

MARIANA NICOLESCO ANGELA GHEORGHIU PLÁCIDO DOMINGO
ANITA HARTIG ILEANA COTRUBAȘ ELENA MOȘUC EDUARD TUMAGIAN
PETRICĂ IONESCU CECILIA BARTOLI IOAN HOLENDER LUDOVIC SPIESS
ȘTEFAN POP LAWRENCE FOSTER ION BUZEA ANNA NETREBKO
STELIAN OLARIU CHRISTOPHER RAEBURN CORNEL STAVRU
CORNELIU MURGU CHRISTIAN SEGARICI
GEORGETA STOLERIU NELLO SANTI MILDELA D'AMICO ANDREI ȘERBAN
MARIELLA DEVIA ALEXANDRU AGACHE GEORGE PETEAN
BRIGITTA KELE GRISCHA ASAGAROFF NEVILLE MARRINER
FELICIA FILIP LUCIA STĂNESCU ILEANA ILIESCU MIHAI BRĂNCOVEANU
CHRISTA LUDWIG ROBERTO ALAGNA RUXANDRA DONOSE
LEONTINA VĂDUVA EUGENIA MOLDOVEANU
NELLY MIRICIOIU Costin Popa
OVIDIU PURCEL LOTFI MANSOURI
THEODORE CORESI ÎNTÂLNIRE
RAMONA ZAHARIA
ADELA ZAHARIA CU OPERA
MARCO GIUBILEO - INTERVIURI -
RADU GHECIU
ROBERTO SCANDIUZZI PETER MARIO KATONA CRISTIAN SANDU
GABRIEL BEBEȘULEA ROLANDO VILLAZÓN MARIANNE CORNETTI
CHRISTIAN BADEA BOGDAN MIHAI PETER RUZICKA BISERKA CVEJIĆ
LILIANA BIZINECHE JAMES CONLON CARMEN OPRÎȘANU VLAD IFTINCA
CAROLIN WIELPÜTZ ROXANA CONSTANTINESCU ION MARIN
CHRISTOPH MAYER LEO NUCCI GEORGE EMIL CRĂSNARU
IONEL PANTEA MAGDALENA CONONOVICI SAMUEL RAMEY
BOGDAN TALOȘ GIUSEPPE SABBATINI FIORENZA COSSOTTO
SIMINA IVAN GIANCARLO DEL MONACO MARINA KRILOVICI
KAREL DRGAČ LILIANA NIKITEANU GWYNETH JONES
DONALD RUNNICLES FRANCK GALI CAMIL MARINESCU
ADRIAN SÂMPETREAN

COSTIN POPA

ÎNTÂLNIRE CU OPERA

155 de interviuri cu 100 de personalități

COSTIN POPA

ÎNTÂLNIRE CU OPERA
- interviuri -

Editura AKAKIA
București, 2020

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POPA, COSTIN

Întâlnire cu opera: interviuri / Costin Popa. - București: Akakia, 2020

ISBN 978-606-95007-4-3

CUVÂNT ÎNAINTE

Ideea unui volum de interviuri s-a născut în timpul lucrului la **Dicționarul critic (și sentimental) de artiști lirici**, în curs de apariție, parcurgând cărțile mele anterioare, **Opera Live** (2002), **Opera Viva** (2004), **Opera în direct** (2008), **Opera Eterna** (2010), **Opera Divina** (2012), **Opera în portrete** (2013), **Opera Măiastra** (2014), **Opera Celestă** (2016), **Opera Magică** (2018), **Opera Miracol** (2020).

Mi s-a părut interesantă pentru cititori reunirea tuturor convorbirilor pe care, în răstimp de 26 de ani, între 1991 și 2017, le-am avut cu importanți cântăreți, dirijori, regizori, maeștri de balet, manageri, critici muzicali, scriitori din țară și străinătate, însumând 155 de interviuri cu 100 de personalități, apreciind subiectele/tematicile ca actuale în covârșitoarea lor majoritate, chiar dacă pandemia de coronavirus a demolat multe din proiectele prefigurate în ultimii ani.

Pentru melomani și cercetători în domeniul operei, utilitatea florilegiului de dialoguri este evidentă.

Ordonarea interlocutorilor este alfabetică iar la finele fiecărui interviu sunt marcate anul publicării primare, care coincide cu cel al convorbirii și volumul în care a fost inclus ulterior.

Așadar, lectură plăcută!

Autorul

Baritonul ALEXANDRU AGACHE

FORȚA DE A FACE SĂ VIBREZE SENTIMENTELE

– Vă aflați la Deutsche Oper Berlin în preajma premierei cu *Nabucco*, în care interpretați rolul titular. Cum se prefigurează spectacolele?

– Regizorul este Hans Neuenfels, vestit pentru producțiile sale deosebit de originale, chiar șocante, așa că au fost ceva discuții pe aici. Nu mi-a fost deloc ușor să rezist la acest tip de regie, total extremist, care reprezintă ceva nou pentru mine. Neuenfels vizează mai mult simbolismul puterii, al nebuniei, al forței moralității evreiești; merge pe simbolul războiului, al feminismului din ziua de astăzi, pe simbolul femeii de afaceri care poartă haine bărbătești... Bineînțeles că pe scenă poți să arăți lucruri mai exagerate, altfel nu poți să tragi semnale de alarmă, dar după părerea mea, multe elemente sunt în afară de ceea ce ar trebui văzut în *Nabucco*.

– Scenografia este semnată de Reinhard von der Thannen. Probabil că s-a înțeles bine cu regizorul.

– Chiar perfect. Decorurile... lipsesc iar costumele sunt și ele pline de simboluri. De exemplu, la *stretta* Abigaillei, coriștii apar costumați ca albine, cu corpuri enorme și cu niște ace care ies la comandă ca și cum ar fi paznicii... stupului, trântorii. Chiar eu intru în scenă, la început, cu două jumătăți de... porc, supremă blasfemie pentru templul iudaic. La un moment dat are loc și o castrare, nu vreau să vă șochez mai mult...

– Să trecem la lucruri mai agreabile. Sunteți recunoscut ca important bariton verdian, în acest moment de schimbare a cifrei secolului și mileniului. Care au fost cele mai recente intrări în rol?

– Am debutat în *Forța destinului* la München, o seară fericită pentru mine. Pe urmă am făcut *Otello* la Buenos Aires. Sper să interpretez toate personajele verdiene, dar să nu mă limitez numai la acest repertoriu. Sigur că acum sunt invitat mai mult pentru roluri din opere de Verdi și ca prezență scenică și ca tip de voce.

– De fapt, cum ați defini vocea baritonală verdiană? Ce calități presupune și pe cine elogiați din acest punct de vedere?

– Admirația mea se îndreaptă mai ales către baritonii care din păcate au dispărut acum de pe scenă, cântăreți recunoscuți în perioada de aur a operei, a anilor '50-'60: Robert Merrill, Cornell MacNeil și Ettore Bastianini. Ei reprezintă un continuu ideal pentru mine și cred că în acest mod am spus cam ce înseamnă baritonul verdian: frazare extraordinară, timbru deosebit, puternic, forță de a face să vibreze sentimentele, de a găsi eventual și lacrima sau sarcasmul în voce, lucruri care sunt tipice pentru dramatismul singular, unic al operelor verdiene.

– Va veni vremea când vă veți apropia și de rolurile veriste. Cât de aproape este ea?

– Deocamdată sper să zăbovesc cât mai mult în spațiul verdian, pentru că mă tem puțin de verism. Acolo orchestra este foarte puternică, vocea trebuie să aibă un stil declamatoriu foarte pregnant. Deocamdată tind să rămân, cel puțin pentru încă o perioadă de timp, mare sper, în repertoriul actual.

– *Teatrul Scala își deschide stagiunea 2000-01 pe 7 decembrie cu Trubadurul. Personal, vă văd în distribuția premierei. Știu că ați mai cântat sub bagheta lui Riccardo Muti la Scala, acum câțiva ani în Don Carlos...*

– Da, ce pot să vă spun, aș vrea și eu dar... deocamdată, scena lumii, nu numai a Scalei, este foarte populată, oferta este atât de enormă în materie de cântăreți încât este deosebit de ușor să alegi în fiecare zi alt nume. Publicul are tot timpul nevoie de noutăți, apar mereu voci noi, tinere, care trebuie promovate. Trebuie să te consideri fericit că măcar o dată sau de două ori ai nimerit ca roata norocului să se oprească în dreptul Scalei. Eu mă mulțumesc întotdeauna să am din când în când niște apariții fulgerătoare și bune iar apoi, pentru o vreme, să mă retrag pe undeva, nu în linia a doua ci tot în prima.

– *Cum a fost colaborarea cu Riccardo Muti?*

– Sincer, n-a fost atât de fericită cum mi-am închipuit, datorită faptului că maestrul este deosebit de sever. Mă rog, probabil a fost și o nepotrivire caracterială între noi, care până la urmă s-a rezolvat. Am făcut spectacolele și amândoi am fost foarte mulțumiți. Recunosc că atunci am început să fac importanți pași înainte în carieră, datorită faptului că am reușit să înțeleg lucruri noi privind interpretarea partiturilor lui Verdi.

– *Care vă sunt proiectele imediate?*

– După Berlin, trebuie să cânt *Rigoletto* la Frankfurt, *Aida* la München, *Forța destinului* la Madrid. Pe urmă, în vară, am spectacole la Arena din Verona cu *Forța destinului* și *Nabucco*. În toamnă, la Chicago – zece spectacole cu *Rigoletto* – și la Oviedo, *Andrea*

Chénier. Anul viitor, Metropolitan, cu *Bal mascat* în ianuarie.

– *In bocca al lupo!*

– *Crepi il lupo!* Vă mulțumesc din inimă și vă transmit dvs. și cititorilor revistei MELOS, cele mai bune urări de fericire și prosperitate!

(2000 – *OPERA LIVE*)

100% VERDI!

Secretele Arenei din Verona

– *Cântați pentru a treia oară consecutiv la Arena din Verona.*

– Debutul din anul 2000 a fost pe cât de așteptat, pe atât de temut! La Verona ești în gura lupului, cânti într-un spațiu imens cu 20 000 de spectatori care mi-a provocat întotdeauna un complex. A fost greu dar prima mea prezență acolo a trecut cu bine, managementul m-a reinvitat a doua, a treia oară...

– *Și iată acum din nou Nabucco. Probabil că anul viitor...*

– Mi s-a confirmat deja, tot *Nabucco*.

– *Care sunt particularitățile unui cânt la Arena din Verona?*

– Nu diferă față de ceea ce face de obicei un artist pe scenă, se merge tot pe naturalețea vocii, se acordă o precauție mare la „împins”, la forțat. Ajută mult acustica foarte bună. Probleme se ivesc eventual din cauza vântului, dacă suflă din spate ajută pentru că „duce” sunetul, dar sunt seri cu vântul înspre scenă și atunci este foarte greu de cântat.

– *Cum vă controlați?*

– Să știți că nu sunt probleme. Pentru ce-și dorește un cântăreț să aibă din punct de vedere sonor, cred că este idealul. Unii cad în greșeala să forțeze ca să se audă mai tare, dar nu e nevoie; se poate cânta cu voce mică, perfect auzibil. Am fost la

unii colegi la spectacol și se azeau suficient.

– *Chiar dacă nu erau voci impozante, penetrante?*

– Exact. Și pe urmă, dirijorii care au experiența de a dirija la Verona își dau seama cât pot să suprasolicite orchestra și cât nu, încât se ajunge la un echilibru dinamic între voce și instrumentiști.

– *Producțiile de la Arenă sunt grandioase. Poate mai puțin acest Nabucco.*

– Da, e drept.

– *Trebuie să vă mărturisesc că am încercat o mică dezamăgire, mai ales după regia reușită pe care am văzut-o anul trecut, semnată de Hugo de Ana. Cum s-a ajuns totuși să apară o nouă producție de Nabucco la numai doi ani după ce exista una foarte valabilă, zic eu?*

– Da, era frumoasă, însă și acea producție a întâmpinat anumite reticențe din partea publicului. Deși nu atât de tare precum cea de anul acesta datorată italianului Graziano Gregori. Anterioara începuse să fie supusă uzurii, publicul nu mai venea ca-n primul an. Deteriorarea era chiar fizică, pentru că ei țin decorurile undeva afară, neprotejate. Fiind vorba de tot felul de elemente tehnice, ascensoare etc., acestea ajunseseră să se blocheze, așa că s-a cerut modificarea urgentă. Erau chiar pericole, pentru că anul trecut s-a înțepenit de câteva ori liftul care ducea figurația sus, la cotele înalte ale gradinelor și, normal, s-au produs momente hilare, gustate de public.

– *Spuneam că producțiile veroneze sunt grandioase. Mă întreb în ce măsură regizorii sunt preocupați de profilul caracterologic al personajelor; de lucrul cu interpreții. Le acordă mai multă atenție decât deplasărilor și manevrelor maselor în scenă?*

– Este o problemă, într-adevăr, pentru că atunci când, de exemplu, vine Franco Zeffirelli și montează *Carmen*, *Aida* sau *Trubadurul*, nu lucrează în amănunt cu interpreții. El are o privire de ansamblu, o concepție globală asupra operei și amplasării în spațiu. Se preocupă mai mult de figurație, în scenele simbolice. Eu n-am făcut premiera cu *Nabucco* în regia lui Hugo de Ana acum doi ani, însă când am intrat pe parcurs, am avut mai multe repetiții de regie decât anul acesta, pentru că el cerea de la personaj expresii specifice, pe care ceilalți nu le solicită de obicei. Și mi-a făcut plăcere să lucrez. Însă acum s-a mers pe rutină, pe câteva mișcări, nu s-a intrat în detaliu, s-a lucrat mai mult la simboluri.

– *Știu că într-unul din dialogurile noastre anterioare mi-ați vorbit de regii moderne, era vorba de o producție de Nabucco la Deutsche Oper Berlin, ați prevăzut că va fi huiduită și a fost, am citit după aceea. Care credeți că este acum tendința în lume?*

– În Germania direcția este aceeași, nu s-a modificat. Excepție fac teatrele de la Hamburg și poate München, unde regiile tind încă să aibă culoare clasică, însă de obicei regizorii producțiilor de astăzi, mai ales cei germani, vor să dea o interpretare paralelă cu subiectul, în care urmăresc generalizări, simboluri universale sau preiau idei din alte lucrări care au similitudine, eventual, cu subiectul respectiv. Și te găsești așa, ca un sandwich între ceva ce înțelegi – deci nu poți să exprimi – și ceea ce știi că ar trebui. În alte țări, Franța, Anglia, se merge mai ales pe clasic, deși și acolo, în teatrele mici, se abordează și regii moderne.

Scarpia, Falstaff, Oedipe?

– *Stimate Alexandru Agache, să schimbăm vorba. Aseară când v-am auzit intrând cu uriașă autoritate în scenă în Nabucco, cu acel Di Dio che parli mi v-am închipuit cum ați rosti Un tal baccano in chiesa, intrarea lui Scarpia în Tosca. Ce spuneți referitor la gândul meu?*

– Da, aș vrea, dar știți, nu am cântat încă Scarpia pe scenă, ci în două concerte la Satu Mare (când locuiam încă la Cluj); a fost totdeauna o lucrare care mi-a provocat frică. Pentru eroul lui Puccini trebuie un bariton aproape vulgar; evident Ruggero Raimondi, pe care înțeleg că îl veți vedea aici, îl face foarte bine, îi redă și latura umană; poate la acest mod de abordare m-aș încumeta și eu, dar în acest moment iese puțin din propriile preocupări.

– *Știu că vreți să rămâneți în continuare în partiturile verdiene pentru o bună bucată de vreme...*

– Da, da.

– *Ce alte teritorii v-ați gândit să abordați?*

– O să cânt **Gioconda** peste câțva timp; din repertoriul maestrului de la Busseto am să fac **Lombarzii** la Atena anul viitor, apoi urmează **Falstaff**, peste doi ani. Încă am temeri asupra acestui rol întrucât cere mai mult voce de caracter. Am primit o propunere dar încă nu sunt hotărât și s-ar putea să renunț la ea. În general merg pe repertoriul știut, 80%-100% Verdi de mare respiro, cu mari personaje istorice. Deocamdată.

– **Falstaff** ar putea să fie totuși ...

– Trebuie să-l pipăi, să-l „gâdil” un pic; am mai încercat să-l studiez, însă e problematic și ca personaj, trebuie să ai un joc, un umor rafinat.

– *V-ați gândit vreodată la Oedipe?*

– Să vă spun sincer, nu! Am avut plăcerea să cânt odată **Oedipe** în cor, cu ocazia unor turnee pe care Filarmonica din Cluj le-a efectuat cu soliști din București și din toată țara. Nu face parte însă din preocupările mele. Trebuie să ai ceva mai special ca să poți să-l abordezi, e un repertoriu mai dificil. Poate, în viitor, dacă aș avea o propunere, m-aș gândi.

– *Opera Română din Cluj va organiza anul viitor, chiar acum câteva zile am primit un comunicat de presă din partea direcției, un festival intitulat „Voci de aur ale Operei”. Veți participa?*

– Nu, nu știu nimic. Directorul actual este profesorul Fărcaș, fostul rector al Conservatorului și profesorul meu de canto, așa că, dacă primesc o invitație și este într-o perioadă în care pot să mă duc... Din păcate, de 10-12 ani n-am cântat acolo, cu părere de rău trebuie spus: și din vina mea, și din vina lor; nu eu am început, dar până la urmă situația a perpetuat de așa manieră încât relațiile s-au uzat total, din păcate!

– *Bucureștiul vă așteaptă! Un Nabucco cu dvs. ar fi oricând o sărbătoare! Scarpia, Falstaff, Oedipe?*

– Cu plăcere, vă dați seama că e o onoare pentru mine să aud așa ceva.

– *Care vă sunt programele imediate?*

– După Verona, încep **Simon Boccanegra** la Madrid, am șase săptămâni de regie cu Giancarlo del Monaco, pe urmă voi merge la Metropolitan pentru opt spectacole de **Aida**. Anul viitor o să cânt **Bal mascat** și **Trubadurul** la München, **Otello** la San Diego cu Serghei Larin. Urmează Verona, Atena, din nou München ș.a.m.d.. Sper să mai apară ceva.

– *V-o doresc și vă mulțumesc foarte mult.*

– Eu salut publicul din România și urez succes tinerilor interpreți români care au început să iasă în Occident și să-și înceapă cariere internaționale. Le țin pumnii tuturor!

(2002 – *OPERA VIVA*)

Tenorul ROBERTO ALAGNA

FLASH INTERVIU

– Roberto, nu este pentru prima dată când cânti *Manon*, ai și înregistrat pe disc...

– Doar am mai îmbătrânit puțin și când îmbătrânești toată experiența de viață îți vine și în voce, și în cum joci. Cred că au fost schimbări față de cum am cântat prima oară la Paris și când am făcut discul, cu 10 ani înainte, alături de Angela, sub bagheta lui Pappano. A fost o realizare foarte frumoasă, și eu, și Angela ne întâlneam pentru prima dată cu rolurile din *Manon*. Cred că discul este foarte bun.

– Absolut. Ce aduce nou această producție a lui Andrei Șerban?

– Cu Andrei Șerban lucrăm foarte bine. Are încredere în mine și, când vreau să fac ceva, mă lasă și-i plac ideile mele.

– Deci ați colaborat perfect.

– Excelent. Suntem mai mult decât prieteni, ca în familie. Așa cum lucrez cu frații mei, așa lucrez cu Andrei.

– Și cu dirijorul?

– Bertrand de Billy dirijează operă pentru că eu i-am recomandat. Înainte

conducea numai muzică simfonică. Ne cunoaștem de peste 20 de ani. A venit la mine acasă, ne-am împrietenit și l-am întrebat de ce nu dirijează operă pentru că este foarte bun. Am studiat cu el *Elixirul dragostei*, pentru un disc. Da, am studiat împreună, apoi l-am impus într-un concert și treptat a început să dirijeze operă, a ajuns un dirijor foarte mare. M-a acompaniat de multe ori și-mi place să cânt cu el pentru că îmi este un adevărat prieten, tot timpul încercăm să facem ceva împreună. Muzica este „respirație”. Astă-seară când am cântat *N'est-ce plus ma main* m-a urmărit extraordinar...

– Da, a fost unul din cele mai frumoase momente ale serii.

– Se poate spune că n-a fost „solfegiu”... Și ce dacă? Am făcut ce nu era scris și a ieșit frumos; *feeling*, așa se numește în jazz, asta trebuie să facem și noi.

– Cum a fost colaborarea cu soprana (Anna Netrebko, N.A.)?

– Este foarte bună, are toate calitățile.

– Joacă...

– ... excelent, foarte natural, fiecare gest este șarmant și grațios, niciodată nu se întâmplă să nu intre în personaj. Are o voce calitativă, puternică. O soprană lirică dar cu voce mare...

– ... mai „plină”.

– Da, asta este, a fost o plăcere pentru mine. Nu știu de ce, dar găsesc puțin din Angela în ea, nu știu, în comportament, nu știu. Acum am aflat că sunt și de același semn zodiacal... *Fecioară*. Au ceva comun. E o plăcere...!

– Angela... ar putea să facă *Manon*!

– Da, i-am spus de miliarde de ori, și eu, și Andrei Șerban acum, dar ea spune că nu-i place personajul. Cred că n-are

dreptate. Eu sunt sigur că Angela dacă ar cânta *Manon*, ar fi extraordinară.

– *Este un personaj complex și ea este atrasă de astfel de eroine.*

– Ea ar concepe-o în alt mod, are o clasă care vine dintr-o altă epocă, are ceva de regină...

– *Cum crezi că va urma cariera ta, ai cântat și roluri dramatice în Aida, Trubadurul. Acum aud de un Gluck.*

– Da, trebuie să fac un Gluck, mi se pare foarte interesant. Îmi place muzica asta, de fapt mie îmi place tot, „mi-e foame” de toată muzica. Eu am tot interpretat o varietate de roluri, și mai dramatice, și mai lirice. Pentru că asta am vrut, așa îmi place. Toată lumea a spus „*Aida*, cam mult!”, dar *Aida* este mai ușoară decât *Manon*... În *Aida* parcă fac o plimbare, nici măcar nu transpir, dar aici e greu, se joacă! La *Aida* vii, cânti și pleci, iar vii, cânti, pleci și... gata. În plus, e scrisă foarte bine de Verdi. Știi ce-mi place mie, când merg la roluri dramatice? Să picur eu, culoarea mea și sentimentul...

– *Le-am regăsit în seara aceasta absolut fantastică.*

– Și în *Paiațe* la fel. Canio este un personaj sumbru, dar are o lumină și mult sentiment. Asta-mi place! Eu l-am iubit tot timpul pe Gigli, mi-a plăcut că a cântat de toate cu vocea lui. Gigli a făcut cel mai frumos *Esultate* în *Otello*.

– *În alte roluri, acel incredibil fil di voce.*

– Asta mi-a plăcut enorm. Astă seară am abordat și eu *Visul* în acest mod. Este dificil, eu fac piano pe voce și asta este foarte greu...

(2007 – **OPERA ÎN DIRECT**)

Regizorul GRISCHA ASAGAROFF, director artistic al Operei din Zürich

„ÎNTOTDEAUNA RESPECT MUZICA”

– *Din 1991 sunteți directorul artistic al Operei din Zürich...*

– Da, la început am fost, să zicem, administrator artistic dar apoi titlatura s-a schimbat în director artistic.

– *Vă ocupați și de casting?*

– Nu numai, ci și de conexiunile cu scena, cu alte zone ale teatrului. În paralel, am regizat noi spectacole, aici și în alte țări.

– *Care vă este conceptul din punct de vedere al producțiilor?*

– În prezent realizăm 12-13 noi titluri de operă și balet pe an, plus circa 20 de reluări. Cred că avem cele mai multe noi producții din lume iar ca reluări, probabil că ne apropiem de Opera de Stat din Viena.

– *Aș fi dorit să știu către ce fel de mizanscene vă orientați? Moderne, clasice? Cum selectați?*

– Depinde, este un amestec, în repertoriul nostru există regii clasice la unele spectacole, moderne la altele. Avem un grup de regizori, care în 17 ani de când sunt eu aici și-a tot schimbat componența, unii au rămas, alții au plecat, o parte a revenit... Nu suntem un teatru exclusiv dedicat producțiilor moderne, cum există în Germania.

– *Deci folosiți în principal aceleași nume de regizori. Dar rezultatele...?*

– Intuiesc la ce doriți să vă referiți. Produsele le aparțin în întregime, nu intervenim.

– *Ați avut conflicte cu publicul datorită mizanscenelor moderne?*

– Câteodată se acceptă regiile moderne, alteori nu. Avem o producție foarte controversată cu **Flautul fermecat**, în regia lui Martin Kušej, publicul a urât-o dar am continuat să dăm toată seria.

– *Cum procedați într-o astfel de situație?*

– Mergem înainte, publicul continuă să vină, încasările nu scad mult, întrucât părinții vor să aducă adolescenții sau copiii la **Flautul fermecat**. Sigur că producția nu este pentru vârste de 6-8 ani, pot merge cei de 15-16 ani dar nu sunt probleme. Nu știu cât va rezista pe afiș, sper că 3-4 ani.

– *Îndeosebi la montările moderne, e posibil să apară conflicte între regizori și dirijori. Așa ar fi de așteptat.*

– Încercăm să le evităm încă din timpul pregătirii spectacolului. Nu am avut mari divergențe, de pildă acum mai mulți ani un dirijor nu a fost mulțumit de decoruri, dar în general încercăm să prevenim asemenea situații, punem în contact realizatorii încă de la început. Dacă e nevoie, conciliem.

– *Dumneavoastră personal sunteți adeptul regiilor moderne sau clasice*

– Am făcut multe producții în stil clasic, opere de Donizetti, Rossini, dar am făcut multe verdiene și pucciniene în stil modern. Am regizat modern **Macbeth** și **Manon Lescaut**. La fel **Andrea Chénier**. Depinde cu ce scenograf lucrez, cum abordez lucrarea respectivă. Modern, modern, dar întotdeauna respect muzica.

– *Iată formula cheie!*

– Într-adevăr și directorul general Alexander Pereira este de aceeași părere, insistăm mereu față de regizori să respecte muzica. Este important ca povestea să ajungă la auditor, ca publicul să înțeleagă simplu ce se întâmplă pe scenă. Chiar în producția cu **Flautul fermecat**, subiectul este clar pentru public, deși modul de redare fiind modern, unor spectatori le place, altora nu.

– *Fără să fie nevoie ca publicul să citească programul ca să priceapă.*

– În niciun caz nu agreăm spectacolele la care trebuie să procedezi astfel. În Germania, nu-mi plac producțiile la care nu înțeleg ce se petrece.

– *Regia lui Claus Guth pentru recentul Don Giovanni de la Salzburg a generat o puternică controversă.*

– Am fost acolo, știu.

– *V-a plăcut?*

– Nu, deloc. Primul meu **Don Giovanni** l-am făcut la Tokio, având-o în distribuție pe Elena Moșuc. Acum am realizat o nouă producție, o prezentăm tot la Tokio, într-o viziune mai clasică și tot cu Elena Moșuc, în rolul Donnei Anna. Un **Don Giovanni** precum cel de la festivalul salzburghez nu-l poți face în Japonia pentru că publicul nipon iubește producțiile mai tradiționale.

– *Ați amintit de Elena Moșuc, o voi vedea diseară în Lucia di Lammermoor. Pregătește roluri noi la Opera din Zürich?*

– Va interpreta toate cele patru personaje principale feminine din **Povestirile lui Hoffmann**, performanță pe care a realizat-o deja la Hamburg. După **Lucia** va cânta în **Maria Stuarda**. În continuare, nu știu dacă dorește ea ceva, în mod special.

– Mă bucur că vă pliați gândurile după artiștii importanți ai teatrului. Care sunt proiectele noii stagiuni?

– În sezonul viitor vom avea producții noi cu *Moise în Egipt* de Rossini, *Femeia fără umbră* de Richard Strauss, *Madame Butterfly* de Puccini, *Idomeneo* de Mozart, *Der ferne Klang* de Franz Schreker, poate *Werther*.... Este o foarte bună asociere de stiluri pe afiș. Din muzica germană avem un nou *Tristan și Isolda*, continuăm *Ring*-ul....

– Pregățiți stagiunile cu mult timp înainte?

– Domnul Pereira se gândește la titluri cu 3-4 ani înainte, sigur că mai apar schimbări pe parcurs... Pe mine nu mă anunță decât cu 2-3 ani înainte, când lucrurile sunt mai conturate.

– Cecilia Bartoli, altă vedetă a momentului, apare foarte rar în spectacole și o face numai la Opera din Zürich?

– Da, cântă mult la noi, dar pe moment nu există nici un nou proiect cu ea. A făcut *Clari* de Halévy, poate reluăm *Semele* de Haendel în 2010, nu-i ușor să o găsești liberă, dar sunt sigur că va continua să vină aici.

– O ultimă întrebare. Ce părere aveți despre cântăreții care abordează roluri dificile prea devreme?

– Profesorii, acompaniatorii, dirijorii, chiar și directorii teatrelor ar trebui să-i oprească. Sunt destul de puțini manageri care spun „Stai, nu te grabi!”. De regulă, îi încurajează, îi împing la lucruri nesăbuite, în loc să-i stopeze! Desigur că artiștii înșiși ar trebui să fie suficient de puternici și să zică NU! Însă ca să ajungă pe mari scene, Metropolitan, Scala, acceptă orice, cântă orice. Și agenții impresariali sunt foarte periculoși.

(2008 – **OPERA ETERNA**)

Dirijorul CHRISTIAN BADEA

„AM COLABORAT
EXCELENT CU
ANDREI ȘERBAN
ȘI PLÁCIDO DOMINGO”

Provocare intelectuală

– Ați dirijat recenta premieră a Operei de Stat din Viena cu *Povestirile lui Hoffmann*. Cum a decurs colaborarea cu Andrei Șerban, regizorul spectacolului?

– Simplu și ușor. Cu Șerban am lucrat înainte la New York, am făcut împreună *Traviata*, o producție interesantă, pentru că el realizează întotdeauna lucruri interesante. Chiar dacă plac sau nu, montările lui provoacă intelectual spectatorul. Sper în continuarea colaborării noastre, care până acum a avut numai succese.

– Revenind la noua producție vieneză...

– Bineînțeles că *Povestirile* reprezintă o operă destul de grea din cauza complexității, lungimii, lipsei unei versiuni finale, deci există întotdeauna între realizatori o discuție referitoare la ce se taie și cum se combină anumite elemente. În plus, cele trei acte, prologul și epilogul sunt destul de diferite, alcătuite din părți foarte frumoase, dar care nu se „țin” împreună de la sine. De aceea, regizorul și dirijorul trebuie să fie foarte atenți, ca să realizeze o arhitectură coerentă, o viziune unitară. Conlucrarea noastră a fost facilitată și de faptul că, fiind români, venim din același spațiu de

educație spirituală și avem amândoi aceleași motivații artistice.

– *V-ați simțit vreodată fascinat de ceea ce se întâmplă pe scenă? E o impresionantă desfășurare de forțe, de tehnică, de lumini, de culori...*

– Absolut. De multe ori, din păcate, regizorii și scenograful merg împotriva muzicii. Este o modă în ziua de azi, unde pentru a-ți face un nume se face scandal, se caută șocul. Din fericire nu a fost cazul acum. Andrei Șerban și scenograful Richard Hudson au creat o atmosferă potrivită și o gradație bine gândită: după prologul simplu și stilizat parcă se deschide o carte de povești supranaturale, unde fiecare act are o altă viziune, altă culoare, un alt sentiment. Am fost foarte mulțumit fiindcă muzica și partea vizuală au mers împreună. Pentru mine e foarte important să nu fiu contrazis în ceea ce încerc să fac cu muzica, cu sunetul orchestral, cu caracterele și dezvoltarea lor pe scenă. Andrei Șerban a lucrat cu foarte multă atenție la această latură, care a fost probabil una din cheile succesului de public.

Nu se poate merge împotriva vocii

– *Cum răspunde Andrei Șerban exigențelor specifice teatrului liric?*

– Să vă răspund printr-un exemplu. În aria Olympiei, pe care el a gândit-o cu mult spirit și inteligență, Natalie Dessay trebuia să se învârtă continuu, ca un mecanism care-și pierde busola. Mi-am dat seama că ajungea cu suflu tăiat la acel Sol supra-acut, notă specială, greu tangibilă de marea majoritate a sopranelor. Am cumpănit cu Andrei, ca această mișcare să fie înjumătățită și într-un fel stilizată, încât artista să ajungă la sfârșit cu resurse vocale intacte. Câteodată regizorii nu înțeleg asemenea

cerințe, mai ales când provin din teatru, însă Andrei Șerban are foarte multă experiență în operă și știe că nu se poate merge împotriva vocii. Din punct de vedere al timpilor, eu n-a trebuit să schimb nimic, coordonarea fosă-scenă și dirijor-regizor fiind perfectă.

– *Andrei Șerban lucrează foarte intens cu actorii. Evident că același ritm de lucru nu l-a utilizat cu cântăreții...*

– Am lucrat șase săptămâni, ceea ce e mult pentru o operă. Cerințele sunt puțin diferite față de cele din teatru. Durata de lucru a fost așa de mare și din cauză că nu întotdeauna toți artiștii erau disponibili. Andrei a lucrat destul de intens mai ales la sfârșit, când s-a făcut asamblarea cu luminile, cu echipamentele tehnice de scenă. A fost o muncă de ceasornicar.

Rafinamente interpretative

– *Cum ați colaborat cu Plácido Domingo?*

– Să lucrezi cu Domingo este întotdeauna o plăcere. Am făcut deja împreună *Boema* cu Mirella Freni în 1990 la Metropolitan. E un om de o muzicalitate extraordinară, de mare adaptabilitate, capabil de a înțelege rapid lucrurile, de a prelua anumite rafinamente interpretative. Domingo e o persoană foarte sensibilă și întotdeauna când apare o idee mai specială aproape că nu avem nevoie de cuvinte, fiindcă simțim imediat ce e de făcut. Cu asemenea artiști e ușor de lucrat.

– *Ce părere v-ați format despre restul distribuției?*

– Toți au fost foarte buni. Cu acest prilej l-am descoperit pe bas-baritonul Bryn Terfel, care este foarte tânăr și care se afirmă ca un talent internațional major.

De asemenea, soprana franceză Natalie Dessay a cântat și a jucat foarte bine, reputând mult succes.

– Domnule Badea, prezența dvs. la Opera de Stat din Viena în **Povestirile lui Hoffmann** nu constituie un debut pe această scenă. Cum ați colaborat, până acum, cu dl. Ioan Holender, directorul Operei?

– Într-adevăr, nu sunt pentru prima dată la Viena. Am făcut deja **Tosca** și **Aida**. Cu dl director colaborarea este plăcută, întrucât avem idei comune de repertoriu și anumite proiecte pentru viitor, respectiv **Otello** și **Boema**.

– În peregrinările dvs. artistice, drumurile vi s-au intersectat cu ale multor artiști români...

– Dintre regizori, în afară de Andrei Șerban, am lucrat cu Liviu Ciulei. Dintre muzicieni cu Silvia Marcovici, Eugen Sârbu și mulți alții. Numeroși foști colegi de-ai mei de facultate se găsesc acum în importante centre muzicale ale lumii și este foarte plăcut să ajung într-un loc și în orchestră să găsesc doi-trei prieteni. Colaborarea cu talentul românesc este întotdeauna o plăcere din două motive: în primul rând fiindcă suntem români și apoi pentru că muzicienii noștri sunt foarte valoroși și deci bine cotați pe scena internațională.

Preferințe

– Ce proiecte aveți?

– În ultimul an am făcut multă operă. Cred însă că genul liric va mai diminua puțin în sfera preocupărilor mele, pentru că deși îmi place foarte mult, eu sunt și dirijor de orchestră simfonică, deci va trebui să mă îndrept spre un echilibru. A mă afla într-un teatru de operă constituie numai o latură a activității mele. Deocamdată, voi dirija **Falstaff** la Opera

din Montreal, cu Montreal Symphony Orchestra, care este un ansamblu excelent. Apoi, voi dirija o nouă producție de **Wozzeck** la Festivalul de la Spoleto, unde am fost director muzical timp de 10 ani, între 1975-1985; Alban Berg mă interesează foarte mult. În stagiunea viitoare voi fi la Metropolitan timp de trei luni, pentru **Tosca**, **Rigoletto**, **Cavalleria rusticana** și **Paiațe**. După aceea, din nou Viena, cu spectacolele despre care am amintit, **Turandot** la München și așa mai departe

– După ce v-am văzut dirijând **Hoffmann**, vă intuiesc un romantic incorrigibil. Aveți preferințe de repertoriu?

– Incorrigibil nu sunt, fiindcă îmi place mult și muzica secolului XX. Iubesc însă repertoriul romantic, mai ales Mahler... Toți dirijorii sunt magnetizați de Mahler...

– ... și de Bruckner.

– Desigur. Am dirijat deseori simfoniile de Mahler, cu orchestre care au acea capacitate de introspecție tipic mahleriană. Pentru un dirijor, instrumentul este esențial.

Viena, New York, București

– Ați dirijat în mari teatre lirice. Ați putea defini aspecte specifice ale acestora, ale ansamblurilor lor orchestrale?

– Wiener Philharmoniker – Orchestra Operei din Viena – are un puternic **esprit de corps**, pe care orchestrații îl perpetuează prin tradiție. Repertoriul e foarte vast, de bază fiind Mozart, Strauss, Wagner, dar și anumite opere de Puccini și Verdi. Opera din Viena are o sală mai mică, în care se aude totul și unde orchestra nu poate fi considerată practic ca aflându-se în fosă, ci în această

cameră de sunet care este sala. Din acest motiv, orchestra este mai prezentă, participă ca la un concert de operă, fiindcă se aude foarte pregnant, cu toate detaliile. Orchestra de la Metropolitan este de asemenea excepțională prin versatilitatea ei. Acolo sala este foarte mare, fosa la fel, dar mai joasă și astfel se generează un fel de pastă sonoră, care nu vine afară cu toate amănuntele, ca la Viena. Din cauza dimensiunilor auditoriumului și pentru că un pic de sunet se pierde în fosă, dinamica este diferită, distanțele la fel și dirijorul trebuie să se adapteze. Vocile trebuie să fie penetrante, nu neapărat puternice. Sunt unele glasuri care sunt mari, dar nefiind focalizate, nu „trec” la Met. Reciproca e valabilă. Iată: Mirella Freni, care la 56-57 de ani și-a păstrat formidabil prospețimea vocii, realiza niște pianissime extraordinare, care se auzeau până la ultimele rânduri ale sălii. De ce? Fiindcă știa cum să le susțină. Iată o voce care „trece”.

– Domnule Christian Badea, pe când la București?

– Este o întrebare la care mă gândesc și eu într-un fel. Totuși, răspunsul depinde de mai multe elemente. În primul rând de disponibilitățile mele de timp. În acest moment am programul plin până în 1996, iar anumite proiecte (și la Viena și în alte părți) nu mai pot să le discut. Noi, artiștii, suntem itineranți, dar personal nu îmi doresc ca asta să devină o activitate de 12 luni pe an. E foarte important să ai timp să și reflectezi, să studiezi, să mai faci și alte lucruri. Am și o familie, deci nu poți să fii tot timpul pe drumuri. Deci, iată o problemă. Dar aș vrea să vizitez România ca să văd ce se mai întâmplă. Eu nu mai am pulsul activității artistice de la noi. Au fost multe schimbări,

se schimbă și generațiile. N-aș putea să spun acum când voi veni; motivele le-am expus. Dar sper...

(1994 - *OPERA LIVE*)

Mezzosoprana CECILIA BARTOLI

„VREAU SĂ VIN CÂT MAI CURÂND ÎN ȚARA DUMNEAVOASTRĂ”

– Domnișoară Bartoli, ați rupt porțile lumii operei și ați pătruns în inimile melomanilor ca un fenomen senzațional, frumoasă, plină de bucuria de a cânta, cu abilități spectaculare ale unei voci extinse, strălucitoare, tehnice, îmbrăcând cântul cu un adânc sens al interpretării. Vă recunoașteți în această succintă descriere? Am uitat oare ceva?

– A avea bucurie pentru cânt este un lucru minunat. Am o mare plăcere, o pasiune profundă în a face muzică.

– Care e secretul combinării unor atâtea calități?

– Cred că a cânta, semnifică – peste toate – modul de a exprima un lucru, de a lansa un mesaj. Chiar dacă e o foarte bună actriță și are o voce frumoasă, o cântăreață trebuie să realizeze o fuziune, care înseamnă că muzica, abilitatea de a produce un sunet, fie frumos fie urât, trebuie să fie interpretată expresiv.

– Ați avut multe persoane importante în jurul Dvs.: mama, Christopher

Raeburn – un bun prieten al nostru, Jack Mastroianni - agentul Dvs...

– Nu, Jack Mastroianni a venit mai târziu, n-am început cariera cu el. Într-adevăr, am studiat mult cu mama mea și ea continuă încă să-mi fie profesoară. Dar mai există și alte persoane care îmi apar importante pentru carieră, pentru dezvoltarea mea muzicală. Așa sunt Nikolaus Harnoncourt pentru repertoriul mozartian, Daniel Barenboim sau Andras Schiff, care m-au ajutat să progrez muzical. Apoi, e clar că dl Raeburn a reprezentat un mare sprijin pentru toate acestea.

– *Ați lucrat și cu români, spre exemplu cu dirijorul Ion Marin.*

– Ah, îmi amintesc, era demult, colaborarea a fost foarte scurtă. Despre Ion Marin rețin o amintire frumoasă de la înregistrarea discului „Eroine rossiniene” la Veneția, cu orchestra teatrului La Fenice.

– *Până acum ați cântat și înregistrat roluri de mezzosoprană alternativ cu cele de soprană. Care considerați că este **Fach-ul dvs.**?*

– Vedeți, în secolul al XVIII-lea nu era diferență între soprană și mezzosoprană. Dacă citim partitura la *Nunta lui Figaro* constatăm că Susanna, Contesa, Marcellina și Cherubino sunt menționate ca soprane. E foarte interesant cât de liberă a fost această perioadă. Catalogarea a venit mai târziu, în *Ottocento*. E clar că o vocalitate propice pentru Azucena este cea de mezzosoprană, dar Azucena este mult diferită de Cherubino, deși azi amândouă sunt considerate mezzosoprane. Eu cânt repertoriul de *Settecento* care reprezintă muzica barocă. Și de aceea nu mă simt catalogată nici ca soprană, nici ca mezzosoprană. Să spunem că sunt o voce

adaptată pentru un anumit tip de repertoriu.

– *Rosina a fost compusă inițial pentru mezzosoprană...*

– Da, dar câte soprane înalte nu o interpretează... Gruberova a cântat-o de sute de ori. Originalul e pentru mezzo și ce minunat e să ascuți o Rosină cu asemenea culoare. La fel și pe Angelina din *Cenușăreasa*. Sigur că trebuie să ai un mare ambitus pentru a executa coloratura, dar culoarea e cel mai important lucru.

– *Am citit undeva că Marilyn Horne spunea că e mai greu să cânti Arsace sau Adalgisa, decât Isolde sau Brünnhilde. Puteți comenta?*

– Nu pot spune nimic, pentru că n-am cântat nici una, nici alta.

– *Ați cântat Rosina, Dorabella, Despina, Cherubino, Angelina etc. Care rol v-a oferit cele mai mari satisfacții?*

– Înainte de toate, cele ale marelui geniu care este Mozart. Toate rolurile mozartiene sunt frumoase, au șarmul lor și o diversitate în culoare de la unul la altul. Nu l-aș putea alege pe Cherubino înainte de Sesto sau Dorabella. Sunt toate personaje minunate și de aceea n-aș putea numi un rol despre care să spun că îl iubesc mai mult.

– *Simțiți o atracție deosebită pentru lucrări mai puțin cântate sau neînregistrate niciodată?*

– Iată, am imprimat recent *L'anima del filosofo* de Haydn, operă pe care am interpretat-o acum doi ani la Festivalul Wiener Festwochen, sub bagheta lui Harnoncourt. Datorită lui, am descoperit această lucrare, această muzică minunată. Haydn e un compozitor extraordinar și aș vrea să cânt mai multe opere ale lui, practic necunoscute. Veți

constata cât de important este pentru mine, ca și pentru public.

– *Vă place **Carmen**?*

– Un rol interesant, dificil, dar pentru care, în acest moment, nu am o rațiune precisă de a-l aborda. Am impresia că această operă devine din ce în ce mai mult o „operă pentru... turiști”, iar personajul o „față fără prea mult... creier”. Totul se desfășoară pe arene mari, uriașe chiar. Aș dori să ne întoarcem la modul original. **Carmen** s-a născut la Opéra Comique, deci într-un teatru cu 800 de locuri. E o dramă adevărată, scrisă pentru un teatru mic, o orchestră mică, așa cum e menționat în partitură. Îmi doresc să găsesc regizorul potrivit, dirijorul potrivit, o bună echipă și un bun colectiv și apoi, vom vedea. Mai e timp pentru asta.

– *Cât de important este pentru un cântăreț de operă să abordeze muzica de cameră, oratoriul?*

– Sunt foarte interesată de muzica barocă, simt cu putere acest repertoriu, mă dirijez spre el, spre opere de Vivaldi, Paisiello – voi face **La Nina, pazza per amore**, anul viitor, la Zürich. Apoi, vreau să cânt **L'incoronazione di Poppea** și toate **lamento**-urile lui Monteverdi. Cânt muzică sacră, **messe** superbe de Mozart, oratorii. Mă simt cel mai mult aplecată spre acest repertoriu.

– *De unde credeți că vine înclinația dvs. către Mozart și Rossini? Vă oferă o diversificare stilistică sau au acele calități care vă pun în valoare coloratura și tehnica excelentă?*

– Acești compozitori reflectă în mod fundamental personalitatea mea, simt rolurile foarte aproape, deci există o afinitate cu modul meu de a simți. Este, de asemenea, clar că Rossini a scris multe opere care corespund

vocalității mele. El și în special Mozart sunt autorii care mă inspiră.

– *Susțineți multe recitaluri cu pian.*

Aveți senzația unei relaționări mai intime cu auditoriul, în comparație cu spectacolul de operă?

– Cred că recitalul e foarte important pentru un cântăreț, reușind să contrabalanseze opera, spectacolul scenic, care oferă un evantai mare, unde un artist se poate dezvolta cel mai bine. În recital însă, beneficiazi de texte minunate, poeme uimitoare, splendide. În operă, de multe ori, cuvintele nu sunt atât de bine studiate. În recital, există acest joc de subliniere a slovelor, de folosire a lor ca și cum ar fi diamante. Sigur că și în operă acest lucru e necesar, dar plăcerea recitării, contactul cu publicul sunt momente mai intime, deși mai dificile. În două ore, cântărețul trebuie să arate totul, foarte concentrat, pe când în operă el are și alte avantaje, ambientale, de scenografie, care ajută mult. În recital trebuie să creezi totul cu vocea și cu fantezia muzicală.

– *Aveți mulți fani în lumea întreagă. Ce credeți despre exaltarea publicului la aparițiile Dvs.? Aceasta vine datorită charismei, vocii frumoase sau ține de un alt motiv?*

– Nu știu. Cred că atunci când se transmite ceva publicului, acesta recepționează și reacționează în consecință. E ceva inexplicabil, dar constituie un mod de a face muzică, de „a da și a primi”. Dacă se dă, se primește. Și invers.

– *Discul care conține recitalul intitulat **Chant d'amour** a relevat odată în plus, un briliant simț al frazării și lirismului. Vă simțiți atrasă de muzica franceză?*

– În alcătuirea acestui program specific, foarte interesantă a fost alegerea

pieselor și cercetările pe care le-am făcut, pentru că a fost superb să pot studia viața Paulinei Viardot. Am găsit în ea nu numai pe sora celebrei Malibran și fiica lui Garcia, dar o femeie extraordinară și o remarcabilă compozitoare. Familia mea mi s-a părut a avea afinități cu familia lui Viardot: toți muzicieni, mama profesoară, fratele la fel. Alături de Viardot, am descoperit muzica lui Bizet și a genialului Ravel, cel atât de atent la moștenirea muzicală din *Settecento*, cu acea linie foarte pură și limpede. Vorbind limba franceză, cunoscând Franța, pentru că am stat de mică acolo, iată că m-am hotărât să imprim acest disc, fiind convinsă că am ceva de spus.

– Să mai vorbim puțin despre punctul dvs. de vedere asupra lui Mozart...

– Wolfgang Amadeus e întotdeauna foarte complicat. Personajele sunt fragile, uneori în travesti, tridimensionale, cu atâtea momente muzicale de inocență, alternând cu disperarea, totul împreună. E genial. Nu e pentru mine, care sunt o pământeană care cânt Mozart. Nu am gradul, nu pot găsi epitet pentru a explica mai profund. Munca în Mozart este de a găsi lucruri noi în raportul cu textul, cuvintele, fuziunea lor cu muzica, *élance*-ul și multe altele.

– Rossini?

– Fundamental același, dar cu diferența că provine dintr-o altă cultură muzicală, din alt **background**, cum spunem azi. Muzica rossiniană trece de la momente vesele la stări lirice, apoi dramatice. Diversitatea dintre Mozart și Rossini vine și din diferitele stări sufletești, emoționale. Să spunem că Rossini e mai... terestru.

– Cum vă veți ordona cariera și viața din acest punct al devenirii artistice?

– Încerc să balansez, să am un echilibru între viața mea privată și muncă. Important este să am o viață liniștită, cu o familie care să mă susțină. Aș fi foarte bucuroasă ca într-o zi să am copii. Se spune „E mult mai important să fii mamă fericită, decât divă nefericită”. E adevărat. A-ți sacrifica viața privată pentru carieră nu e *fair*. Cântărește fantastice precum Christa Ludwig, Teresa Berganza, Montserrat Caballé au găsit un echilibru între aceste aspecte. E dificil, dar important pentru că dacă voi deveni într-o zi mamă, sunt convinsă că voi cânta într-un mod diferit. Da!

– Vă rog să adresați un mesaj pentru publicul românesc.

– Vreau să vin cât mai curând, chiar foarte curând în țara Dvs. și aștept cu nerăbdare acest lucru.

(1997 – *Opera-Melos*)

Dirijorul GABRIEL BEBEȘELEA

COLOCVIU DESPRE MUZICA LUI ROSSINI ȘI MULTE ALTELE

– Ne aflăm la Pesaro cu prilejul primei tale prezențe la Rossini Opera Festival. Cum a venit invitația?

– Maestrul Alberto Zedda a văzut cu o anumită ocazie o înregistrare video de-a mea și ulterior - eu nu am știut asta - a cercetat mai multe despre mine și m-a invitat direct în festival. Când am ajuns, mi-a povestit despre toate înregistrările mele de pe You Tube, mi-a vorbit în

detaliu despre ce i-a plăcut în *Requiem*-ul de Verdi, în *Tristan și Isolda*, de pildă. Totul era foarte amănunțit studiat, nu doar la suprafață. Așa s-au legat lucrurile. L-am cunoscut pe maestrul Zedda, aici, la Pesaro.

– *Și ți-a propus Călătorie la Reims.*

– Da, invitația a venit direct pentru acest titlu...

– ... *în cadrul Academiei Rossiniene pe care dânsul o conduce, cu Orchestra Simfonică G. Rossini și cu cântăreți tineri.*

– Toți au absolvit deja Academia, iar acest spectacol este privit ca un fel de pepinieră a starurilor viitoare. De aici se aleg soliștii pentru anii următori în Festivalul Rossini și nu numai pentru acest lucru. Dar trebuie să spun că aceia care sunt în Academia Rossiniana și deja fac carieră, chiar dacă sunt tineri, nu sunt cântăreți necunoscuți. Una dintre protagoniste a debutat recent la Bilbao în *Somnambula* la doar 21 de ani, un altul la 22 cântă în majoritatea teatrelor din Italia. Toți au venit să se perfecționeze cu maestrul Zedda în cadrul Academiei.

– *De aici se vor alege cântăreții pentru stagiunile viitoare, dar și... dirijorii.*

– Nu știu în acest moment dar, la cât sunt de îndrăgostit și pasionat de Rossini, sper că da.

„Acțiunea propriu-zisă se petrece în recitative”

– *În ce a constatat lucrul la Pesaro?*

– Eu am dorit să vin și în timpul cursurilor, deși contractul meu pentru producția de operă începea a doua zi după finalizarea lor. Voiam să ajung mai devreme ca să cunosc vocile, să-mi fac o idee despre cum cântă fiecare în parte fiindcă, după cum se știe, în muzica lui

Rossini foarte importante sunt variațiunile, ornamentațiile și cadențele. Ori aceste lucruri sunt personale. Și dacă nu cunosc foarte bine glasurile, nu pot să cer un anumit tip de variațiune, de cadență. Chiar astăzi, încă mai discutăm cu soliștii despre anumite variațiuni, despre schimbarea unor acute, de pildă; este o muncă pentru continua perfecționare. Eu încurajez foarte mult personalitatea solistului și cer să improvizeze cât mai mult, bine înțeles în *da capo*-uri, nu în prima expunere a strofei. Rossini însuși scria foarte multe variațiuni. În paralel, consider că solistul trebuie să aibă un demers al lui propriu.

– *Și recomandările generice spun că niciodată o reluare să nu semene cu prima rostire. Ce importanță dai recitativelor?*

– Foarte mare, sunt absolut vitale, pentru că acțiunea nu se petrece într-o arie sau un ansamblu, ci în recitative. Toate demersurile intrigii sunt în recitativ, nu în spațiile largi unde soliștii își etalează vocalitatea. Și atunci este extrem de importantă relația între ceea ce și cum spui lucrul respectiv. Recitativul este mai mult o declamare, un dialog, mai mult o povestire decât muzică propriu-zisă, dar textul are o importanță covârșitoare. Și atunci, recitativul devine esențial.

– *Un exemplu?*

– Iată, recitativul acompaniat de dinaintea ariei Contesei di Folleville. Aici unul dintre personaje, Baronul Trombonok, îl ia în derâdere pe un altul, Medicul Prudenizio, pentru că este incompetent. Cel din urmă spusese că a fost o sincopă cardiacă ceea ce a avut Contesa di Folleville, iar replica venise... „sincopele sunt foarte bune la Mozart, Haydn și Beethoven”. În acest moment

am introdus citate din acești compozitori, primul fiind din *Simfonia nr. 25* de Mozart pentru că începe sincopat. Al doilea, de Haydn, este Imnul Germaniei, care este de fapt compus de acesta și pe care același personaj, Trombonok, îl cântă în finalul operei. După tema din *Sonata lunii* de Beethoven, am modulat ultimul citat, din Bach, l-am transpus cu un ton mai jos, ca să fie în tonalitatea recitativului, pentru a reveni înapoi în atmosfera lui. Deci pentru mine relația text-muzică este extrem de importantă nu doar în arii sau ansambluri, ci și în recitative.

„Când îi conferi naturalețe, muzica lui Rossini iradiază forță”

– Cum ți se pare scriitura în *Călătorie la Reims*?

– Când am văzut lucrarea, am fost absolut șocat în sens pozitiv. În primul rând are o orchestrație extrem de complexă, cu niște sonorități noi pentru Rossini la vremea respectivă, dar promit ceea ce va urma. Se întrevăd *Le Comte Ory* și *Wilhelm Tell*. 70% din muzica din *Călătorie la Reims* a folosit-o în *Le Comte Ory*.

– Se simt alte influențe?

– Da, orchestrația este foarte influențată de muzica franceză. Pentru că Rossini a compus această operă pentru Paris. Un alt lucru care m-a frapat în sens pozitiv este că ariile și duetele sunt de dimensiuni foarte mari, cea mai scurtă arie durează undeva între 8 și 10 minute. Nu simți lungimile pentru că de fiecare dată orchestrația este altfel, aduce alte culori, alte timbruri, prin care ascultătorul primește o informație nouă. Iar în *da-capo*-uri informația este adusă de solist prin acele variațiuni despre care am discutat mai devreme. În plus, trebuie ținut cont că,

atunci când îi conferi naturalețe, muzica lui Rossini iradiază forță

– Se poate spune că opera *Călătorie la Reims* vine dintr-o maturitate a compozitorului, atât cât se poate vorbi despre ea la 35 de ani.

– Dar să nu uităm că în ultimii 40 de ani de viață nu a scris aproape nici măcar o notă. Tot ce a făcut a fost la o vârstă timpurie.

– Din ce am vorbit până acum rezultă că te-ai aplecat foarte serios asupra partiturii, ceea ce era firesc.

– Mă consider unul dintre oamenii norocoși pentru că am avut ocazia să merg foarte des la Fundația Rossini, să văd manuscrisele. Am studiat manuscrisul de la *Bărbierul din Sevilla*, precum și ediția *princeps* de la *Le Comte Ory*, pentru că nu mai există manuscris. De exemplu, în *Călătorie la Reims* nu a trecut indicații de metronom, dar în *Le Comte Ory* există, iar când am comparat cele două lucrări am fost absolut surprins pentru că, în zilele noastre, multe din indicațiile lui Rossini nu funcționează atât de bine, întrucât acordajul orchestrelor a crescut la 442 față de 430, cum era în epoca lui.

– Orchestra pe care o dirijezi aici, la ce diapazon este acordată?

– La 442. Normal că tempoul este mai rapid. A fost foarte interesant să văd influența acordajului asupra tempoului.

Trio-ul esențial, Janet Johnson, Zedda, Abbado

– Sunt convins. Reluarea modernă a acestei opere a fost în 1984 sub conducerea lui Claudio Abbado, aici, la Pesaro, după care s-a reprezentat la Viena în 1988 sub aceeași baghetă. Cum a fost structurată atunci partitura față de ce este acum?

– Noi cântăm exact după ediția pe care a lucrat Claudio Abbado. De fapt sunt trei persoane care au fost pilonii principali în redescoperirea acestei opere: Janet Johnson, cea care a fost curatorul ediției critice, Alberto Zedda - am fost extrem de norocos să lucrez cu dumnealui, pentru că nu numai că face parte din istoria muzicală a Italiei, dar mi-a expus niște detalii pe care nu ai cum să le afli decât de la o persoană care a cercetat zeci de ani toate manuscrisele rossiniene care se găseau în Italia și la Paris - și, nu în ultimul rând, Claudio Abbado. Cei trei s-au ocupat ani de zile de realcătuirea *puzzle*-ului, întrucât erau foarte multe manuscrise împrăștiate în mai multe teatre. La Paris s-a păstrat doar 70% din ce folosisse Rossini și anume părțile din *Le Comte Ory*. Iar cei trei au luat libretul, au descoperit că se potriveau cuvintele foarte bine și le-au pus pe acel text. Ulterior au descoperit știmatele de orchestră de la cealaltă parte, să zicem de 30%, care nu era în *Le Comte Ory*, ci în *Călătorie la Reims*. La 7-8 ani după ce au făcut acea primă ediție s-au descoperit materialele reale de orchestră de la *Călătorie la Reims* și și-au dat seama că lucrul lor fusese foarte bun și just. S-a lucrat foarte mult pe intuiție, în funcție de cunoștințele stilului rossinian.

– *O muncă titanică. Gabriel, te poți considera un cercetător, nu? Ești un pasionat cercetător.*

– Nu mă consider astfel, mai ales după ce i-am studiat pe maestrul Abbado sau pe Federico Gostinelli, o persoană foarte importantă în cercetarea lui Rossini și nu numai a lui Rossini. Dar îmi place să pregătesc și să studiez extrem de minuțios ce dirijez, pentru că părerea mea este că dirijatul nu se petrece în cea mai mare proporție în fața

orchestrei și a publicului, ci are loc înainte, acasă, cu partitura sau în bibliotecă sau cercetând diverse lucruri în funcție de partitură.

Contextualitatea istorică

– *Probabil analizezi și spiritul epocii respective.*

– Absolut. *Călătorie la Reims*, de exemplu, este un titlu extrem de interesant pentru că nu trebuie să știi doar muzică foarte bine, nu trebuie doar să cercetezi foarte mult Rossini, ci trebuie să studiezi istoria evenimentelor din jurul anului 1825. Este istoria europeană din acea perioadă, pentru că este o operă compusă la comanda regelui Carol al X-lea al Franței în vederea încoronării sale. Este vorba despre mai mulți nobili care se strâng la un centru de... spa și se pregătesc să meargă la încoronarea de la Reims. Dar Reims este o localizare absentă pentru că ei nu ajung acolo. Este un fel de „Așteptându-l pe Godot”, Godot fiind un personaj absent, care nu apare niciodată. La fel, ei nu ajung la Reims dar cu toate acestea fac o sărbătoare la finalul operei în care se cântă imnurile țărilor personajelor: Imnul de azi al Germaniei, Imnul Rusiei de atunci, Imnul Marii Britanii și totul se încheie cu Imnul monarhiei franceze care, în urma unei cercetări, am dedus că este de fapt un imn al păcii în acest context al operei *Călătorie la Reims*. Pentru că acest imn a fost compus în 1590- 1591 pentru Henri al IV-lea, primul rege care a făcut pace în Europa și a încheiat cruciadele. Iar francezii în 1825 se așteptau ca noul rege Carol al X-lea să fie un pacifist. N-a fost așa, din păcate, dar ei n-aveau cum să știe la încoronare. Dar este de fapt un opus al unității, se vorbește foarte mult în finalul

operei, în toate imnurile, despre Europa unită, despre necesitatea de pace, niște lucruri care sunt extrem de actuale. Sunt mai multe recitative care aici au fost tăiate, pentru că nu mai sunt de actualitate; se vorbește foarte mult despre războiul de independență al Greciei cu Imperiul Otoman, despre cum Henri al IV-lea a făcut pace și a încheiat cruciadele. De fapt, lucrurile nu sunt foarte clar spuse, dar se deduc după cum merge acțiunea.

– Cum interpretezi textul *Viva, viva l'armonia* din Imnul Germaniei?

– Germanul Trombonok este extrem de pasionat de muzică. Toate replicile lui au legătură cu armonie, contrapunct, muzică, totdeauna când spune ceva afirmă: *io sono l'amico de l'armonia*. Sau când Madama Cortese, patroana hotelului, le dă indicații angajaților ce să discute cu fiecare personaj, în dreptul baronului Trombonok le spune: „vorbiți despre contrapunct”.

– Deci teorie pură.

– Exact. Când marchiza poloneză Melibea se ceartă cu contele rus Libenskof, Trombonok, care este liantul dintre personaje, încearcă să-i împace și-i spune lui Libenskof *io sono l'amico de l'armonia* și vreau să vă văd împăcați. Dar el nu vorbește de armonie în sensul de pace, ci în cel muzical. Da, *Viva, viva l'armonia* este intenționat pusă ca să sublinieze că este vorba despre un personaj îndrăgostit de muzică.

– Fără să vrei, mi-ai dat dreptate și chiar dacă nu te consideri cercetător, ești un pasionat al studiului aprofundat al partiturilor, al contextului dramaturgic. Din câte știi, făcând o mică paranteză, în pregătirea tezei tale de doctorat și Mozart îți intră în preocupări.

– Da, teza va fi terminată, sper, într-un viitor cât se poate de apropiat, îmi doresc să am timp să mă ocup mai mult. Subiectul este relația text-muzică în operele lui Mozart. Va fi rodul studiului pe care l-am făcut în biblioteci, pe când eram student la Viena. Sper sincer ca programul să-mi permită să reușesc să scriu ceva mai mult decât am făcut-o până acum.

Refolosirile, de la Bach la Verdi. Genialitatea lui Rossini

– Gabriel, dacă ne întoarcem la Rossini, sunt câteva aspecte pe care vreau să știu cum le percepi și cum le interpretezi. De exemplu: uverturile *Aureliano in Palmira* și *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* s-au regăsit în *Bărbierul din Sevilla*; aria *Cessa di più resistere* din finalul *Bărbierului*, aria *difficilissima*, care nu se prea cântă în ziua de azi s-a regăsit în aria finală a *Cenușăresei* din *La Cenerentola*; ai vorbit despre elementele de paralelism dintre *Călătorie la Reims* și *Le Comte Ory*. Cum privești aceste refolosiri, aceste preluări făcute efectiv de Rossini în timp, după câțiva ani, nu mulți. Poate mai sunt și altele.

– Sunt foarte multe lucruri pe care Rossini le-a reutilizat. Sunt trei dimensiuni pe care aș insista în această direcție. Aș porni de la Bach, vorba lui Max Reger „să ne întoarcem la Bach”. Bach folosea o procedură care provenea din Italia. Se numea contrafactura. De multe ori o cantată de Bach cu text religios, după câțiva ani, folosea exact aceeași muzică cu text laic. *Cantata cafelei*, de pildă, cu câțiva ani înainte fusese cu un text religios, despre Hercule. Și mai sunt foarte, foarte multe exemple la Bach. Problema nu-i de fapt a funcționalității textului în funcție de

muzică, ci a capacității compozitorului de a-și revedea opera, de a o refolosii într-un alt context. În muzica italiană era foarte, foarte des întâlnit acest lucru și chiar Daniele Carignani, un alt cercetător rossinian foarte important de la Fundația Rossini, povestea că s-au întâlnit la un moment dat doi compozitori italieni dinaintea lui Rossini. Și unul spune: „îmi cer scuze, ți-am folosit o arie, îmi pare rău”. Și celălalt răspunde: „nu-i nici o problemă, dar ar fi fost mai bine dacă o lăsaai cum am scris-o eu”. Deci era un procedeu absolut normal pentru că nu existau înregistrări iar tu trebuia, în calitate de compozitor, să-ți faci cumva cunoscută opera și să rămâi cumva în mentalul colectiv. Revenind la Rossini...

– ... *sunt diferențe. **Bărbierul** este opera buffa, Aureliano și Elisabetta sunt drame serio, deci uverturile tratează dramaturgii diferite.*

– Aici depinde foarte mult de relația text-muzică, de care povesteam mai devreme. Este extrem de important cum spui cuvântul. De exemplu, discutăm despre acest *Viva, viva l'armonia*. Dacă îl spui declamativ, poate să fie un text extrem de dramatic. Dacă-l cânti foarte legato, poate să fie un text liric, dacă accentuezi *armonia* poate să fie comic, să zicem. Depinde foarte mult cum interpretezi acel text. La fel se întâmplă și cu uverturile. Chiar dacă rămânea același context muzical, modul de interpretare se schimba. Interpretul era la fel de important ca și compozitorul. Și atunci primul conferea de fapt dramatismul sau comicul muzicii.

– *Inclusiv prin culorile orchestrale.*

– Exact. Dirijorul era atunci Rossini, cel puțin la primele audiții. Și eu sunt foarte sigur că nu cerea un caracter ludic ca în *Bărbierul*. Este absolut sigur că, de

pildă, *sforzando*-urile din uvertură aveau alte valențe în *Aureliano*. Când eram student la Cluj am văzut *Hedda Gabler* de Ibsen în viziunea lui Andrei Șerban, care dintr-o dramă a creat o comedie neagră extraordinară. Era exact același text, spus altfel.

– *Revin... și în Verdi am găsit mici pasaje orchestrale, de exemplu în **Macbeth**, care se regăseau în scena judecății din **Aida**.*

– Sigur. Aici mai este un lucru extrem de pragmatic. Ei trebuiau să compună într-un timp relativ scurt și era foarte greu, la comandă, să ai deplină inspirație. Este unul dintre motivele refolosirilor. La Rossini, genialitatea este relația pe care o pune între text și muzică. Iar asta poate comuta radical din dramă, din tragedie, în comedie.

Muzică și regie

– *Vorbind de relația text-muzică, ai fost cumva la repetițiile de regie pentru **Călătorie la Reims**?*

– La absolut toate. Nu lipsesc niciodată pentru că, după ce montezi în integralitate din punct de vedere muzical la repetițiile cu pian, soliștii nu se pot concentra la început și pe mișcare, și pe muzică. Și atunci consider că este absolut necesar ca dirijorul să fie prezent la toate repetițiile de regie pentru discuții cu soliștii, pentru a repune în valoare muzica și nu numai atât, pentru a ajuta de fapt bunul mers al lucrurilor întrucât altfel, din momentul în care se face regia, poți să te trezești cu anumite modificări ale interpretării muzicii, fără să vrei, fără să-ți dai seama.

– *Care au fost intervențiile maestrului Alberto Zedda?*

– Soliștii au lucrat puțin cu maestrul Zedda în cadrul Academiei, pentru că

s-au concentrat pe ariile pe care aveau să le cânte la concertul final, care nu erau din **Călătorie la Reims**. Maestrul a fost la multe repetiții, dar nu a intervenit foarte mult. M-am bucurat că s-a aflat în sală de fiecare dată, a fost un lucru extraordinar să-l avem alături de noi, nu numai pentru că este cel mai mare cercetător al muzicii lui Rossini și un dirijor absolut excepțional, dar îți transmite o energie foarte puternică, care pentru mine este foarte importantă.

Viața mondenă de la Pesaro

– *La 88 de ani, este de o vitalitate excepțională. Facem o mică digresiune. Știi că la Pesaro se desfășoară o viață mondenă remarcabilă, am participat și eu odată la cocktailul de deschidere a festivalului, acum mulți ani. Cum arată acum viața mondenă acolo?*

– Sunt foarte multe întâlniri interesante, aceste cocktailuri de deschidere și închidere a Academiei, de deschidere a festivalului. Am fost invitat de Juan Diego Flórez la vila lui, pentru petrecerea pe care o ține anual în timpul festivalului. Vila, trebuie să menționez asta, a fost a lui Luciano Pavarotti. Dar frumos este că toate sălile de repetiții sunt foarte apropiate și, când mergi pe stradă, te întâlnești de fiecare dată cu mai mulți artiști, povestești cu cineva, mai descoperi ceva, o variațiune cu un solist sau altă idee. Este o emulație extraordinară și, de fapt, o simbioză extraordinară cu toți cei care sunt implicați în spectacole.

– *Cum a fost petrecerea?*

– Foarte intensă. A fost costumată; în fiecare an are o altă tematică, iar anul acesta s-a numit „Sultan pool party”; dacă nu veneai costumat în ceva arăbesc nu intrai, în primul rând se verifica dacă

ești pe listă și apoi costumul. A fost o petrecere extrem de interesantă, cu foarte multe nume mari din festival.

Studii cu mari maeștri, cu mari dirijori

– *Gabriel, să vorbim puțin despre cariera ta actuală. Care au fost reperatele importante pentru tine până acum, Concursul Lovro von Matačić, Concursul Jeunesses Musicales...?*

– În luna mai am fost semifinalist la Mahler Competition, unde am dirijat **Simfonia nr. 3** de Gustav Mahler, iarăși un moment extraordinar pentru mine. Dar cel mai mult sunt recunoscător pentru profesorii pe care i-am avut: am început la Cluj cu maestrul Petre Sbârcea, după aceea am continuat cu maestrul Horia Andreescu la București, apoi am studiat cu maestrul Mark Stringer la Viena. Am avut norocul să studiez cu Bernard Haitink, cu Kurt Masur - din păcate am fost unul din ultimii patru studenți ai lui, pe care i-a avut cu câteva luni înainte să moară. Chiar dacă nu am lucrat efectiv dirijoral, pot să spun că acum am studiat și cu maestrul Alberto Zedda, pentru că am învățat foarte multe de la dumnealui. Din ce mi-a povestit, am aflat extraordinar de multe și asta este lucrul cel mai important, că reușesc să îmbin cunoștințe de la profesori relativ diferiți. Este lucrul care-mi place cel mai mult, pentru că sunt foarte deschis să aflu cât mai multe informații din cât mai multe direcții.

– *În continuare, cum vei să-ți balansezi cariera între repertoriul simfonic și operă?*

– Exact ca și până acum; stagiunea mea este programată, iar proporția rămâne 50%-50%; încerc să le echilibrez. Eu nu consider că există

dirijor de operă sau de simfonic, consider că există doar dirijori, iar dacă ești pasionat de muzică poți să le faci pe ambele. Sunt extrem de pasionat și de voci, dar sunt pasionat și de repertoriul simfonic. Așa voi proceda și în continuare, încercând să balansez repertoriul între operă și simfonic. Prima ridicare de baghetă în materie de spectacol de operă va fi la Cluj-Napoca, în 1 octombrie, pentru noua producție cu *Traviata* de la Opera Națională Română.

– *Îți doresc mult succes.*

(2016 – *OPERA MAGICĂ*)

Mezzosoprana LILIANA BIZINECHE

„CULTURA CÂNTĂREȚULUI ESTE PRIMORDIALĂ”

Remember Valentina Crețoiu

– *Stimată doamnă, mă bucur să vă întâlnesc la Brașov, orașul dumneavoastră natal. Ați venit în vacanță...*

– Îmi place să regăsesc frumusețea orașului, să văd ce mult s-a schimbat în bine, să reîntâlnesc prietenii, familia și, bineînțeles, locurile dragi. De obicei, sosesc vara și rămân până la începutul lui septembrie.

– *Ați început aici studiile de pian, după aceea ați continuat cu cele de canto, ca mezzosoprană.*

– Mai întâi, trebuie să le mulțumesc părinților mei pentru educația pe care mi-au dat-o și îndrumarea către muzică. Primul meu profesor de pian a fost Hans Eckardt Schlandt de la Biserica Neagră.

Aveam șase ani. Am urmat școala de muzică, apoi liceul, după care am avut fericirea să o întâlnesc pe marea soprană Valentina Crețoiu și să lucrez cu dânsa. A fost mama mea spirituală, o ilustră maestră care m-a însoțit de la începuturi până a dispărut, în 2003. Dânsa m-a format. Am intrat apoi la Academia de Muzică din Cluj, unde l-am avut profesor pe maestrul Ionel Pantea, venerabilul bas și regizor și, ulterior, director al Operei Române, în anii când am fost angajată acolo. Sigur, baza am avut-o de la dna Crețoiu, dar am primit multe sfaturi și de la maestrul Pantea. Este normal să recunosc.

– *Mergeați la Breaza, unde se retrăsese Valentina Crețoiu?*

– Stăteam acolo zile în șir sau weekend-uri, cum reușeam, mergeam toată noaptea cu trenul de la Cluj, dar merita, ce învățam la Breaza era extraordinar.

– *Vorbiți-mi, vă rog, despre acele lecții, în ce atmosferă se desfășurau, care erau punctele pe care maestra se concentra, dacă abordați numai probleme de tehnică vocală sau și de construcție a rolurilor, frazare etc.*

– Lucram absolut totul, pentru perfecțiunea tehnică, a sunetului, pentru că dânsa avea un cult pentru sunetul nobil, frumos și sănătos. Era o ființă înțeleaptă, care stăpânea o imensă cantitate de informație și o cultură profundă. Se adăuga experiența. Avea un contact special cu senzațiile sunetului, cu frumosul, vorbea despre cum să pătrunzi în esența lui și, mai ales, cum să pătrunzi în esența ta, ca emitent de sonorități minunate.

– *Un har...*

– L-am primit. Și pe tot parcursul carierei, și astăzi, când sunt mai mult

profesoară decât cântăreață, îmi dau seama că este fundamental ca sunetul frumos să ne atingă într-o manieră deosebită, să ne facă bine și, în același timp, să ne înalțe spiritual. Aceste lucruri, cred, sunt cardinale pentru un artist. Vedem că, din toate timpurile, de la castrați până astăzi, lumea a fost foarte sensibilă la frumusețea sunetului și la ceea ce emană el. Valentina Crețoiu mi-a deschis toate aceste orizonturi și din punctul de vedere al tehnicii, și din cel al construcției frazelor, al eleganței; dânsa nu mai cânta dar explica minunat cum să faci crescendi, diminuendi etc. Totul era corespondent potențialului meu, n-a vrut niciodată să-și impună ideile, pentru că avea un respect deosebit față de organul vocal, față de glas. Explica abstractul din sunet prin cuvinte, prin imagini pe care le înțelegeai; știai că aerul este cel care produce sunetul și că este capital. Bineînțeles că și echilibrul propriu este esențial, ca și apelarea la tezaurul interior, la intrarea în profunditate, în meditație, în respect față de înzestrarea ta. Cultura cântărețului este primordială. Mi-a pus la dispoziție toată biblioteca dânsiei. Mi-a făcut o deschidere pentru care sufletul meu îi este recunoscător; de fiecare dată îi mulțumesc în gândurile mele.

– *Ce roluri ați studiat cu Valentina Crețoiu?*

– Tot ce am cântat, inclusiv Carmen, Nancy în *Martha*, cu care am debutat la Cluj, Maddalena, Suzuki, Fenena, preparasem Amneris, Eboli dar n-am mai apucat să le interpretez pe scenă. În 1986 urma să emigrez în Israel și m-au dat afară de la Operă.

Premii, premii...

– *V-ați stabilit acolo?*

– Nu, am stat doar un an și apoi am plecat în Portugalia pentru că soțul meu a obținut un post în Orchestra Gulbenkian. Eu am rămas liber profesionistă. Sigur că am luat-o de la început și n-a fost ușor. Plecasem de la Cluj unde aveam un loc stabil, un parcurs de carieră și astea într-un fel s-au încheiat. Dar majoritatea rolurilor pe care le-am cântat erau lucrate pe scena din Cluj. Au venit și altele dar n-am mai întâlnit aceeași bază de lucru, pentru că în general regizorii n-au timp, îți arată doar intrările, ieșirile, luminile. Este altceva când lucrezi în echipă. Opera este un lucru serios, care necesită timp, spațiu și înțelegere între cântăreți, altfel se ajunge la conflicte.

– *Ceea ce știam în anii dinainte de 1989 era că ați câștigat multe premii la concursuri internaționale.*

– La toate am participat studiind în paralel cu Valentina Crețoiu și Ionel Pantea. Nu pot să nu-mi aduc aminte cu tristețe că de fiecare dată când plecam era un stres continuu... iese pașaportul?... iese viza? Am început la Atena, cu Concursul Maria Callas, unde am luat Premiul al II-lea pentru că nu s-a dat Premiul I. A fost destul de bine, chiar foarte bine pentru 23 de ani. La Leipzig mi s-a acordat Premiul Bach. Am luat tot Premiul al II-lea și la s'Hertogenbosch, în același an cu Nelly Miricioiu. Distincțiile erau date pe voci, Nelly a luat Premiul I la soprane, dar la mezzosoprane mie mi-au dat premiul secund. Am plâns foarte tare pentru că mi s-a părut, nu știu, necinstit; s-or fi gândit... Premiile I să le câștige numai românce?!... Apoi am luat la Paris Premiul I și Premiul pentru interpretarea muzicii franceze, la München Premiul Special al juriului. A urmat Geneva și tot

așa... Simțeam că pot să iau mereu primul premiu, vedeam participarea, știam că sunt bună...

– *Cât de importante sunt concursurile pentru tineri?*

– Le recomand, pentru că percepi un pic care este locul tău în panorama internațională și dacă ceilalți te aprobă. Competițiile îți dau conștiința valorii proprii, pentru că te pui în concurență, deși concurența este un cuvânt perimat și poate că în muzică este o prostie, întrucât fiecare cântăreț este unic și își are poziția lui în lume. Totuși, cred că este important pentru tineri să facă pasul, spre a-și verifica anduranța și dacă în stresul din concurs reușesc să se domine, să facă performanță. Nu este esențial să câștigi premiul cel mare, dar pentru mine, în acea vreme, a fost important pentru recunoașterea în țară. De exemplu, la absolvirea Conservatorului fusesem prima pe țară și primisem repartizare la Brașov, în cor. Când am venit de la Paris cu două premii, am mers la Consiliul Culturii și am spus că aș vrea foarte mult să rămân în Cluj. Mi s-a spus chiar că pot alege între Cluj și București, dar cum făcusem facultatea la Cluj și aveam deja foarte mulți prieteni acolo, am ales acel oraș. Am fost foarte fericită la Opera din Cluj, am făcut multe producții noi, cu un regizor excelent, un încăpățânat în perfecțiune, Viorel Gomboșiu, care a plecat acum câțiva ani dintre noi. Trata opera ca pe un cinema și lucra totul, ca și Zeffirelli, la detaliu, de la lumină la ochi și priviri. Am pregătit cu el *Carmen*, generația mai mare era oarecum surprinsă că ne-a luat pe noi, care abia terminasem facultatea. Aveam 25 de ani, cei mai în vârstă ziceau că o să-mi rup gâtul, că nu se poate, și uite că a făcut producția cu mine, cu Alexandru Agache

și Elena Andrieș. A fost o generație foarte bună, toți am intrat dintr-un șut în Operă și totul ni s-a deschis vivace în față, cu energie pozitivă.

Alături de marele Alfredo Kraus

– *Ați debutat în Charlotte din Werther la Teatrul São Carlos din Lisabona, alături de Alfredo Kraus. Cum a fost apropierea de cel supranumit „Monsieur Werther”?*

– Foarte emoționantă, tremuram din toată ființa, pentru că știam că trebuia să vină marele Kraus, am făcut înainte o săptămână de repetiții fără el, cu un tenor substituit și cu Paolo Trevisi care, ca și Gino Bechi, era regizor la Teatrul São Carlos.

– *Marele bariton Gino Bechi s-a ocupat și de regie, da?*

– Da, și-mi pare rău că n-a făcut regia la *Werther*, aș fi fost mai fericită. Trevisi mi-a spus de la început că vrea să remodeleze ideea personajului principal și pe... dl Goethe, să-i întoarcă pe toate fețele. L-a vrut pe Werther homosexual. Și pur și simplu n-am mai înțeles nimic. Eu preparasem în detaliu rolul cu Viorel Gomboșiu, fiecare măsură, gest, privire, emoție, foarte bine pregătit și întreaga tramă, de la Goethe la Massenet, avea sens. Dintr-odată mi s-a luat totul.

– *Relațiile între personaje nu mai puteau să existe.*

– Bineînțeles. Am plâns tot timpul și norocul meu a fost că eram prietenă cu directorul teatrului, care mi-a spus: „Stai liniștită, nu fii deprimată, respiră adânc că o să vină Kraus și va aranja tot”. Într-adevăr, după câteva zile de mare neliniște, a sosit Alfredo Kraus și regizorul n-a mai îndrăznit să spună nimic. Marele tenor a făcut toată regia, de la început până la sfârșit. După sute de

spectacole cu *Werther*, totul îi era în sânge și repetițiile s-au desfășurat normal, natural, iar eu am intrat ca o mânășă în jocul lui. Guverna logica. Am avut cinci spectacole foarte bune, cu imens succes. Într-o seară, Kraus a fost extrem de bolnav, nu avea voce dar nu a anulat și a cântat conștiincios, concentrându-se numai la ceea ce era absolut necesar ca să termine spectacolul.

– *Este o artă pentru unii cântăreți să cânte în condiții de disconfort.*

– O știință. Exprima totul prin voce, reușea să se dedubleze într-un stil nemaipomenit, de care Valentina Crețoiu îmi vorbea foarte mult: „Cântărețul de operă are nevoie să nu se piardă în rol, alter ego-ul său trebuie să fie totdeauna prezent, pentru control. Kraus reușea extraordinar. La sfârșitul spectacolului se simțea proaspăt, spre deosebire de mine care eram „out”. Nu mai știam nici cum mă cheamă iar el îmi spunea: „Hei, ce faci, gata, aplauze, s-a mai terminat încă unul!” În fine, a fost o lecție fantastică. După aceea am învățat-o și eu, cu experiența. Cu cât faci mai multe spectacole în același rol cu atât ești mai liber, mai sigur pe tine.

– *Cum era Kraus ca partener, câteodată dă senzația de răceală, de distanță.*

– Pe scenă era formidabil. În culise nu te puteai apropia de el, ca om; în afara scenei avea puține relații cu colegii dar în spectacol făcea totul extrem de profesional. O avea și pe soția lui care îl proteja complet, el nu se ocupa de nimic, doar semna contractele. A avut o viață extraordinar de cumpătată și a cântat rolurile cele mai potrivite pentru vocea lui.

– *N-a riscat nimic..*

– Nu, precauție și inteligență.

Elisabeth Schwarzkopf și firele invizibile

– *Stimată doamnă, știu că studiile dumneavoastră au inclus și participări la master classes.*

– Am urmat la Innsbruck cursul cu René Jacobs, pentru că mi-a plăcut foarte mult muzica barocă. M-a șocat când a deschis gura să cânte, era contratenor, emitea un sunet atât de diferit... Pe moment m-am simțit dezechilibrată, dar am învățat mult de la el, nu tehnic, ci interpretativ, expresiv, toată perfecțiunea de triluri, mordenti, rubati... O frumusețe dumnezeiască. Cu Ileana Cotrubaș am făcut cursuri în Portugalia, la Palatul Mateus. M-am bucurat să o cunosc mai îndeaproape, pentru că am avut șansa să cântăm împreună de multe ori. Am devenit prietene.

– *Am asistat prin anii '90 la Conseruatorul din Viena la un master class al Ilenei Cotrubaș și am fost impresionat de detaliul la care lucra, cum explica fiecare frază din punct de vedere muzical și dramaturgic, cum le spunea studenților culorile pe care trebuie să le încerce și să le expună. Mi s-a părut o lecție formidabilă venită din partea unei artiste de mare sensibilitate și dimensiune.*

– Totdeauna m-a impresionat încărcătura emoțională pe care o pune, nu numai în sunet ci și în cuvânt, în frază, în frumusețea lor. Era totul foarte întreg, era plin de conținut. I-a plăcut să le arate studenților frazarea. Exemplifica foarte mult. Spre deosebire de Valentina Crețoiu, Regina Resnik, Elisabeth Schwarzkopf sau Victoria de Los Angeles care nu cântau.

– *Vorbiți-mi despre Regina Resnik...*

– Am urmat cursul cu dânsa tot la Lisabona. A fost foarte binevenit, cu

câteva luni înainte de a avea spectacolul cu **Carmen** din capitala Portugaliei. Am învățat multe despre personajul lui Bizet, pentru că Regina este foarte focoasă, cu un temperament vulcanic. A fost altceva față de ce promisem de la Valentina Crețoiu, care era soprană și-mi vorbea despre cum cânta și cum reacționa Florica Cristoforeanu, căreia îi fusese parteneră. Regina era foarte clară în expresie, în intenții. Am avut și marea bucurie de a lucra cu Peter Brook la Paris, cred că tot prin anii '81-'82. A dorit să mă ia în trupă pentru producția lui cu **Carmen**, o versiune mai comprimată, semnată de el și de Marius Constant, care a mai compus ceva muzică. Am lucrat cu Brook o lună dar n-am putut să rămân, odată pentru că eram la Opera din Cluj și nu mi s-a dat viză în continuare și apoi, nu știu, așa a fost să fie, pentru că nici spectacolul nu m-a atras foarte mult. Nu era... operă așa cum o știm noi și, cum el desfășura producția într-o arenă cu nisip, nici nu era foarte comod să cânti în praf. Dar am învățat foarte multe de la Peter Brook.

– *Ați amintit numele mării Elisabeth Schwarzkopf.*

– Am lucrat la Zürich, acasă la dânsa, tot prin '81. Din păcate nu am putut face decât ore particulare, am rugat-o mult să mă primească la Salzburg, la Mozarteum, unde avea ore, dar clasa era completă. Am studiat puțin cu dânsa, vreo 10 ore, pentru că era foarte scump. Era fantastică, din punct de vedere tehnic tot ce învățasem de la dna Valentina Crețoiu a fost valabil. Mi-a spus: „Tot ceea ce știi este perfect, acum trebuie doar să evoluezi”. Am lucrat numai ciclul de lieduri **Dragoste și viață de femeie** de Schumann, la mare detaliu. În primele 3-4 lecții a scos de la mine lucruri pe care

nu crezusem că le voi putea face vreodată. Nu știu, avea niște fire invizibile prin care extrăgea din tine totul și puteai să ajungi la niște performanțe absolut extraordinare

– *A fost și la București într-un recital la Ateneu, bineînțeles se afla spre sfârșitul carierei dar era un monument de stilistică, de subtilitate, de interpretare. Se percepea detaliul infinitesimal în coloristică, în rostirea cuvântului...*

– ...a silabelor... La Cluj aveam o bibliotecă fantastică, unde erau foarte multe din înregistrările ei, stăteam ore în șir și o ascultam pe Schwarzkopf cântând. Plângeam ca o nebună... ce perfecțiune, ce frumusețe! Vorbind de fonoteca mea proprie, trebuie neapărat să fac o paranteză și să remarc că am un prieten foarte drag la Cluj, dl Miron Mărie. De fapt, dânsul mi-a deschis mai mult interesul pentru arta lirică, față de cum l-am avut la început. Eram deja solistă la Opera Română când mi-a pus la dispoziție multe înregistrări de operă adevărată, ceea ce înseamnă cu Tullio Serafin, Antonino Votto, Maria Callas, Antonietta Stella, Giulietta Simionato, Mario del Monaco, Franco Corelli etc. etc., artiști de la care am absorbit foarte mult. Trebuie să-i mulțumesc dlui Mărie. Este un prieten drag și un om de excepție.

– *Așa este. Datorită dânsului mi s-a oferit și mie ocazia să vă întâlnesc astăzi. Spuneți-mi, cu ce maeștri ați mai lucrat?*

– Pe Victoria de Los Angeles am avut norocul să o cunosc și mi-a oferit numai câteva ore, mai de curând, în 2001-2002. Nu prea dădea lecții dar i-a plăcut foarte mult ce înregistrări i-am trimis și am lucrat împreună **Recviem**-ul de Verdi.

– *Mi se pare că l-ați înregistrat.*

– *Live*, la un concert dirijat de Gerd Albrecht la pupitrul Filarmonicii din Praga, în lagărul de la Theresienstadt. A fost ceva special, foarte emoționant și foarte greu.

De la operă la concert

– *Stimată doamnă Bizineche, am observat că ați rămas mereu în **Fach-ul** liric, adică n-ați încercat niciodată să treceți la roluri mai dramatice, deși ați pregătit și Eboli, și Amneris.*

– De fapt, am studiat foarte multe roluri pe care însă nu le-am cântat: Dalila, Octavian, Amneris, Eboli, Romeo din *Capuleți și Montecchi*. Adevărul este că nu prea mi s-au oferit ocazii. Mi s-a propus odată Azucena și am refuzat. Am studiat Octavian din *Cavalerul rozelor*, rol pe care Valentina Crețoiu dorea foarte mult să-l fac, dar până la urmă proiectul nu s-a realizat, deși aș fi vrut. Îmi place foarte mult Richard Strauss. Am interpretat în schimb Herodiada din *Salomeea* sa, o singură dată, din păcate, la Teatrul San Carlo din Napoli, o producție formidabilă, cu Gustav Kuhn la pupitru. Ulterior am cântat și Olga din *Evgheni Oneghin*, Isabella din *Italiana în Alger*, Rosina...

– *Enumerați, vă rog, teatrele importante în care ați figurat pe afixe?*

– La Grand Théâtre de Genève am făcut *Katia Kabanová* de Janáček, concerte și *Beatrice și Benedict* de Berlioz; la Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles, când Barbara Fritolli debutase în rolul Desdemonă din *Otello*, am cântat Emilia, cu Antonio Pappano la pupitru, o seară formidabilă, în concert, din păcate. Am avut concerte la Concertgebouw din Amsterdam, la Théâtre des Champs Elysées... La Lisabona am făcut Carmen, Olga, Anna

în *Troienii* de Berlioz. Am cântat la Nantes, Marsilia și în multe alte locuri. În Germania am avut numai concerte.

– *Repertoriul de concert este o componentă importantă a activității dumneavoastră. Recomandați tinerilor să-l abordeze în paralel cu scena?*

– Da, cred că este esențial pentru un artist de operă să cânte repertoriu vocal-simfonic, oratoriu, muzică sacră și lied, pe cât posibil lied, pentru că dezvoltă înțelepciunea, apropierea de subtil, de culori, îi permite să se manifeste altfel din punct de vedere vocal, tehnic. Își dă seama că este nevoie de alt gen de studiu, de altă percepție și altă grijă pentru sunet, că nu trebuie cântat numai forte și piano, ci există o uriașă gamă dinamică. Chiar dacă baza tehnică rămâne la fel, muzica te conduce către alte orizonturi și culori. Este interesant și pentru că liedul se fondează pe cântatul în limbi pe care nu le posezi așa de bine. De exemplu, eu nu abordasem niciodată muzică rusească și când am început cu Ceaikovski, Borodin, Glinka, Rahmaninov, Rimski Korsakov, am primit o bogăție nemaipomenită, un tezaur sufletesc infinit. Am lucrat cu pianiști ruși din Lisabona, prieteni de-ai mei cu foarte bună pregătire. În Africa de Sud am cântat cântece în limba zulu, am fost prima albă care am cântat cântece în limba zulu, cu sunete foarte speciale, obținute prin plasarea limbii pe palatul gurii. Îmi plac foarte mult experiențele, întotdeauna am vrut și mai mult, niciodată nu m-am restrâns la un repertoriu închis. Cum spuneam, liedul este esențial; sigur că și muzica sacră, pentru că îți deschide alte zări. Diferența între a cânta într-o biserică și într-o sală de concert este uriașă, pentru că încărcătura spirituală pe care o are

biserica, nu se poate compara cu atmosfera dintr-un alt auditorium. Deschizi gura și deja biserica te ajută.

– *Ce momente de referință din cariera dumneavoastră rememorați?*

– Am avut fericitul privilegiu să lucrez în ultimii ani ai vieții sale cu Lordul Menuhin, de la care am învățat modestia și umilința ca artist. Pe lângă tot ce am studiat muzical. În compania diferitelor orchestre cu care am cântat, de la Royal Philharmonic sau English Chamber la Orchestre de Paris sau orchestra Teatrului Colón din Buenos Aires, apropierea pe care o avea el față de muzicieni, cu tact, delicatețe, răbdare, frumusețe de exprimare, era unică. De fiecare dată când cântam cu Yehudi Menuhin era o sărbătoare. Poate să spună lumea că nu era dirijor, că tacta nu știu cum, sunt amănunte insignifiante. Vă aduceți aminte cum dirija Sándor Végh? Nu că era cocoșat dar avea o oarecare stereotipie în gestică. Și ce ieșea cu Kamerata din Salzburg!

Tiberiu Brediceanu în Portugalia

– *Ce face acum Liliana Bizineche?*

– Se pregătește pentru susținerea tezei de doctorat la Universitatea din Évora unde este și profesoară, o universitate veche, cu tradiție, nu așa de mult în departamentul de muzică ci în celelalte. Tema este „Interpretarea lirică a cântecului popular românesc cules de Tiberiu Brediceanu”.

– *Cred că șochează pe multă lume acolo, nu?*

– Da.

– *Cine este conducătorul științific?*

– Constantin Sandu, care este profesor și pianist la Porto și încă un coleg de-al meu, tot de la Universitatea din Évora, care este etno-muzicolog și m-a

îndrumat într-un fel. Însă tot ce am învățat și am cercetat vine din Brașov, pentru că aici am prieteni, în primul rând pe Horia Cristian, colegul și pianistul meu preferat din România și mai ales de la Brașov, unde am cântat extrem de multe recitaluri la festivalurile de muzică de cameră. El și alți prieteni sau colegi de facultate mi-au dat foarte multe materiale, m-au ajutat și încet-încet am pus la cale elaborarea acestei teze. Este o lucrare de pionierat și pentru Portugalia, pentru că de fapt jumătate de teză este scrisă și cealaltă jumătate este reprezentată de concertele pe care le-am făcut, trei la număr, cu 42 melodii pe care le-am ales din toate regiunile țării noastre. Bineînțeles că a trebuit să transpun majoritatea, pentru că erau scrise pentru voce acută. N-a fost deloc ușor, pentru că la început le-am abordat cum eram obișnuită, cu voce operistică, apoi a trebuit să reduc din volum, din toată sonoritatea, ca să ajung la detaliul de gingășie, de subtilitate, de jucăuș, să ilustrez toate milioanele de stări, de emoții, fațete pe care poți să le comunică prin această muzică.

– *Ce alte repere are acum activitatea dumneavoastră?*

– Pentru că am muncit vreo 2-3 ani la teza de doctorat, am avut activitate concertistică mai redusă. Am cântat mai mult muzică barocă, lieduri; acum încep iar să dau drumul activității de cântăreață de podium și mă așteaptă concerte cu Orchestra Gulbenkian și Orchestra Simfonică de la Teatrul São Carlos. Am avut marea bucurie să descopăr muzica americană, am cântat câteva concerte gen Broadway, pe partituri din filme și musicaluri. Am să lansez un disc cu lieduri portugheze. Am făcut o premieră la Lisabona cu o

operă de cameră a lui Alexandr Lokshin. Era foarte bun prieten cu marele, regretatul Rudolf Barshai, am făcut concerte cu el în câteva dați la Lisabona și la Basel. Și am cântat la Lisabona, în premieră mondială, *Simfonia a X-a* de Lokshin. Foarte dramatic, mezzo, orchestră și cor. A fost o experiență formidabilă. Merg mult în Brazilia, am și concerte acolo și am fost chemată să selecționez studenți la Universitatea din São Paulo, cea mai renumită din Brazilia.

– Vă mulțumesc, vă doresc succes și aș vrea să vă întreb ce prezențe artistice urmează în România?

– Și eu vă mulțumesc, a fost o mare plăcere să vorbim. Am în perspectivă un concert la Brașov. Mi-aș dori să fac și un *master class* la București, la Universitatea de Muzică sau la Operă. De asemenea, recitaluri.

(2012 - *OPERA ÎN PORTETE*)

Criticul muzical MIHAI BRÂNCOVEANU, membru al Asociației „Presse Musicale Internationale”, Paris

DESPRE „BOEMA DE AUR”, ANDREI ȘERBAN, ANGELA GHEORGHIU ȘI... DIRECTORII OPEREI PARIZIENE

De neuitat!

– Mihai, ești autor a numeroase analize și articole de critică muzicală în prestigioase publicații din Franța și

Germania, colaborator la „Revue des Deux Mondes”, „Das Opernglas”, membru al Asociației Presei Muzicale Internaționale. Sunt onorat că semnătura ta figurează în mod constant în paginile revistei MELOS. Peste 40 de ani de prietenie ne leagă și, iată, mă bucur că vom dialoga pe teme de operă. Mai întâi aș dori să rememorăm celebrele spectacole cu *Boema* pe care le-am văzut împreună la București; era renumita „*Boema de aur*” în care partenerii tradiționali ai lui Dinu Bădescu erau Valentina Crețoiu, Șerban Tassian, Nicolae Secăreanu. Îți mai amintești producția?

– Bine de tot. Am văzut această *Boema* de multe ori în distribuția pe care ai menționat-o. O singură dată a dirijat-o Glauco Curiel, care-mi aduc aminte că a condus și o *Aida* la fel de memorabilă; *Boema* avea o atmosferă extraordinară întrucât cei patru artiști care aveau obiceiul să cânte și să joace împreună știau să dea în spectacol momente cu totul unice, pe care nu le-am regăsit foarte des chiar pe alte scene. Este prima *Boema* pe care am văzut-o în viața mea și primul spectacol pe care-l vezi îți rămâne întotdeauna foarte bine întipărit în minte. Mă bucur că am avut ocazia să asist la asemenea mizanscene așa cum ar trebui ele să fie. Tinerii de azi nu mai au, poate, această șansă, pentru că văd *Boema* transpusă cine știe în ce loc și în ce epocă. Îi cunoșteam bine pe Dinu Bădescu, pe Valentina Crețoiu și îmi aduc aminte că Dinu ne-a făcut, fratelui meu și mie, o dedicație pe programul de sală, în care scria „*Boema* fără Dinu, Valentina, Șerban și Nae nu trăiește oricât de bine ar fi cântată (cu lipsă de modestie!)”. Avea perfectă dreptate, era o *Boema* de neuitat.

Francezii nu sunt niciodată mulțumiți

– *E foarte important ceea ce spui, că după atâția ani nu ai mai regăsit nici pe scene mari o calitate de spectacol așa cum era a celui bucureștean. De la jumătatea anilor '60 ai trăit și trăiești la Paris, unde ai avut ocazia să vezi multe producții. Mihai, privitor la viața muzicală pariziană, cum se prezintă directoratul lui Hugues Gall la Operă?*

– Este un foarte bun profesionist, a fost brațul drept al lui Rolf Liebermann...

– *Văd că apelezi direcțiunea Liebermann...*

– Sigur, a fost ceva mitic la Paris, acum toată lumea vorbește de el exact așa cum a fost, o personalitate indiscutabilă, un om pe care am avut marea șansă să-l cunosc destul de bine, un om de o modestie rară, foarte simplu, care nu se credea a fi Dumnezeu... categoric, nu! Un profesionist care a făcut lucrurile minunat de bine, cu foarte multă autoritate, talent, experiență și a lăsat amintiri extraordinare. Pe vremea când era director, existau mulți care îl criticau, francezii sunt cunoscuți prin a nu fi niciodată mulțumiți; când Liebermann a plecat, au început efectiv să-l plângă. Aveau dreptate, a urmat o perioadă foarte agitată, s-au succedat mai mulți administratori; Bogianckino, de exemplu, n-a avut timp să facă ceea ce și-a propus pentru că s-a întors rapid în Italia ca să candideze la funcția de primar al Florenței. Pentru Liebermann, în schimb, cei 7 ani – un septenat ca al președintelui Franței - au constituit un record. Înaintea lui, administratorii nu rămâneau mai mult de 3-4 ani.

– *Post dificil!*

– Implică și politică, trebuie să te înțelegi bine cu sindicatele. Hugues Gall

are multă experiență și talent exact în domeniul acestor negocieri. Opera din Paris are în mod periodic probleme de gen. Gall a reușit să clădească un repertoriu, cu opere care pot fi alternate, pentru că la Paris funcționează sistemul de *staggione*, ca la Scala sau Covent Garden, nu ca la Opera din București sau la cea din Viena.

Provocări

– *Din câte știu Gérard Mortier va prelua de la Hugues Gall fotoliul de director general. Sunt ceva emoții la Paris față de venirea lui Mortier, generatorul unor scandaluri la Salzburg și nu numai acolo?*

– Mortier face și el parte dintre urmașii lui Liebermann, era și el prezent la Opera din Paris sub direcțiunea acestuia. Avea o altă funcție, Gall era administrator adjunct iar Mortier ceva în domeniul artistic, al alegerii distribuțiilor. După care a fost vreo 10 ani la Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles, la el acasă, în Belgia, apoi a mers la Salzburg. Îi place în mod deliberat să provoace dar cred că și publicul, administrația, guvernul austriac au avut față de Mortier o atitudine care l-a incitat și i-a dat ideea să provoace și mai mult. Timp de vreo 10 ani a fost un soi de gherilă. Când va veni la Paris nu știu dacă va proceda ca la Salzburg, aici nu este vorba de un festival, ci de un teatru. Eu i-aș reproșa că la Salzburg a dat prioritate gusturilor personale, ceea ce nu este neapărat comportamentul logic al unui director de operă, el nu montează producții ca să-și facă lui plăcere, ci publicului. Mortier a explicat foarte calm, găsind asta foarte normal, că el nu montează Puccini pentru că îl detestă pe Puccini, că nu montează din principiu Richard Strauss, deși până

la urmă a făcut *Ariadna la Naxos* în ultimul său an la Salzburg.

– *Se pare că s-a apropiat foarte puțin de Strauss, care este unul din compozitorii obișnuiți în orașul lui Mozart, fondator al festivalului în anii '30. Acolo dăinuie atâtea amintiri de mari spectacole straussiene! Să vedem ce va face la Paris.*

– Asta nu pot spune pentru că nu a organizat încă nici un fel de conferință de presă. Sigur că unii sunt încântați, pentru că-l găseau pe Gall prea prudent. Totuși au fost câteva rateuri mari, ca de exemplu *Tristan și Isolda* făcut de un regizor suedez nu tânăr, mai degrabă de vreo 60 de ani. Îmi aduc aminte că actul al III-lea se petrecea pe o plajă plină de pubele, era ceva îngrozitor, un fel de groapă de gunoi publică. Nimic de-a face cu muzica lui Wagner.

Revoluționar vs tradițional

– *Îmi face impresia că în zilele acestea există o dominație a regizorilor față de realizatorii muzicali, de dirijori în primul rând, ca și față de manageri. Mihai, în tot ceea ce ai spus până acum, aspectul acesta a reieșit ca un fel de leitmotiv. Cred că pe vremea lui Toscanini sau a lui Karajan nu era așa. Știi de exemplu că și regia lui Andrei Șerban pentru *Lucia di Lammermoor* la Bastille, acum câțiva ani, a fost contestată.*

– Da, așa este. Bine, Andrei Șerban a făcut un spectacol poate mai puțin tradițional. Totul se petrecea într-un ambient despre care nu știai bine dacă era o închisoare, o casă de nebuni sau o sală de gimnastică. Era ceva foarte special. Unele persoane au adorat mizanscena; să știi că se găsesc totdeauna unii care sistematic apreciază drept genială orice

regie ieșită din obiceiuri. Alții găsesc că tot ce seamănă cu textul libretului este de un conservatorism de nesuportat; toate gusturile coexistă, asta se știe. Andrei Șerban este un autor capabil să facă fie regii extrem de netradiționale sau, să zicem, revoluționare, fie foarte tradiționale în bunul sens al cuvântului, ca de pildă *Hovanscina* pe care a pus-o în scenă la Opéra Bastille acum, în decembrie.

– *Deci a fost rechemat la Paris.*

– Da, de mai multe ori; prima lui mizanscenă originală a fost această *Lucia*, în 1995, asta era înainte de sosirea lui Gall. Anterior se dăduse *Puritanii*, într-o regie pe care Șerban o concepușe pentru Welsh National Opera. După *Lucia*, a urmat *Italiana în Alger* foarte nostimă, în 1998: știi, era epoca filmului *Titanic*, și de fapt nava cu care naufragiază Isabella era un soi de *Titanic* care cădea pe fundul mării. Bineînțeles că asta a dezlănțuit un râs general în sală. Apoi a regizat *Les Indes galantes* de Rameau în 1999. Andrei Șerban a făcut deja destul de multe producții la Paris, până a venit această *Hovanscina*, despre care a spus într-un interviu în ziarul *Le Monde*, că nu a văzut necesitatea transpunerii acțiunii, afirmând pe bună dreptate că ea este clar definită din punct de vedere istoric. A lăsat lucrurile așa cum sunt, în costume de epocă foarte frumoase, în decoruri semnate de Richard Hudson ...

– *Este colaboratorul lui, au semnat și Povestirile lui Hoffmann la Viena.*

– E pentru prima dată când acest Hudson (născut în Zimbabwe și cu studii în Anglia) vine la Opera din Paris. Decorurile sunt foarte frumoase, de exemplu în primul act se văd cupolele Kremlinului în spatele zidurilor... Nici un

soi de „nebulie” pe scenă, dar în același timp un joc actoricesc foarte eficace. A fost un spectacol care mi-a plăcut grozav și pe care l-am găsit drept unul din cele mai reușite pe care le-am văzut la Bastille. A avut critici foarte bune, în *Le Monde* i-a fost dedicată o pagină întreagă, un reportaj despre repetiții, cronica spectacolului și un interviu al lui Andrei Șerban, în care-și expunea punctul de vedere cum că nu vede necesitatea de a face o apropiere în *Hovanscina* cu... talibanii din Afganistan.

Atipic

– *Mă bucur că Andrei Șerban este din nou în atenția iubitorilor de operă și a presei muzicale internaționale, nu numai prin spectacole șoc... Mi-ai spus că ai văzut noul film Tosca.*

– Mi-a plăcut foarte mult, este și el destul de atipic, în sensul că nu a fost filmat în decoruri tradiționale, ele fiind reconstituite spațios într-un studio din Germania. De pildă, biserica Sant’Andrea della Valle din actul I este mult mai mare decât în realitate, urmărindu-se ideea de a reda mai mult atmosfera locului decât de a reconstitui totul în mod prea realist. Îndată ce cântăreții-actori se îndepărtează de centrul acțiunii intră într-o zonă de penumbră, ca să nu zicem de umbră profundă, de fapt îi vezi dispărând total în negru.

– *Ciudat...*

– Am citit un interviu al regizorului Benoît Jacquot, în care spunea că mai întâi de toate a vrut să fie reconstituite pardoselile, adică lespezile din biserică, apoi marmura din Palazzo Farnese. Actul al III-lea ai într-adevăr impresia că se întâmplă pe terasa din Castel Sant’Angelo, așa de bine este reprodus.

– *Se pare că stilul filmării este destul de special.*

– Jacquot a explicat că a folosit mijloace tehnice diferite: filmatul obișnuit pentru majoritatea acțiunii, filmarea negru-alb în timpul înregistrării benzii sonore, deci îl vedem în negru și alb pe Antonio Pappano dirijând cu gesturi italianisime, foarte implicat în conducere, vedem orchestra, soliștii în ținuta lor obișnuită de studio; ideea regizorului era ca acei care nu au obiceiul să se ducă la operă să-și dea seama ce înseamnă să înregistrezi o operă, munca imensă care se petrece în culise. În fine, al treilea mod de filmare redă niște imagini în culori destul de flu, nu se deslușește bine ce este, în momentele în care personajele reflectează la ceva. De exemplu, în duetul din primul act, când Floria și Cavaradossi cântă despre *la nostra casetta*..., vezi o alee undeva în afara Romei ș.a.m.d. A fost primul film de operă al lui Jacquot pentru care a ales să iasă puțin din obiceiurile tradiționale, nu a vrut nici spectacol filmat pe scenă, nici operă completă în decoruri naturale, ci altceva.

– *Spune o vorbă, te rog, despre actrița Angela Gheorghiu.*

– Este excepțională, are o prezență fizică fascinantă, se implică total în joc, este absolut credibilă în acest rol care-i merge extrem de bine, este foarte emoționantă. Îmi amintesc acum un moment din sfârșitul actului III, când îi recomandă lui Mario să cadă *come La Tosca in scena*... După ce el se prăbușește, ea aplaudă și strigă *Brava!*, o vezi cât este de încântată la ideea sinceră că iubitul ei o să se scoale și vor pleca amândoi pe drumul Civitavecchiei. Total implicată și credibilă!

(2001 – *OPERA VIVA*)

Tenorul ION BUZEA

ÎNDEMN CĂTRE STUDIUL ÎNDELUNG ȘI SERIOS

Să cânti de amorul artei

– *Stimate maestre, nu vă ascund că sunt foarte emoționat întâlnindu-vă acum, la Zürich. Au trecut 45 de ani de când vă aplaudam la Opera bucureșteană în Radamès, în Don José,   n Pinkerton... enumăr doar câteva din marile dumneavoastră roluri.*

– Am sosit de la Cluj la București în 1962, am stat până în ‘64, după care m-am mutat la Viena, dar reveneam în Capitală destul de des, oricând aveam o săptămână sau 10 zile libere.

– *A  i cântat acasă în mod curent.*

– Da, exista un   ef extraordinar la Biroul de Studii Muzicale al Operei, care făcea programările...

– *  achim,   tefan   achim.*

– El era. Un om m  run  el, ager, vioi.   i spuneam: „  ahul, vin o săptămână acasă, la p  rin  i, pune niște spectacole!”   i lucrurile mergeau strună. Pentru mine era bine, mă bucuram, se bucurau prietenii. Asta a funcționat până în ‘69. Pe urmă... Dar, hai să nu spunem ce n-a funcționat, să spunem ce a funcționat.

– *O să vorbim despre toate. Cum s-a rupt filmul?*

– Domnule Popa, eu îmi plăteam drumul, nu ceream nici onorariu, pentru că leafă nu mai aveam nef  c  ndu-mi norma la Operă. N-a contat, veneam cam de două ori pe an, cântam câte patru spectacole de fiecare dată, mergeam înapoi, era perfect, ne   n  legeam. Dar a venit un director, prin ‘68-’69, care mi-a zis: „Ești angajatul nostru   i nu vii când

vrei dumneata ci c  nd vrem noi!” Eu am răspuns că sunt foarte onorat ca salariat al Operei Române, vin de plăcerea   i bucuria de a cânta în   ar  , nu cer bani, nu primesc leafă, dar măcar să fiu lăsat să fac spectacole când se potrivește   i cu programele mele din străinătate. Pentru c  , pe atunci, mai aveam... ni  elu   de cântat   i pe la alte „firme”. El, nimic, o   inea pe-a lui! A  a că i-am spus că o să mă mai gândesc   i... m-am tot gândit, poate că   i acum fac asta. Eu n-am „fugit”, n-am avut probleme politice etc. Pentru contractele pe care le dob  ndeam, călătoream cu pa  aport simplu, românesc. Nu era nicio problemă, mai așteptam câte o viză, dar mergea.   n sport   i muzică se putea circula. Atunci destul de pu  in, acum prea mult.

– *De ce credeți că marii artiști care activează astăzi în străinătate nu vin să cânte spectacole în România? Sunt doar câteva excepții, Elena Mo  uc, Alexandru Agache...*

– Eu nu mai sunt în temă de peste 20 de ani   i subiectul mă interesează numai într-o oarecare măsură. Doar observ că, în vanitatea lor, ei cred că li se strică reputa  ia. Nu-i   n  leg. Chiar dacă nu prime  ti banii pe care-i ai în altă parte, vii de amorul artei.

– *E adevărat că   i la București, și în alte teatre din   ar  , sistemul de programare a spectacolelor nu permite previziuni pe durate lungi. Dar cred că întotdeauna se poate găsi un drum de   n  legere între părți, dacă se dorește.*

–   n vremea mea, calea de   n  legere era „  ahul”,   i telefonam direct, nu vorbeam cu directorul. Un sistem anti-birocratic care funcționa. Poate că ar fi bun   i acum. Dar am auzit că sunt teatre care nu   tiu nici măcar programul pe luna în curs.

– *La asta mă refeream.*

– Ceea ce mă deranjează la scenele lirice din România este că există atâtea cântăreți buni, care merită mai mult și nu sunt puși în valoare.

De la Viena la New York

– *Am ajuns la momentul în care n-ai mai cântat la București. În perioada aceea nu se cunoștea nimic în România despre ceea ce făceți. Știam doar că sunteți în străinătate și cântați. Cum a decurs cariera în continuare?*

– Din 1964 până în '74 am locuit la Viena. Aveam o casă și la Zürich pentru că din '66 promisem contracte și acolo. Mie nu-mi plăcea să stau prin hoteluri. De ce aveam domiciliu și în Elveția? Pentru că aeroportul era mai interesant pentru legăturile cu America. La New York aveam locuință închiriată. Din 1972 m-am mutat cu totul la Zürich, deci stau în această casușă de 38 de ani.

– *Un loc superb, lângă pădure, în afara orașului...*

– Dacă nu vreau să circul cu mașina, există un trenuleț aici sus, pe munte, care face un sfert de oră până în gara orașului și încă puține minute la aeroport. Am mai ținut doi ani locuința de la Viena, pentru că am avut un contract de 41 de spectacole pe stagiune, și la Staatsoper, și la Volksoper. Astfel s-au strâns 410 seri. Nu aveam program fix, ei îmi dădeau niște date și eu mă aranjam în perioadele libere cu alte teatre.

– *Peste tot ați cântat în teatre importante.*

– Așa este. La New York, la Metropolitan, eram invitat de mai multe ori pe stagiune, câteodată mergeam de două ori pe lună, ceea ce nu era ușor, dar mă obișnuisem. Nu trebuie să dai mare importanță zborului, mai moțâi, nu-i

complicat. Am cântat în multe teatre din Europa, în Germania, Franța etc. În primii ani, am fost și în țările așa-zise „de democrație populară”. În 1966, fiind un tânăr de 32 de ani, am fost foarte flatat să merg la Festivalul Primăvara la Praga. Fusesem invitat în urma premiului obținut la Concursul Enescu. Cum arăta afișul praghez? Cu Karl Böhm, Herbert von Karajan, Christa Ludwig, Fritz Wunderlich, Hermann Prey, Dietrich Fischer-Dieskau, Sviatoslav Richter, Artur Rubinstein. Ce nume! Am mai fost la Budapesta, la Wiesbaden, la Zagreb, unde este un teatru foarte frumos, construit de arhitecții care au făcut și Opera din Zürich.

– *Milano?*

– La Scala nu am cântat din motive... politice, ca să zic așa. Eu respect teatrele italiene pentru că Italia este țara operei, iubesc natura, îmi fac de mulți ani vacanțele în Sardinia, am călătorit peste tot. Însă în privința cântatului... dacă un dirijor îmi spune să fac toate repetițiile „pe voce” și eu accept să cânt în acest mod doar parțial, nu tot timpul ca o mașină, și dacă el nu vrea să colaboreze așa, atunci după câteva zile eu zic „Servus!”, „Arrivederci!” Asta a fost cu Scala. Ori eu aveam destule contracte și nu m-am cramponat. Sigur că dacă ajungi acolo, l-ai prins pe Dumnezeu de picior, dar pe Dumnezeu îl prinzi oricum în cazul în care cânti bine. Am mai avut un contract la Verona, unde mi s-a oferit un onorariu mai mic, pe motiv că aveau probleme cu sindicatele care reproșau că nu se angajează destui cântăreți italieni. Le-am spus: „Dragilor, să vă fie de bine, luați-i pe ei!” Italienii încearcă întotdeauna mici „ciupeli”. Repet, respect Italia ca ginte latină, monumentele istorice, iubesc marea,

muzeele, dar eu nu eram muritor de foame.

Ușurință, siguranță, cruțare

– *Ați spus ceva despre cântatul bine. Cred că aceasta este prima satisfacție, după aceea vin confirmarea și consacrarea.*

– Idealul este să cânti cu ușurință. Un artist trebuie să cânte atâta cât vrea el, nu cât poate. Și să se lase de apariția în spectacole atunci când hotărăște el, nu alții. Consider că este o lipsă de demnitate ca un cântăreț mai în vârstă să se agațe mai departe de scenă. Mie asta nu-mi place. Este mai bine să cânti ușor, fără probleme, cu bani mai puțini dar cu satisfacții, decât să te chiniești cu bani mai mulți. Cei care se cramponează pentru bani îți fac milă. În altă ordine de idei, un cântăreț trebuie să fie sigur. Eu în 30 de ani de carieră nu am renunțat la spectacole decât de două ori, din cauză de indispoziții.

– *Deci tehnică ideală, sănătate de invidiat...*

– Nu recomand nici să se cânte prea mult.

– *Un număr de 40 de spectacole pe stagiune vi se pare exagerat? Mai sunt și repetițiile, foarte obositoare.*

– Cântam de 60-70 de ori pe an, cu repetiții. Trebuie însă să știm a ne cruța puțin. În ziua de azi, foarte importanți sunt regizorii, deși fără interpreți nu pot face nimic. Walter Felsenstein a venit o dată la Viena să negocieze să fac *Carmen* în regia lui. Condiția era 6 luni de repetiții; nu m-am putut stăpâni și i-am spus că în 6 luni cânt în alte părți și îmi cumpăr o casă. Am avut și eu maximum 6 săptămâni de repetiții, dar mă lăsau să plec, mă reîntorceam...

– *Maestre Buzea, ați modulat puțin în tonalitate minoră vorbind despre*

repetiții, despre problemele de la Scala și Verona. Vorbiți-mi despre marile satisfacții ale carierei.

– Încep cu una modestă. De câte ori terminam un spectacol eram mulțumit că aș fi putut să reîncep, că nu eram obosit. Aceasta este satisfacția numărul unu. Și poate și numărul doi. După fiecare spectacol, noi, morți de oboseală, suntem aplaudați și ne bucurăm. După aceea, ajungem la hotel și poate ne întrebăm ce-am făcut cu asta. Eu recomand unui cântăreț să nu-și bată capul cu prea multe lucruri; să cânte bine, că satisfacțiile vin! Mergi înainte, nu te uita nici în stânga nici în dreapta, că așa îți croiești drumul! Eu nu pot să mă laud cu nu știu ce carieră...

– *Sunteți foarte deschis dar fără accese de modestie, vă rog!. Cum puteți afirma că nu vă puteți lăuda cu așa o carieră exemplară?*

– Când am zis că nu mai vreau să cânt, m-am oprit.

– *Când s-a petrecut asta?*

– Acum 20 de ani.

– *De ce ați abandonat așa brusc?*

– Îți ridică cineva statuie? Și dacă da, ce faci cu ea? După ce n-am mai cântat, am avut liniște! Într-un an, de fapt în 300 de zile, fusesem de 156 ori la aeroport! Faceți socoteala! Chiar dacă nu ar fi fost zborurile lungi, tot a însemnat ceva.

Mari parteneri

– *Cu cine ați cântat la Metropolitan?*

– Eram foarte onorat că, tânăr fiind, aveam parteneri la care mă uitam cu profundă admirație. Îi cunoșteam din auzite, din înregistrări. Și când am văzut că stau alături de ei pe scenă, am fost copleșit. Începem cu bașii, pentru că toți așează sopranele la început: Cesare Siepi, Nicolai Ghiaurov, Boris Christoff,

Fernando Corena și mulți alții. Apoi, baritonii Robert Merrill, Piero Cappuccilli, Mario Sereni, Tito Gobbi, Aldo Protti ...

– *Ghiaurov și ultimii doi au fost și la București. Protti a cântat Iago prin anii '60 și parcă avea un microfon pe buze, așa de penetrantă era vocea.*

– Da, eu am cântat cu el mai întâi la Cluj, în '61.

– *Gobbi în Tosca avea o autoritate formidabilă și desena un Scarpia fenomenal.*

– Când rostea un cuvânt, era definitiv. Eu am aprofundat multe lucruri de la Gobbi, de la Siepi.

– *Siepi, o catifea...*

– Și ținută. Am învățat de la el cântatul moale, degajat, elegant. Mă duceam special la **Don Giovanni** ca să-l văd. Emisia era de mare ușurință, veneau valuri-valuri de sunete dintr-o voce mare dar nu „împinsă”, nu forțată. Dar... văd că îi știți pe toți foarte bine!

– *Pe marea majoritate, din înregistrări. Dumneavoastră însă ați fost cu ei pe scenă!*

– După terminarea stagiunii, Metropolitanul face turnee de trei săptămâni în America. Eu am avut onoarea să fiu pe afiș în **Rigoletto**, **Aida** alternativ cu Franco Corelli și Richard Tucker. Într-o săptămână, cântam fiecare o dată sau de două ori. La fel, erau trei distribuții de **Boema**, în care erau programați Corelli, Nicolai Gedda și subsemnatul. Era ceva pentru mine, nu? Mă gândesc că acum, cu ce să se mândrească tinerii? Nu le trebuie un stimulent, domnule Popa? Este nevoie de exemple, că dacă nu, ei cred că au inventat pământul, zău!

– *Reperete, modelele... Vom vorbi despre asta. Mezzosopranele partenere?*

– Trebuie să amintesc întâi de româncă Zenaida Pally, o voce extraordinară. În străinătate am cântat cu Shirley Verrett, Grace Bumbry, Christa Ludwig, sârboaică Biserka Čvejić, bulgăroaică Eva Randova etc. Sunt foarte multe. Dintre soprane, la Viena erau surorile Leonie și Lotte Rysanek, Sena Jurinac, Gundula Janowitz, Eda Moser. Extrem de onorant pentru mine a fost să cânt alături de Renata Tebaldi, Leontyne Price, Martina Arroyo – excelentă, formidabilă! Pe urmă Roberta Peters, Raina Kabaivanska, Gabriella Tucci, care era și Aida, și Gilda, în paralel, la perfecțiune.

– Gabriella Tucci în **Rigoletto**?

– Făcea coloraturi stupefiant.

– *Să continuăm cu românii care v-au rămas în memorie...*

– Am spus de Zenaida Pally. Arta Florescu cânta și fraza foarte frumos, cu multă grijă. Eu n-am avut probleme cu ea, nici de simpatie, nici de antipatie. Erau și alți artiști foarte buni: Magda Ianculescu, Elena Dima Toroiman, Elena Cernei, Nicolae Herlea, Petre Ștefănescu Goangă, Mihail Arnăutu, David Ohanesian, Ludovic Spiess, Ion Piso, Cornel Stavru, Garbis Zorian, Valentin Teodorian, Mihail Știrbei... Sunt foarte mulți și nu vreau să fac nedreptăți.

– *Ați încheiat cariera scenică, ați continuat după aceea cu instruirea tinerilor, da?*

– Chiar doamna Zeani m-a chemat în America, la institutul... ah! am uitat-o pe Virginia Zeani!

– *Traviata de neuitat, în 1965, la București! Un an de zile după aceea, cu greu mai mergeam să văd altă Violetta. Spun cu toată sinceritatea. Frumoasă, vână de artistă mare.*

– Și soțul ei, Nicola Rossi Lemeni...

– *Un Boris excepțional la București, tot în acele zile!*

– Am fost la spectacol și am rămas mut de admirație!

– *Ce culori în glas, ce joc! Vocea nu era de o calitate specială dar era expresivă până la Dumnezeu...*

– Eu am cântat **Boris Godunov** la Londra și cu Ghiaurov, și cu Christoff. Ghiaurov avea o voce formidabilă, dumneavoastră știți; Christoff avea un clocot tulburător în glas, o extraordinară personalitate, era mai impresionant. Din cauza personajului! Ghiaurov îl contura mai „cumsecade”.

– *Maestre, avea vocea lui Christoff amploare în sală?*

– Da, pentru că exista „microfonul” acela de care ați amintit vorbind despre Protti, plus multă expresie. Vocea nu-i la kilogram, există glasuri care au calitatea de a pătrunde foarte bine în sală. Eram la New York și l-am ascultat pe Alfredo Kraus repetând **Rigoletto**. Am stat chiar de la început în față, la 4-5 m de el și nu m-a entuziasmat. Am mers în sală și vocea se auzea liberă, penetrantă.

– *Aș dori să vă cunosc părerea despre anumite roluri ale Editei Gruberova. Deși nu am văzut-o pe scenă, ascultând-o pe disc în **Lucia di Lammermoor**, am găsit că nu toate nuanțele sunt motivate dramaturgic, ci sunt înșiruite demonstrativ, numai de dragul de a le expune.*

– Domnule Popa, la Viena, Gruberova a cântat ani de zile micuțul rol Ines din **Trubadurul**, până când a intrat în Zerbinetta din **Ariadna la Naxos**. L-a cântat foarte bine și acesta a fost începutul, a făcut-o cunoscută. Dar, pentru mine, Gruberova nu are nimic în comun cu operele italienești. Am auzit-o

în **Rigoletto**. Perfectă este în Regina Noptii, Constanze, Adele...

Greșeli tactice?

– *Și același lucru se poate spune acum despre Diana Damrau. Toți impresarii o propulsează în Gilda, Violetta, dar nu-și dau seama că este o soprană provenită din spațiul germanic mai puțin aplecată către stilistica italiană. Maestre Buzea, să revenim la cariera dumneavoastră pedagogică. Ați spus despre un institut, apoi am divagat...*

– Virginia Zeani m-a invitat la Bloomington, dar nu m-a interesat să stau într-un ghetou universitar. Mi s-a propus să predau și la Mozarteum, la Salzburg. Eu nu vreau să merg nicăieri, stau acasă, îmi face plăcere dacă cineva dorește să mă viziteze și să învețe ceva de la mine. Ce mă deranjează azi la acești tineri este că nu ascultă, cred că știu totul. Dumneavoastră ați cântat?

– *Nu, niciodată, dar am ascultat și am evaluat foarte mult. Îmi dau și eu seama că tinerii cântăreți nu ascultă marile înregistrări. Sau poate nu rețin nimic?*

– Nu, nu ascultă, au voce și basta, cred că au descoperit America. Eu am avut lecții zilnice, timp de 11 luni, cu dna Lya Pop la Cluj. Abia după aceea mi-a permis să merg la o audiție.

– *Ați intrat direct în rolurile care v-au făcut celebru?*

– Am dat audiție, la 24 de ani, cu **Forța destinului**.

– *Întreb pentru că eu nu v-am auzit decât în rolurile mari ale repertoriului liric-spint, nu știu dacă ați cântat altceva.*

– La audiție, dirijorul Anatol Kisadji mesteca ceva și mi-a zis: „Dumneata, ceva mai liric decât... Radamès-urile

astea, nu știi? *Traviata*, Mozart?” Eu însă învățasem, fără să știu muzică, 85 de arii, ascultam până noaptea târziu. M-a angajat să cânt *Răpirea din serai*. Atunci, în 1958. Am mai intrat în *Cei patru bătărași*, tot într-o partitură lirică și după aceea într-un rol mic, Hadji, din *Lakmé*. Are doar un *arioso* până la nota Mi și, datorită lui, cineva de la București, de la Comitetul pentru Cultură sau de la minister, m-a adus la selecția pentru Concursul Enescu. Am luat premiu. Așa e în viață. Apoi, la Cluj, am cântat mult în *Rigoletto*, *Traviata*, *Boema*, *Madame Butterfly*. Tot acolo cineva mi-a spus că, dacă am făcut *Lohengrin* la 26 de ani, nu voi rezista mai mult de un an, doi. N-a fost așa.

– *La București n-ați cântat Lohengrin.*

– Nu.

– *Probabil pentru că s-a montat puțin mai târziu și erați deja plecat. Vă ascult...*

– Sigur că am făcut și unele greșeli tactice, întrucât cu cine îmi făcea plăcere mă întâlneam în societate, altfel, nu! N-am participat niciodată la party-urile de după premiere. De multe ori lucrurile astea au oarecare influență, dar important este că nu-mi pare rău pentru ce am făcut, nu am vorbit de rău pe nimeni, n-am fost nici obraznic și nici n-am colaborat prea mult cu anumite persoane care nu-mi erau pe plac.

Cântatul este dificil pentru că este... foarte ușor

– *Elena Moșuc vă urmează sfaturile. Unde o plasați în momentul de față? Are performanțe foarte mari.*

– Dacă nu se „îmbolnăvește”, adică dacă nu mai lucrează cu... Molière ca maestru de canto, se află absolut în prima

divizie. Nu știu dacă are sau nu concurență, dar este în categoria I-a, în orice caz.

– *Acum pregătește Norma.*

– Sigur că poate să cânte rolul cu ușurință. Nu trebuie neapărat voce dramatică, nu trebuie să se gândească că glasul trebuie să fie de culoare închisă, neagră. Este cel puțin părerea mea. Eu cred că poate să cânte orice. Bineînțeles că nu vorbesc despre nu știu ce walkirie. Am ascultat în *Trubadurul* o cântăreață cu voce masivă, care am crezut să n-o să termine actul întâi. Iar tenorul Marcelo Álvarez era cam haotic, pentru că a trecut nepregătit la repertoriul dramatic. Ideea că trebuie să ai o voce mare este cel puțin ciudată. Corelli avea voce mare, dar Mario del Monaco era mai impresionant, imbatabil. Nu-i vorba de culoare, ci să cânti bine. Cunosc un tânăr bariton de la Cluj, Geani Brad...

– *Este angajat în Germania, la Kassel.*

– Să-l auziți cum cântă acum *Don Carlos* și *Bărbierul din Sevilla* față de cum era înainte. Mare diferență.

– *Tenorul Călin Brătescu a făcut Don José în Carmen la București și am observat o schimbare, o îmbunătățire radicală. Am aflat că și el a studiat cu dumneavoastră.*

– Se descurcă bine. A cântat de vreo zece ori *Norma*, în mare siguranță. Știți cum este cu tehnica vocală? Cântatul este dificil pentru că este... foarte ușor. Lumea își face singură greutăți. Problema este că sunt oameni normali când încep să cânte și devin anormali, pentru că-și bagă idei în cap. Este foarte greu să fii natural.

– *Vorbeați de intrarea nepregătită într-un repertoriu de altă factură...*

– Acești oameni nu au respect pentru meserie, nu vor să învețe temeinic ori

doresc să ajungă în 24 de ore nu știu unde. Astăzi există enorm de mulți cântăreți dar de un nivel mediu, pentru că vor să facă totul prea repede. Ofertele vin, pentru că lumea de astăzi nu poate să stea nicio zi fără un star! Totuși e greu să construim principii de morală și să dăm sfaturi doar pentru că tinerii se pripesc. Însă se grăbesc într-un mod greșit.

– *Credeți că din aceste motive, poate și din altele, starea vocalității în lume este inferioară celei din anii în care cântați pe marile scene?*

– Întrebarea este foarte bună dar eu trebuie să-mi iau un fel de asigurare, să nu zic că pe timpuri era OK și acum e rău, pentru că s-ar comenta că „bătrânii apreciază numai vremurile lor”. E periculos.

– *Lucid și obiectiv?*

– Întrebați-vă numai cât au cântat Kraus, Gedda, Christa Ludwig sau Edda Moser și cât se rezistă astăzi! Iată răspunsul.

– *Maestre Buzea, când mai veniți în România? Și unde? La Cluj, la București?*

– O să vin odată și în București, dar așa, ca turist, să vizitez o verișoară.

– *Văd înrămate brevete și diplome primite în România.*

– Cavaler al Ordinului Național „Steaua României” și apoi, de la Cluj, Doctor Honoris Causa al Universității, Membru de Onoare al Operei Române și Cetățean de Onoare al Municipiului.

– *Ați ținut și un master class la Cluj.*

– Da, la Academia de Muzică. Fiecare vine o jumătate de oră, trei sferturi de oră și nu se alege cu nimic. Ar trebui minimum 2-3 ore.

– *Aceste cursuri sunt în general bune pentru CV-uri: am studiat cu Ion Buzea, am studiat cu Mirella Freni...*

– Dar nu servesc la nimic, nu le ia nimeni în seamă. Trebuie studiu îndelung și serios.

(2010 – **OPERA ETERNA**)

„VOCEA TREBUIE SĂ FUNCȚIONEZE CU GÂNDUL LA CONȚINUT, LA PIESĂ”

„Ce-i cu ăsta care nu cântă?”

– *Stimate maestre, priviți înapoi cu mândrie la o prodigioasă carieră tenorală, pe care ați desfășurat-o vreme de decenii. Reiau cu mare bucurie dialogul început acum mai bine de un an, tot aici lângă Zürich, în minunatul loc în care rezidați și v-aș propune să vorbim despre rolurile dvs. Mi-ați spus atunci despre audiția la 24 de ani în fața maestrului Anatol Kisadji, apoi despre **Răpirea din serai, Cei patru bădărani, Hadji din Lakmé...***

– Au urmat Cassio din **Otello**, Arlechinul din **Paiațe**, Walter von der Vogelweide din **Tannhäuser...** În 1958 când am dat audiție la Operă nu exista post de solist și mi-au spus că mă angajează în cor, dar o să fac și roluri mici. Exista la Cluj un dirijor, Eugen Lazăr, care susținea: „Cei tineri trebuie să cânte roluri mici, ca să câștige experiență de scenă”. Trebuia să merg de 2-3 ori pe săptămână la repetiții în sala corului... n-aveam nicio treabă cu asta. În **Ana Lugojana** eram un țaran care stătea pe un butoi, cu spatele la dirijor, așa că nu se vedea dacă nu cântam. Am profitat. Pe urmă m-au îmbrăcat în frac și m-au pus în primul act din Traviata, tot în cor. Dar dirijorul a văzut și a zis: „Ce-i cu ăsta care nu cântă?” I s-a explicat că eram acolo pentru... ambient. Deci, rateu! A treia încercare în cor a fost un și

mai mare eșec. În *Aida*, la finalul scenei din templu, există o pauză după care intră tenorul și basul, *Immenso Phtà!*, primul are un Sol, basul Mi bemol și abia pe urmă intervine corul cu Si bemol la tenorii primi, în unison cu Radamès. Eu, ca să arăt ce bun Si bemol posed, am intrat înaintea corului, odată cu tenorul care, cum spuneam, avea doar un Sol. Stupoare! Și iată o altă pățanie. La un moment dat, lui Lazăr i-a venit în minte să mă pună în *Trubadurul*, să cânt Ruiz. Eu nu știam rolul și când am intrat agitat în scenă zicând *Manrico? (...) la zingara*, am intonat cu o terță mai sus. Numai că bietul Manrico când a răspuns *Oh ciel! Mie membra oscillano...* etc. etc., derutat de tonalitatea mea, n-a mai putut și s-a ales praful. Gata și cu debutul în Ruiz, a doua oară nu m-au mai distribuit în rolul ăsta. Și așa, cariera mea de comprimar s-a terminat cu... brio. După aceea, imediat, am primit *Traviata*, *Rigoletto*. Cam mare... saltul!

– *Delicioase întâmplări! Dar și de la Traviata la Rigoletto a fost un pas mare.*

– Ca și de la *Cei patru bădărani* la *Traviata*. Și, după aceea, nu știu cum s-au ales lucrurile, au urmat *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Boema*, *Mireasa vândută*, apoi *Lohengrin*...

– În fond, *Madame Butterfly* are un duet mare și o arie la sfârșit.

– Da, dar actul întâi e lung.

– Aveați în buzunar *Do-urile acute* pentru finele duetului cu Cio-Cio-san, pentru *Boema*. Dar *Lohengrin*?

– Nu-i greu.

Balsam vocal

– *Sigur, între operele de Wagner, este printre cele mai... să spun... comode.*

– Problema este că atunci când începi cariera, repertoriul fie se potrivește

pentru artistul respectiv, fie este construit artificial. Sunt cântăreți cu voci lirice care rămân până la sfârșit foarte bine pe drumul lor. A trece la alt traseu, nu-i ceva natural. Totuși, când exersam, cântam arii care nu erau în repertoriul meu, Mozart, Rossini *Bărbierul din Sevilla*...

– *Erau ca un balsam vocal.*

– Îmi plăceau ariile lirice. Am cântat în concert și *Flautul fermecat*...

– *Deci ați avut, totuși, un început domol.*

– Da, dar liricul nu era așa... liric. Să vă dau un exemplu. Unii dintre cei mai buni Tamino pe care i-am auzit au fost Wolfgang Windgassen și Jon Vickers, care cu voce plină cântau cu linie frumoasă și legato, mai bine ca unii cu glas subțirel care se chinuie și vor să arate mai mult decât au. Așa că nu-i problema de voce masivă, o voce masivă poate cânta și lucruri lirice. Să ne gândim la Leo Slezak... pe vremea lui Caruso cânta toate spectacolele cu *Otello* de la Metropolitan, dar și lieduri, cu o finețe de nu-l recunoșteai. Fenomenal! Calibrul vocii nu este ceva de care să te agăți, eu nu am găsit că-i așa o problemă să cânti *Traviata* și *Aida* în aceeași săptămână. Pentru că prima nu-i o fluierătură și a doua nu-i o... urlătură. Bineînțeles, *Bărbierul din Sevilla* și *Trubadurul* au țesături diferite, dar *Rigoletto*, *Traviata*, *Aida*, *Forța destinului*, *Bal mascat*, pe undeva nu-s departe una de alta.

– *Da, totuși cine a ajuns la un moment dat să cânte Radamès, a terminat cu Alfredo.*

– De fapt a terminat și cu Radamès. Un cântăreț nu se poate numi dramatic dacă urlă. Pe mine mă deranjează foarte mult lipsa frazării. Și asta nu are nicio legătură cu cantitatea de voce.

– Deci, maestre, am înțeles că la începutul carierei ai studiat repertoriul liric mai mult în particular, decât l-ai cântat pe scenă.

– N-am cântat, în fond, nimic liric în afară de **Cei patru bădărași**.

– Da, pentru că nici **Traviata**, nici **Rigoletto** nu le poți cânta cu o culoare de Tamino din **Flautul fermecat**.

– Nicolai Gedda era bine în toate.

– Eu l-am auzit pe Francisco Araiza pe disc, în tinerețea lui, cântând excelent Tamino și Almaviva din **Bărbierul din Sevilla**. A ajuns la sfârșit de carieră să cânte roluri ca Lohengrin și chiar Tannhäuser.

– V-au plăcut?

– Nici vorbă. Am rămas cu gândul la primele două, în care cred că a dat maximum de valoare.

– Sunt invitat câteodată la Zürich, la Operă. Îmi amintesc că l-am văzut pe baritonul Alexandru Agache în **Bal mascal**, alături de Araiza. La sfârșit, a venit directorul să mă întrebe dacă mi-a plăcut. I-am spus că... opera este foarte frumoasă dar grea, pentru că nu-i de... Rossini. M-a luat gura pe dinainte, Araiza n-avea nimic de-a face cu rolul, se opintea. Ori, cu cât te opintești mai mult, cu atât iese mai puțin.

– Cum intervine tehnica?

– Să va exemplific, nu legat de Araiza, vorbesc în general. Când cineva cântă de la Fa diez în sus „deschis”, sigur că nu durează. Odată am făcut pariu cu un tenor liric german care era prezent în toate teatrele. I-am spus că dacă mai face așa încă o jumătate de an, nu o să mai poată cânta nici nota de La. Din păcate, am avut dreptate. Și în Mozart, în aria **Un’aura amorosa** din **Così fan tutte**, la pasajul **un dolce ristoro**, i se rupea sunetul.

„Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea”

– După **Traviata**, **Rigoletto**, **Boema**, **Madame Butterfly**, **Lohengrin**?

– **Werther**, **Mireasa vândută**. Să știți că rolul din **Mireasa vândută** e destul de consistent.

– **Werther** la Cluj, nu?

– Da, în 1960.

– Erați foarte tânăr, foarte tânăr, 26 de ani. După aceea, cum ați făcut trecerea către marile roluri spinte?

– În 1962, cred că la București, am cântat **Lucia di Lammermoor**, care este cam... amestecătură, apoi direct **Trubadurul**, **Aida**, **Carmen**. Nu-mi amintesc exact cum am realizat trecerea, de fapt n-a fost nicio trecere, cântam ce era nevoie. Să nu uit de **Samson**, la Cluj, în 1965, cu Zenaïda Pally și, în 1966, tot cu dânsa, la Dublin. Nu prea am o limită clară, s-au cam încălecat lucrurile. Important este să rămâi în joc.

– Pentru vârsta aceea, ce rol vi s-a părut mai complicat?

– Când ești tânăr, totul este fără probleme. Odată cu atingerea maturității este altceva. Dacă vă invit să ascultați **La donna è mobile** din 1964, 1974 și 1980, veți vedea diferențele. Sunt mai multe rafinamente, la tinerețe un tenor cântă cu mare entuziasm, cu ideea „Hai să sparg candelabrele!”. Cu timpul, gândul acesta este înlocuit de rafinamente. De diferențele de nuanțe. Franco Corelli era un tenor care se auzea bine în sală. Putea însă să facă diminuendo, piano, alți tenori nu reușeau. La Viena am cântat și **Rusalka**, **Fra Diavolo**, **Tiefland**, care e destul de dramatică, **Adriana Lecouvreur**.

– A venit alunecarea către rolurile veriste.

– Da, și cu excepția lui *Carmen* și *Werther* am rămas mai mult pe operele italienești. Să nu uit, mai erau și *Samson*, și *Hoffmann*. Pe cel din urmă l-am cântat la bătrânețe, cum ar fi, între anii 1980 și 1985, peste 100 de spectacole în cinci ani. Au fost cam cinci montări, s-a dus vorba că-s bun și m-au tot chemat. Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea. Cu așa un program – am avut o perioadă cu 60-70 spectacole pe an – nu mai era timp să cânt și altele.

– *Vă abțineți de la unele spectacole dacă aveți solicitări pentru roluri într-un fel antagonice momentului carierei, al dezvoltării vocii?*

– Nu, dar existau primordialități. Când ești profesionist, impresarul îți propune și faci contractul. Ironia sorții, câteodată vin 2-3 oferte dintre care trebuie să alegi, iar altădată, când ești liber, nu vine nimic. Și atunci eu acceptam ca să se umple calendarul. Îmi părea rău câteodată că nu puteam să iau oferte care mi-ar fi plăcut pentru că aveam alte angajamente. În fond eu am cântat destul de mult, aveam noroc să rezist, chiar dacă nu-i o calitate superioară. Decât să te oprești la jumătate, mai bine cânti până la sfârșit. Și mi s-a întâmplat să am spectacol sâmbătă la Zürich, duminică la Nisa și luni la Viena, dar nu prea des. Au fost situații când am cântat în șase zile de două ori *Dama de pică*, *Trubadurul*, pauză, *Rigoletto*, *Trubadurul*.

– *Rigoletto*, cam înghesuit acolo ca *Fach*.

– Dar nu-i *Elixirul dragostei*. Se cântă normal, poți face piano. Sigur, nu trebuie să apari pe scenă în fiecare zi, ca la cinematograful, dar câteodată, când se întâmplă, nu-i rău. Uneori am regretat unele lucruri pe care n-am putut să le

fac, dar dacă deja semnasem pentru altceva... Odată eram la München pentru *Tosca* și regizorul în a cărui montare cântasem *Rienzi* a vrut să vin la Hanovra – este un teatru bun acolo – pentru *Manon Lescaut*. Nu aveam cum. S-a supărat. Cred că era Götz Friedrich. Iată și o întâmplare simpatică. În *Tosca* lui de la München, nimic nou, intri pe scenă, totul e acolo, șevaletul, icoana cu Madonna, capela Attavanti. Ce-a făcut el? Le-a schimbat poziția. Ori odată eu am uitat. Veneam repede la teatru, întârziase trenul, spectacolul era la 19,30 și eu la 19,10 eram încă în gară. Am luat un taxi, telefonasem ca să anunț și au amânat începerea spectacolului cu 15 minute. Nici nu m-am machiat, am îmbrăcat o jachetă, am intrat și m-am îndreptat ca să dau jos pânza de pe portretul Madonnei dar totul era așezat... exact invers.

– *Aventurile scenei. Revin. Vi s-a întâmplat să spuneți că nu mai cântați Rigoletto, Traviata?*

– Nu.

– *Deci ați acceptat orice din marele repertoriu?*

– Nici nu mi se oferea altceva. Poate am zis și nu, dar nici nu mi se făceau oferte, cum să spun, alternative.

Puccini și Verdi

– *Dintre operele lui Puccini ați cântat Manon Lescaut, Fata din Far West...*

– ... *Tosca, Boema, Madame Butterfly, Mantaua, Turandot*. Cu totul, șapte roluri.

– *Ați preferat repertoriul puccinian sau cel verdian?*

– Amândouă. Fiecare are câte o caracteristică, dar ambele sunt foarte cantabile.

– Cum vi se păreau lejeritățile lui Riccardo din **Bal mascat**?

– Foarte potrivite. Și cine nu le respectă sau nu poate să le facă nu-i nici dramatic, ci numai greoi. Ascultați-l pe Aureliano Pertile, chiar râde în **È scherzo od è follia**.

– Și Beniamino Gigli la fel

– Da, ca și când nu poate cânta pentru că-l umflă râsul.

– Nu știu dacă așa a gândit Verdi dar în acest mod a făcut Gigli și a rămas memorabil.

– În fond este spiritul momentului, când zice „nu-mi umblați mie cu ghicitori în palmă, mă faceți să râd!” Asta-i ideea.

– V-am întrebat pentru că este un rol verdian mai atipic, are lejerități care sunt de multe ori complicate pentru un tenor spint.

– Da, dar uitați, un tenor al cărui mare fan sunt, Franco Corelli, a cântat **Rigoletto** de 2-3 ori, deși nu era pentru el. Pe urmă, **Lucia di Lammermoor** la Metropolitan, doar de două ori, apoi a renunțat... mi se potriveau mie costumele lui. Sunt cântăreți cărora nu le convine câte un rol, nu că nu l-ar putea cânta, dar nu le convine.

– Personal, n-ați avut astfel de situații?

– Nu. De pildă, mie îmi plăcea teribil rolul din **Bal mascat**, lejeritățile mă amuzau.

Wagner à l'italienne

– Dintre personajele wagneriene, după Walther von der Vogelweide din **Tannhäuser**, ați rămas numai la **Lohengrin** plus, cum ați amintit puțin mai înainte, **Rienzi**?

– Și Walther von Stolzing din **Maestrii cântăreți din Nürnberg**. Rienzi

am cântat în anii 1980, '81, '82, mi-a plăcut foarte mult. Este o operă de tinerețe, scrisă foarte vocal. De fapt, toate operele lui Wagner sunt scrise astfel și dacă interpreții nu le cântă frumos, este numai vina lor. Nemții fac din Wagner muzică militară. Ori el a scris în două dintre scrisorile lui că vrea ca operele să-i fie cântate precum muzica italiană. **Lohengrin** cu Pertile este minunat, un Wagner foarte melodic. Nu înseamnă că muzica din **Walkiria** sau **Maestrii cântăreți din Nürnberg** nu-i melodică. Dar unii nemți cântă Wagner cam lătrător (scuzați-mă!). Poți să fii dramatic și fără să dai niște accente așa, numai ca să sune.

– Probabil că noțiunea de **Heldentenor** s-a extins prea mult în accepțiunea ei.

– Ascultați-i pe Franz Völker, pe Max Lorenz, toți cântă frumos. Pentru mine este o idee greșită să cânti Wagner, ca marșul militar german.

– La fel Helge Rosvaenge, splendid.

– Chiar și James King sau Jess Thomas...

– ... și John Vickers.

– Cânta foarte frumos, deși avea o voce masivă.

– Maestre, care considerați că sunt rolurile de maturitate care v-au stat cel mai bine în voce?

– Nu-i ușor de răspuns. Sunt și cele mai mari, și cele mai mici. E complicat să mă fixez deoarece, cântând mulți ani de zile **Trubadurul**, **Paiațe**, **Carmen**, **Aida**, **Forța destinului** etc., după aceea aveam **Povestirile lui Hoffmann**. M-a distrat **Hoffmann**, pot să spun că îmi făcea plăcere să nu cânt numai muzică italiană. La Viena, de exemplu, eram abonat la **Trubadurul**, spectacole unul după altul, pe vremea aceea cu Piero

Cappuccilli. Așa că preferințele mele erau mai mult să schimb, să amestec, de exemplu **Don Carlos** cântam în paralel cu **Rienzi** și **Povestirile lui Hoffmann**. Mai e ceva. Făceam rolul Hoffmann o dată în franceză, altă dată în germană, în paralel, ceea ce nu este ușor. E greu să mă stabilesc la un rol sau la un buchet de roluri. Alternam pentru că era plăcut.

Gherman și Otello

– *Am înțeles că ați cântat și Gherman din **Dama de pică**?*

– Da, la Basel. A fost un fel de... umplutură. Director era cineva care avusese aceeași funcție și aici. M-a avertizat că nu au bani ca la Zürich. I-am spus că dacă pune spectacolele atunci când nu am programat altceva, cânt și pe bani mai puțini. Plus că pentru Basel, mă urcam în mașină și noaptea reveneam acasă. Acolo am mai cântat **Aida** și **Turandot**.

– *Gherman, rol complicat, cel mai complicat, cel mai dificil pentru tenor.*

– Frumos rol! Nu pot să spun că-i greu, pentru că dacă un personaj te interesează și dacă poți să-l cânti... De exemplu am interpretat de multe ori în aceeași seară, **Paiate** și **Cavalleria rusticana**. Nu-i dificil și, în general, e mai ușor să cânti **Paiate** după **Cavalleria rusticana** decât să faci numai **Paiate**. Te încălzești, faci vocalize...

– *La noi, la București, cântau doi tenori diferiți. Acum foarte puțini sunt cei care intră în ambele spectacole într-o seară... José Cura, dar e destul de deteriorat. V-ați gândit la **Otello**?*

– Trebuia să-l cânt aici, la Zürich. Am făcut repetiții cu Nello Santi, am înscris pe partitură sfaturi și obiecțiuni de-ale lui. Urmau șase spectacole. Dar, în aceeași perioadă, aveam zece seri cu

Povestirile lui Hoffmann la Köln. Am cerut să se facă în așa fel încât să nu se suprapună datele, nu s-a putut și n-am mai avut ocazia să onorez oferta cu **Otello**. Să știți că este un rol ușor, credeți-mă, l-am repetat. Nu-i greu pentru că are un sens, dificil este ceva care... Mai grele decât **Otello** sunt **Traviata** sau **Rigoletto**.

– *Dați-mi voie să vă contrazic.*

– Stați, dacă vine un cântăreț tânăr, liric și vrea să cânte **Otello**, nu merge. Dar când n-ai probleme vocale, nu-i dificil. Știți ce-i mai greu? **Fata din Far West**.

– *Nu v-a părut rău că n-ați cântat **Otello**?*

– Ba da. Dar mi-a părut rău și de Alfred din **Liliacul**, de Anul Nou la Viena, pe vremea lui Eberhard Waechter, în regia lui Otto Schenk. Nu aveam timpul fizic să-l învăț. De acest rol îmi pare și mai rău, pentru că pe Otello l-am repetat și nu aveam nici o problemă. Dar Alfredo este o clasică parodie de tenor. Mi-amintesc cum îl imitau la Cluj pe Dinu Bădescu, care era un cântăreț excelent.

Mofturi

– *Acutist formidabil, legenda spunea că dacă îl trezeai din somn la 7 dimineața, avea în voce Si bemol-ul la fix.*

– Eu am făcut repetiție generală cu **Aida** la ora 9. Cine cântă dimineața cântă și după masă. Paradoxul este că acela care se obosește după amiază nu cântă nici dimineața. Eu înțeleg că artiștii au sensibilitățile lor, dar asta este mai mult o chestie legată de emoții, de creație, dar dacă cineva începe cu mofturi... Câteodată sunt bune pentru că fac situația mai palpantă. Dar când pui condiții că

„nu curge apa decât după ora 12”... astea-s mofturi!

– *Mai sunt unii care spun la 4 după amiaza că nu știi dacă pot cânta seara. Se zice că orice artist liric știe la ora 13 dacă se simte apt sau nu să cânte în ziua respectivă.*

– Trebuie să anunțe la ora 12. În America erau trei cântăreți care, la vremea mea, cântau alternativ **Boema**: Corelli, Gedda și subsemnatul.

– *Intuiesc de ce ați adus vorba. Am auzit că Franco Corelli era destul de nesigur cu aparițiile, da?*

– Era sigur, dar îi plăcea lui să... După cum știți, există sistemul rezervelor, **cover**, cum se spune. Primul **cover** trebuie să fie găsit în jumătate de oră, iar al doilea mai târziu. Odată eram la masă într-o situație destul de agreabilă, cu niște fleici, când a sunat telefonul pe la 8 fără un sfert, spectacolul începând la 8. Când am ajuns la teatru, Corelli anunțase deja că va cânta: la 8 fără un sfert nu era sigur, iar la 8 a intrat în scenă! Mi-a părut bine, m-am întors să-mi încălzesc friptura!

„Cântărețul câștigă cel mai mult, când nu-și deranjează vocea”

– *Ați cântat cu plăcere operetă?*

– **Vânzătorul de păsări** la Cluj și, cu și mai mare plăcere, **Casa cu trei fete**. Berthé a făcut o colecție de muzică de Schubert și a inclus-o într-o operetă fermecătoare. Făceam turnee la Arad, la Timișoara, cântam sâmbăta după-amiaza la 3. Am mai cântat și arii din operetele de gen austro-german, de exemplu din **Paganini**.

– *Ce vi se pare mai ușor de cântat?*

– Operă. E drept, vocea trebuie să funcționeze, asta e prima condiție, cu gândul la conținut, la piesă. Eu recomand

cântăreților să se gândească exact la conținut. De pildă, **Casta Diva** din **Norma** este ceva contemplativ. În **La donna è mobile** din **Rigoletto**, Ducele stă la han și face diverse reflecții, filozofează, nu trebuie să se gândească la Si-ul acela acut, cum să-l emită.

– *Din păcate, mulți se gândesc la el, dacă iese sau nu.*

– Cu cât te preocupă mai mult notele, cântul, e mai greu să-ți iasă. De fapt, noi suntem un aparat de suflat. Dacă dai aer și ai calea bună, vocea iese natural; clarinetul are clape, suflă și ies toate variațiunile. Dar noi avem deja clapele în cap. Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea.

– *Da, adevărat, dacă este pusă la punct.*

– Vocea își face drumul ei; ea merge, cum ar fi, pe orizontală; dacă ne gândim „în sus”, deja ideea că trebuie să atingi înalțurile te stresează. Nu eu am inventat asta, am încercat să învăț de unde am putut, cât am putut. Repet, trebuie să ai un motiv ca să cânți ceva, trebuie să-i găsești sensul.

– *Dar Celeste Aida cu care intri în scenă, emoționat de așteptarea celor trei Si bemol-uri, de faptul că aria este „descoperită” complet, cu orchestră doar cu funcție de acompaniament aerisit?*

– Nu-i ceva complicat, trebuie să te convingi că nu cânți ca să dai Si bemol-uri ci pentru că Aida este cerească. Trebuie să te sugestionezi, să te gândești la sintagma **forma divina**, la cuvântul **splendor**. Vă spun, mie mi s-a părut mai ușoară decât alte lucruri pe care le-am cântat. Nu înseamnă că am fost buricul pământului... mă înțelegeți, dar așa mi s-a părut.

„Vreau să-i șochez pe burghezii ăștia!”

– *Cum au fost relațiile dvs. cu regizorii?*

– N-am avut probleme. „Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea”

– *Erau și alte vremuri.*

– Asta se poate spune. Nu am avut niciodată controverse cu regizorii nu numai pentru că erau alte timpuri, dar te poți înțelege cu ei. Pentru că regizorul care crede, de exemplu, că poate să facă din cineva un personaj, se înșală. Dacă este deștept, își găsește tipul cu care să facă ce vrea. Și atunci, nu-i greu. Pentru că există cântăreți cu care nu poți construi personajul respectiv. Eu nu am avut niciodată probleme, nu pentru că am făcut pe revoluționarul, l-am lăsat să aleagă, am făcut ce mi-a zis dar am mai potrivit-o așa, ușurel, ca să-mi vină bine. Dacă ai un concept despre un personaj, atunci se potrivește și regizorului. De exemplu, am făcut *Carmen* în regia lui Jean-Pierre Ponnelle. Era pregătit să cânte Luis Lima. Eu aveam aici spectacole cu *Fedora*. Lima a anulat și atunci le-am făcut în paralel, ca un cal de tracțiune. Când antipatiza pe cineva, Ponnelle putea fi foarte neplăcut. N-am avut nicio problemă cu el, sigur eu mai cântasem *Carmen*, aveam o idee cum este rolul. De exemplu, la sfârșit, în arenă, eu închideam ușile, ca să nu mai intre nimeni. El a acceptat inițiativa pentru că i-a plăcut. Nu că făceam ce voiam eu dar ne înțelegeam, sigur, în lucrurile care erau logice. Singurul care era altfel a fost Giancarlo, fiul lui Mario del Monaco.

– *S-a mai liniștit acum, face lucruri mai potolite.*

– Spunea că Don José este un băiat din provincie, soldat cam stângaci, cu

ochelari pe care și-i curăță tot timpul. I-am spus că nu vreau să-l fac... patron de bordel, dar nici dobitocul satului. În actul al treilea, în loc de munți a făcut schele de zidar. Nu-i nimic, mi-am zis, „facem gimnastică, cu ochelari pe nas”. La premieră am lăsat ochelarii în culise iar la sfârșit noi, cântăreții, am avut succes. Pentru Giancarlo au fost huiduieli iar el a zâmbit la lume. Spunea: „Vreau să-i șochez pe burghezii ăștia!”

– *Este un concept, un mod de comportare al multor regizori, vor să șocheze, nu le pasă, iau banii și pleacă. Scandalul chiar folosește la publicitate.*

– Dacă un teatru acceptă așa ceva. Eu nu zic ca toți să stea țepeni dar nici să facă lucruri care trec de o anumită limită. Recent a fost la TV *Liliacul* de la Frankfurt. În viața mea am văzut destule, dar așa ceva, nu. Mai rău nu se poate.

Grețoși, mofluzi, mormăitori... dar buni

– *Am vorbit anul trecut despre relațiile cu cântăreții, mi-ați vorbit de cântăreții români, de cei străini, dar nu despre dirijori. Care a fost relația cu ei, cum v-ați înțeles, ați avut conflicte? V-ați corelat bine, ați avut probleme ca să vă urmărească? Sau, poate, v-au impus concepția de tempi, de culori. Un șef de orchestră, dacă e valoros, poate să modeleze o interpretare.*

– Dirijorul poate da sugestii. De exemplu, excelent în operă este Nello Santi. Are instinct pentru voci. Cine se înțelege cu el merge perfect. Tot timpul cât am cântat sub bagheta lui, aici, la Hamburg, la München, n-am avut nicio problemă, a mers perfect. Dacă vede că ai o problemă, te înțelege, merge cu tine. Când întâlnești unul care ține la un fel de rigiditate, încerci și tu să faci, așa, pe

împăciuatoristul. Dar sunt unii răi, ca Fausto Cleva. La repetiții era greșos, nu râdea, nu zicea nimic. La *Boema*, s-a certat cu Renata Tebaldi, dar nu cu Cesare Siepi, pentru că acesta nu-l lua în serios. Dar la spectacol era perfect. La o repetiție de cabină, eram noi cu pianistul. Nu zicea decât: „Cântați!” Stătea complet mofluz. Și cânt, și cânt, nu m-a lăsat până n-am trecut tot rolul. Voia să vadă dacă rezist. Dar după aceea, în spectacol, era ca o mânășă, acompania perfect.

– *Cleva a dirijat mult la Metropolitan.*

– Acolo era cunoscut ca o persoană foarte importantă. Tebaldi și Corelli erau dumnezei. Francesco Molinari Pradelli era bun dirijor dar cam prea... italian. La unele repetiții îi cam înjura pe cântăreți, era cam rău de gură. Ei s-au supărat și i-au zis directorului Rudolf Bing: „Sau el sau noi.” Și l-au scos pe Pradelli. Dirijorul este important, dar cântăreții sunt și mai. În *Tosca*, tot la Metropolitan, debuta baritonul Giangiacomo Guelfi, deja cunoscut în lume. Avea o voce imensă, începe și-l întreabă pe dirijor: „E bine?” Pradelli răspunde „Da!” cu voce tare și, în surdină: „Ce mă fac, cum să lucrez cu cretinul ăsta?” Guelfi continua ca un bivoli... noi ne uitam în plafon. Pradelli era însă un bun dirijor. Îmi mai amintesc de Horst Stein, Hans Swarowski, Berislav Klobučar... La Viena, Stein dirija *Trubadurul*. Era mai nou atunci și bun. După câțiva ani, la Berlin, în *Carmen*, cântam frumos și m-a întrebat dacă interpretez versiunea română. I-am răspuns că da, întrucât cea germană nu s-a descoperit încă. I s-a înroșit chelia. Nu aveam ce pierde. Claus Helmuth Drese, înainte de a fi la Viena, era director la Köln prin 1972-73. Se

dădea *Traviata* și el începuse să explice subiectul. Era un decor cu un șezlong rotund în mijloc, parcă eram în *Contele de Luxemburg*. Ascultam și mestecam gumă. Vorbea de atmosfera din Paris... El, furios: „Eu explic și dumneata mesteci gumă!” Răspund: „Guma o am în gură, nu în urechi, eu vă aud!” S-a înroșit tot de supărare. Pe urmă ne-am mai înțeleș; a ajuns director la Viena, eu nu eram angajat fix și mi-a zis că nu știe dacă o să poată să-mi dea spectacolele pe care le-am avut la Köln, pentru că mai trebuie făcute schimbări, să distribuie cântăreți noi. Foarte bine, logica m-a convins. A trecut un timp, a avut nevoie, m-a chemat... Meseriașul, dacă-l chemi să repare ceva, vine. Când Santi a împlinit 75 de ani, a avut loc o sărbătorire pe scena din Zürich, Drese a venit la mine și m-a îmbrățișat, de parcă eram cei mai buni prieteni.

– *Lucrau vreunii dintre șefii de orchestră mai amănunțit cu cântăreții?*

– Santi. Numai ceea ce nu-l interesa lăsa la corepetitori. Nu mulți lucrau detaliat cu cântăreții. Nu trebuie să iau apărarea nimănui. Cântărețul care nu-și pregătește rolul, să știe ce personaj interpretează, rămâne vinovat. Sigur, dirijorul poate să mai dea și sugestii. Alții... John Pritchard m-a angajat să cânt *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. El parcă dirija *Povestirile lui Hoffmann*. Karl Böhm...

– *O legendă!*

– Da, o legendă care îi teroriza pe toți. Rău! Eu am cântat *Macbeth* cu el. *Macbeth* de Verdi cu Böhm se potrivește ca nuca în perete. Dirijor celebru, dar eu totdeauna l-am văzut ca și cum ar fi avut... Parkinson, se mișca așa... Și tot mormăia. La Viena, nimeni nu putea să-l sufere. Eberhard Waechter și Erich

Kunz îl imitau cum vorbește, îl parodiau, dar nu ieșeau din cuvântul lui. Dirija bine **Flautul fermecat**. Richard Strauss, numai el știa cum se dirijează. pentru că îi fusese corepetitor. Am cântat și eu Bacchus în **Ariadna la Naxos**. Rolul este bun dacă n-ai probleme, te achiți, mai iei și un ban..., totuși este o muzică antivocală **par excellence**.

– *Eu sunt impresionat ce versatil ați fost și ce diversitate de roluri ați interpretat. Aflu acum și de Bacchus.*

– Nu-i ușor de cântat, l-am auzit recent pe Roberto Saccà, s-a descurcat. Eu am debutat în rol la Zürich, sub bagheta lui Ferdinand Leitner, după aceea l-am făcut la Berlin cu Eugen Jochum.

– *Altă legendă.*

– Era acum 40 de ani, eu eram o idee mai... tânăr și am văzut la repetiție un bătrân destul de bine, care nota tot. Foarte bun.

– *Stimate maestre, vă mulțumesc din suflet pentru întrevedere și convorbire.*

(2011 – **OPERA DIVINA**)

Dirijorul JAMES CONLON

PRIMUL DRAMATURG ESTE COMPOZITORUL

Cu sufletul și inima

– *Maestre Conlon, ne aflăm la Milano, unde dirijați actuala serie de spectacole cu **Rigoletto**. Sunteți pentru prima dată la Scala?*

– Nu. Am debutat în 1993 cu **Oberon** de Weber, apoi în 2001 am dirijat **Wozzeck** de Berg iar în 2003 **Eine florentinische Tragödie** de Zemlinsky, în cuplaj cu **Gianni Schicchi** de Puccini.

– *Dar acum, în premieră, Verdi. Cum îl gândiți?*

– Nu am nici o concepție particulară, dirijez așa cum îmi spun sufletul și inima. L-am iubit toată viața. Prima mea experiență în muzica clasică a fost un spectacol cu **Traviata**, când aveam 11 ani. La 12 ani m-am îndrăgostit de **Rigoletto** și până acum am dirijat 14 titluri verdiene în 44 de producții, în total cam 330 spectacole. Dacă adaug **Messa da Requiem** și **Quattro pezzi sacri** sunt aproape 350 de apariții. Întreaga viață am dirijat Verdi și când fac muzică mă gândesc numai la ea, indiferent dacă mă aflu la Scala sau la Metropolitan. Încerc să redau totul cât pot de bine, cu intelectul, sufletul și trupul meu. La fel a fost mereu, la fel este și acum, și oriunde.

– *Cum gestionați totuși specificitățile de la Scala, de la Metropolitan?*

– Când ai dirijat atât de multe orchestre ca mine, ești obișnuit cu orice situație, cu natura sunetului, a ansamblului, cu relația dintre lucrare și realizarea dramatică. La Scala toată lumea știe **Rigoletto**, a crescut cu el. Aici simți într-adevăr fluxul muzicii în complexitatea lui...

– *... și sunetul orchestrei...*

– ... superba moliciune a corzilor, extraordinar de frumos cântatele solo-uri de violoncel, de oboi ș. a. m. d.

„M-am îndrăgostit de Europa”

– *Ați dirijat ani de zile în Germania Orchestra Gürzenich din Köln, ați fost director muzical al Operei Naționale din Paris, deci ați avut funcții foarte importante. Cum au interferat cele două poziții, în două țări diferite, cu propriul dvs. stil?*

– Sunt foarte interesat de cultură, nu numai de muzică. M-am născut la New

York și prima mea călătorie în străinătate a fost la 21 de ani, când m-am îndrăgostit de Europa, de Austria și Germania. Asta m-a făcut să accept primul job, prima orchestră europeană. Am vrut să mă cufund în particularitățile stilurilor, să învăț la fața locului. Am ales Germania pentru că voiam să dirijez toate operele lui Wagner, apoi Mozart și Richard Strauss. Sigur că și noi făceam muzică valabilă în America dar cei 13 ani petrecuți în Germania au însemnat imens pentru cunoașterea muzicii de acolo, pentru sensibilitatea mea față de ea. Același lucru s-a petrecut și în Franța, unde am început să studiez muzica franceză în 1980, când aveam 30 de ani. Așa că în 1995, când am ajuns la Opera din Paris, dobândisem destulă experiență în stilistica franceză. De altfel, la New York, în timpul studiilor, am avut un profesor francez de dirijat, Jean Morrel, pedagog faimos care l-a învățat și pe Leonard Bernstein, deci am avut multă influență franceză. Cum spuneam, sunt foarte interesat de cultură, limbă, relațiile dintre sunetele limbii și ale muzicii. Trăind în Europa mai mult de 20 de ani am avut posibilitatea să mă perfecționez.

– *Acum sunteți director muzical al Operei din Los Angeles, director al Festivalurilor Ravinia și Cincinnati din Statele Unite. Vorbeați de Wagner. În acești ani ați avut mari proiecte la Los Angeles, mai precis **Ring**-ul.*

– L-am terminat. În aprilie vom monta **Amurgul zeilor**, în mai vom repeta întreaga **Tetralogie** pe care o vom da de trei ori, începând cu luna iunie. Aceasta va fi prima integrală a **Ring**-ului la Los Angeles.

– *Cum ați lucrat cu regizorul german pe care l-ați ales, Achim Freyer?*

– A fost foarte stimulat. Este realmente un artist, bun cunoscător al subiectului, cu remarcabil vocabular vizual. Cât despre producțiile lui wagneriene, unora le plac, altora nu, dar eu am găsit extrem de interesantă colaborarea cu el.

Armonia cu natura muzicii

– *Credeți în regizorii care vin din mediul teatral? Este un subiect controversat, unii nu cunosc, nu simt muzica. Cred că ați avut de-a face și cu asemenea persoane.*

– Este în primul rând o chestiune de chimism. Iubesc teatrul și cred că un regizor venit din acel spațiu poate monta bine operă. De fapt, extinzând, nu-mi place nici termenul de dirijor de operă pentru că înainte, toți șefii de orchestră făceau și operă, și repertoriu simfonic. Nu cred că cineva îl întreba pe Mahler dacă este dirijor de operă sau de muzică simfonică. Sau pe Toscanini, Klemperer, Bruno Walter. În zilele noastre Levine, Abbado, Muti dirijează ambele genuri. Toată viața am făcut cam 50% simfonic, 50% operă. Dacă însă nu ai nicio sensibilitate pentru teatru, dacă nu iubești dramaticul, vocea umană sau poezia textului, desigur că nu ar trebui să dirijezi operă. Să revin la întrebarea dvs. despre regizori. Cred în arta teatrală și mă declar pentru inovații. În mod absolut.

– *Chiar așa?*

– O secundă! Cu anumite restricții: se poate face orice pe scenă cu interpreții, cu condiția să fie în armonie cu intențiile compozitorului, cu natura muzicii. Din păcate, se întâmplă și invers și atunci rejectez orice producție unde totul este aleatoriu, fără nicio legătură cu partitura. Pentru mine, drama trebuie să meargă în pas cu sunetul, trebuie să fii onest și să

recunoști că primul dramaturg este întotdeauna compozitorul. Desigur că întâlnești regizori care merg contra muzicii sau, cum spuneai, care nu au cunoștințe și, chiar mai mult, sunt complet insensibili la modul în care o scenă este construită din punct de vedere muzical. Totuși nu trebuie neapărat să fie muzician. Dar eu apreciez un regizor sensibil la arta sonoră, la cerințele cântăreților sau ale dirijorului. Ideal este atunci când teatrul și muzica merg perfect împreună. Dar asta ar fi într-o lume ideală.

– La Los Angeles, în momentul în care selectați regizorii, sunteți atent la acest lucru? Împreună cu directorul general Plácido Domingo aveți grijă să nu produceți ceva prea controversat? Deși *Ring-ul* de acum...

– La Los Angeles publicul este diferit. *Ring-ul* este un lucru de calitate și spectatorii au venit, chiar au revenit la spectacole. Orașul nu are tradiție de operă, am sărbătorit abia 25 de ani de existență a companiei, deci este și o atmosferă tânără, cu idei foarte puternice, așa că suntem capabili să prezentăm lucruri foarte diferite față de Europa. În manieră controversată sau nu.

– O șansă.

– Da, probabil știți că am depus mari eforturi și multă energie să revigorez muzică interzisă de naziști, demers care este foarte dificil de îndeplinit în multe orașe de la noi. Suntem singura mare companie din America, care am prezentat asemenea opere.

Un proiect important

– Ciclul „*Recovered Voices*”, care a intrat în al patrulea an de derulare.

– Existase doar o realizare ocazională cu *Die tote Stadt*, pentru că

Erich Wolfgang Korngold este un compozitor vestit în America, dar nu pentru partiturile lirice ci pentru muzica de film. Sunt foarte mândru că Los Angeles Opera a fost primul teatru care a produs-o. Am reprezentat titluri de Alexander von Zemlinsky (*Eine florentinische Tragödie* și *Der Zwerg*), Viktor Ullmann (*Der zerbrochene Krug*, după Kleist), Walter Braunfels (*Die Vögel*, după Aristofan), în aprilie urmează *Die Gezeichneten* de Franz Schreker, prima producție a unei opere a compozitorului austriac în cele două Americi. În primul an, am început prin a prezenta fragmente din șase opere care urmau a fi montate, am ținut prelegeri publicului, ca să știe despre ce este vorba.

– Veți continua anul viitor?

– Așa cum fac multe companii lirice, vom implica tineri cântăreți care vor interpreta *Der Kaiser von Atlantis* de Ullmann, operă compusă între 1943 și 1944 în lagărul de concentrare Theresienstadt. La scurt timp după ce a terminat-o, compozitorul a murit la Auschwitz. Cred că este important să introducem tineri în această muzică, pentru că ei sunt cei care o vor transmite următoarelor generații. Vom folosi și orchestre de studenți de la Juilliard School of Music și Tanglewood Institute. Ori de câte ori am ocazia să lucrez cu ansambluri de tineri, le prezint această muzică.

– Prietenul meu George T. Zorapapel de la Los Angeles, mare fan de operă, mi-a spus că proiectul „*Recovered voices*” a fost foarte bine primit.

– Când am văzut publicul la sfârșitul lui *Der Zwerg*, operă necunoscută, strigând cu același entuziasm ca după *Boema*, trebuie să recunosc, nu din vanitate, că am avut o mare satisfacție.

Marele Leo Nucci, măiastra Elena Moșuc și formidabilul Plácido Domingo

– *Maestre Conlon, să revenim la Milano. Spuneți-mi câteva cuvinte despre distribuția din **Rigoletto**.*

– L-am avut pe unul dintre cei mai mari baritoni ai epocii, Leo Nucci, care nu mai necesită nicio prezentare. Nu este numai un mare cântăreț ci și un mare artist, muzician, o uriașă personalitate și un fenomen ca la 68 de ani să fie capabil de asemenea performanță. Sunt extraordinar de norocos să-i cunosc pe acești doi mari artiști, Leo și Plácido, amândoi campioni de longevitate artistică. Am făcut împreună cu Nucci acum mulți ani, la Chicago **Forța destinului**, și de atunci suntem prieteni, ca și soția lui, Adriana, cu soția mea, Jennifer. Pe Elena Moșuc am întâlnit-o pentru prima oară. Este o cântăreață mai tânără, dar cu mare măiestrie în orice aspect al cântului, al muzicii. Ceea ce m-a impresionat este adâncă muzicalitate și preocuparea de a fi exact cum trebuie din toate punctele de vedere artistice. Am lucrat cu ea și este formidabil cum își amintește cele mai mici detalii. Este o mare artistă și ați văzut ce mare succes a avut la public. Pe deplin meritat.

– *Este la ea acasă în acest repertoriu, combinând rafinamentul expresiei cu spectaculozitatea acutelor...*

– Sunt evidente pasiunea și puternica ei personalitate în cânt, ori asta nu se învață, vine din interior.

– *Și tenorii?*

– Stefano Secco și mai tânărul Gianluca Terranova; cu Stefano Secco am lucrat de mai multe ori, am făcut **Luisa Miller**, **Simon Boccanegra**, **Messa da Requiem**, **Rigoletto**. Pe Terranova

l-am întâlnit pentru prima dată, este un tânăr promițător.

– *Zilele acestea Plácido Domingo a fost **Simon Boccanegra** la Metropolitan. Ce părere aveți despre această întoarcere a lui la rolurile de bariton, în fond a mai cântat ca bariton pe când era foarte tânăr?*

– Cred că este formidabil. N-am fost de față la spectacolele de la Berlin sau New York dar toți prietenii, inclusiv soția mea, mi-au spus că a fost absolut incredibil ceea ce a reușit să facă în rol. Personal sunt foarte fericit, pentru că **Simon Boccanegra** este una din operele mele favorite. De când lucrăm împreună la Los Angeles, îl cunosc bine pe Plácido, este foarte inteligent, știe ce poate, așa încât... de ce nu?

– *Are Domingo suficient timp să conducă simultan Operele din Los Angeles și Washington, să cânte, să dirijeze?*

– Plácido a fost întotdeauna așa, este o personalitate formidabilă, extrem de iubită la Los Angeles și lucrăm minunat împreună. De fapt unul dintre lucrurile extraordinare la Opera din Los Angeles este modul minunat în care oamenii lucrează unii cu alții, iar Plácido și cu mine încercăm să menținem lucrurile așa, cu entuziasm, prietenie, disciplină, muncim din greu dar într-o atmosferă plăcută, ca într-o familie. Toată lumea are grijă de toată lumea. Plácido, ca simbol, este parte din asta, este foarte prietenos, amical, iar când este plecat, toți lucrăm și mai intens. Am variate responsabilități, mi le asum, există și multă creativitate, pentru mine este o situație minunată.

Pe urmele **Oedipe**-ului enescian

– *Soția dvs., soprana Jennifer Ringo, a fost în România acum câțiva ani, a cântat rolul Antigona în **Oedipe** sub*

bagheta lui Lawrence Foster la o ediție a Festivalului Enescu.

– Așa este, acum s-a retras de pe scenă, predă lecții de canto. În weekend-ul când a fost în România, eu a trebuit să merg la Veneția cu fiica mea cea mare, care avea atunci 9 ani și juca într-un film prezentat la Bienala de la Veneția.

– *Vorbind de **Oedipe**, cunoașteți lucrarea?*

– Da, Larry Foster imi este prieten și coleg, vorbea mereu despre **Oedipe** și România. Am urmărit câteva concerte la Paris, dar cunoașterea mea este destul de superficială, nu am dirijat niciodată Enescu.

– *Intenționați să vă uitați mai atent în partitură? Poate pentru o producție, undeva?*

– Ar trebui întâi să văd dacă aș fi capabil să o fac, dar deocamdată știu pe cineva mult mai bun, Larry Foster.

– *Vă mulțumesc mult pentru interviu, am fost fericit să discutăm.*

– Domnule Popa, sunt încântat că ne-am întâlnit și, dacă vreodată o să am ocazia să vin în România, unde nu am fost până acum, m-aș bucura să ne revedem.

(2010 – **OPERA ETERNA**)

Soprana MAGDALENA CONONOVICI

„BRÜNNHILDE, EROINA CARE M-A FĂCUT FERICITĂ”

Teribilul pașaport

– *Stimată doamnă Cononovici, au trecut mulți ani de când publicul vă*

aplauda în spectacole din România. După aceea, din cauza informării practic inexistente, nu s-a mai știut mare lucru despre activitatea pe care ați desfășurat-o în străinătate. Nu sunteți singura soprană, singurul artist din diaspora, în această situație. Așadar, când ați plecat în Occident?

– Eu am întors de mult timp pagina cântului de operă, pentru a mă putea consacra altor activități care m-au tentat dintotdeauna. Mănuirea glasului și învățarea permanentă a noilor roluri îmi umpleau tot timpul și nu-mi lăsau deloc vreme pentru alte preocupări. Acum sunt mulțumită că, la timpul pensionării, când cântatul nu mai îmi este în actualitate, pot în fine să mă ocup în liniște și de alte domenii care mi-au plăcut. Am părăsit definitiv țara în 1975, cu un regret enorm, întrucât să lași în urma ta limba maternă, familia, prietenii, stilul tău de viață, ambianța în care ai trăit, obiectele de care ai fost înconjurat – și asta cu siguranța de a nu le mai avea alături aproape niciodată – este o încercare extremă, la care eu am reflectat intens și m-a perturbat foarte tare înainte de a face pasul. Nefiind membră de partid în România comunistă și nici în anturaj de membri de partid, am avut dificultăți imense de a putea ieși din țară. Când după ani întregi de audiții, am reușit pentru prima oară, în fine, să fiu acceptată în lotul candidaților trimiși la concursurile internaționale, am și câștigat în anul 1969, la Toulouse, primul Mare Premiu.

– *Una dintre consecințe fiind, desigur, propunerea de colaborări...*

– În urma lui aș fi avut, în continuare, contracte multiple de onorat în străinătate, dacă autoritățile române din acea epocă mi-ar fi permis să le efectuez,

așa cum se întâmpla cu alte colege de-ale mele, care puteau ieși oricând din țară ca să cânte în diferite teatre de operă, chiar și fără premii câștigate. Dar eu nu am putut beneficia de acest „privilegiu”. Totuși, Securitatea mi-a permis participarea și la alte concursuri internaționale, căci eram o asigurare pentru câștigarea de premii, scop urmărit de statul român. Într-adevăr, după ce am adus încă trei premii internaționale, mai întâi Premiul I, în unanimitate, la Concursul Internațional Maria Canals, Barcelona 1970, apoi încă două, unul pentru oratoriu tot la Barcelona și altul, Premiul II, în Olanda, în anul 1971, nu mi s-a mai dat voie să ies din țară, ca să onorez contractele pe care le obținusem în urma acestor succese. La Barcelona am fost chiar admonestată să plătesc daune pentru nerespectarea contractului unei societăți concertistice. Desigur, aceste instituții nu știau că eu nu POT ieși din țară, așa cum puteau alți colegi de-ai mei. Securitatea nu-mi permitea, pur și simplu, acest lucru. De fiecare dată am avut nenumărate neplăceri pentru obținerea pașaportului și, de fapt, ea m-a împins să plec din România. Odată chiar, fiind la aeroportul Băneasa înainte de a lua avionul pentru o deplasare la un concurs internațional, o persoană de la Securitate a venit la mine și mi-a spus să-i dau pașaportul ca să mai adauge o viză care lipsește. Dar, odată luat, acest teribil pașaport nu mi s-a mai restituit. Așa că a trebuit să mă întorc acasă cu bagajul și plecarea a fost anulată.

Între Bayreuth și lagărele de azilanți

– *Traumatizant!*

– În aceste condiții, am luat decizia definitivă de expatriere și cu prima ocazie de ieșire la un concurs să nu mă

mai întorc, ceea ce s-a și întâmplat. Desigur, se poate pune întrebarea de ce nu am rămas în străinătate de prima oară. Răspunsul este simplu. Din lipsă de curaj de a mă lansa singură prin locuri necunoscute. Cum nu aveam pe nimeni în străinătate pentru a mă îndruma și sprijini în primele momente, acest gest îmi părea temerar. Între timp însă, după ce am ieșit de mai multe ori, am prins curaj și am putut lua decizia definitivă. În plus, timpul trecuse și ajunsesem la limita de vârstă pentru participarea la concursurile internaționale iar toate contractele pe care aș fi putut să le onorez în străinătate fuseseră pierdute. Situația se arăta sumbră. După trei ani de așteptare însă, s-a ivit o ocazie. Am fost invitată foarte oficial de prestigiosul Festival Richard Wagner de la Bayreuth, ca să particip cu o prestație la manifestarea ce se desfășura pe lângă marele festival și anume la Jugendfestspieltreffen, Întâlnirile Festive de Tineret. Autoritățile române au fost desigur foarte măgulite de această invitație și au decis să-mi dea drumul. Am cântat acolo cele *Cinci liederuri pe versuri de Mathilde Wesendonck* de Wagner, cu orchestra aflată sub conducerea regretatului Erich Bergel. La Bayreuth m-am sustras cu mare grijă din grup și am luat trenul pentru Frankfurt, de unde mi-am organizat cererea de azil politic.

– *Ce a urmat?*

– Un lung episod de opt luni în care nu am putut cânta decât pe apucate, am trecut prin diverse lagăre de refugiați politici în Germania și prin evenimente extreme la care nu mi-aș fi putut închipui că pot face față. Un adevărat roman de aventuri, timp în care viața m-a pus la încercare în toate modurile. Iată că, grație

ajutorului de Sus și curajului care mi-a fost insuflat, am reușit să apar din nou la suprafața acestui extraordinar vârtej, ca să-mi recapăt suflarea. Am trăit o experiență excepțională care mi-a dat pentru restul vieții multă încredere în mine și în Îngerul meu, cu care am luat contact și de-atunci nu ne-am mai despărțit. Vreau să-mi exprim gratitudinea față de Statul German, care mi-a înlesnit aprobarea azilului politic, m-a întreținut pe timp de opt luni cât au durat formalitățile, m-a informat privitor la stilul de viață din Occident, la aspectele administrative, contul în bancă, plata impozitului și calculul respectiv, găsirea unei locuințe, la nenumărate acțiuni sociale pe care nu le cunoșteam deloc și fără de care nu te poți descurca în locuri străine. Când mă gândesc acum la toate aceste lucruri, mă mir cum am putut să mă descurc singură în trei țări diferite, Germania, Franța, Belgia, fiecare cu legile, cu limba și cu administrația ei. Dumnezeu mi-a dat curajul și puterea ca să le pot soluționa pe toate, bineînțeles cu mare cheltuială de timp, energie și bani, între altele.

Sacrificiu pe altarul... comunismului

– *Au început angajamentele...*

– Primul contract profesional mi l-am făcut eu singură în Belgia, la Liège, la Opéra Royal de Wallonie. Am luat contact epistolar cu directorul Raymond Rossius, care s-a întâmplat să mă cunoască din București, unde făcuse o vizită cu ani în urmă și mă văzuse în rolul Aida. Aflând ca am cerut azil politic și am părăsit definitiv România comunistă, m-a invitat la Liège să susțin un concert de arii. Eu eram în lagăr la Karlsruhe, tocmai promisem aprobarea de azil, dar nu aveam încă pașaportul fără

de care nu aveam permisiunea de a ieși din Germania. Trec peste alte aventuri pentru traversarea graniței germano-belgiene, ca să ajung, în fine, la Liège. La coborârea din tren, stupefacție totală. Chiar în gară văd un afiș enorm, de cel puțin doi metri, cu fotografia mea și titlul „Magdalena Cononovici cântă...”; și erau indicate ariile pe care le alesesem. Tot orașul era împânzit de aceste enorme afișe. În plus, am aflat că ziarele erau pline de istoria azilului meu și devenisem peste noapte personalitatea zilei. Concertul a decurs foarte bine iar în urma lui mi s-a făcut un contract pentru un an, în care trebuia să cânt, printre altele, Tosca și Lady Macbeth, precum și un rol în opera preclasică a lui Rameau *Indiile galante*. Era primul meu contract de operă în străinătate. La propunerea de salariu făcută de director, suma mi s-a părut atât de enormă față de resursele cu care trăisem în lagăr, încât în primul moment nu am știut dacă este pe lună sau pe an. Nu am lăsat însă să transpară nimic din aceste reflecții și am primit contractul. Bineînțeles că salariul era pe lună. Așa a început noua mea carieră, în Occident. Din păcate mă apropiam de 40 de ani, nu tocmai o vârstă la care să poți demara o adevărată carieră. Lipseau cel puțin zece ani, sacrificeți pe altarul comunismului.

De la Pergolesi la Janáček

– *În afara celor trei roluri amintite, care au fost celelalte și în ce teatre le-ați cântat?*

– Între timp, impresara care avea să mă acompanieze de-a lungul carierei, Luisa Lasser Petrov, care era și ea la începutul activității, a venit și mi-a propus o audiție la Opéra du Rhin din Strasbourg, un teatru mult mai important

decât cel de la Liège. Se căuta o soprană pentru Desdemona din *Otello*. Nu mai cântasem înainte rolul. Deși personajul nu m-a entuziasmat, nu se potrivea cu temperamentul meu, mi-am dat toată silința să-l realizez cât mai bine. De altfel, nu l-am mai cântat niciodată după aceea. La Opera din Strasbourg am fost angajată fix doi ani, a fost singurul meu contract permanent într-un teatru liric. În rest, cariera a decurs independent, cu serii de spectacole pe diverse scene. Îmi amintesc că la Strasbourg am mai cântat *Tosca*, *Don Giovanni* (Donna Anna) și *Cavalerul rozelor* (Mareșala). Conducerea Operei m-a ajutat foarte mult în obținerea cetățeniei franceze, de care am putut să mă bucur după câțiva ani de rezidență la Strasbourg, fapt pentru care sunt, de asemenea, recunoscătoare Franței, care m-a adoptat. Trebuie să știți că de mult nu m-am mai gândit la perioada în care am cântat. Eu nu fac parte dintre cei ce trăiesc în nostalgia sau regretul trecutului, alături de albumul cu fotografii, ci mă aflu cu totul în prezent. Capitolul este închis și se poate ca din memoria mea să fi dispărut unele pasaje sau ordinea lor cronologică. Din păcate, nu am ținut o listă cu datele, locurile și titlurile operelor cântate.

– Cum v-ați acomodat la Strasbourg?

– Este un oraș foarte frumos și are marele avantaj pentru mine că se află la granița dintre Franța și Germania, două țări de care sunt profund legată, căci amândouă împreună reprezintă a doua mea patrie, fără să uităm și că... Rinul care le separă este un fluviu mitic, el conține „Aurul Rinului”. De multe ori trec pe jos cu nespusă plăcere marele pod, mă opresc și mă cufund cu

imaginația în apele lui, gândindu-mă... oare unde se află fiicele Rinului, paznice ale neprețuitei comori?

– *Ce frumoase și sensibile memorii! Bardul de la Bayreuth vă trăiește în subconștient. Vom vorbi despre asta. Observ că începuturile au fost în Fach-urile dramatic și coloratură dramatică. Este ceea ce vă definește?*

– Ca *Fach*, mi se potrivește coloratura dramatică, doar că eu am cântat ceva mai târziu mai multe opere de Wagner. Am interpretat, vă spun fără falsă modestie, unele din cele mai dificile titluri din repertoriul de soprană spinto sau dramatică, ca Abigaille din *Nabucco*, Lady Macbeth, Turandot, Elettra din *Idomeneo*, Adalgisa în *Norma*, Senta în *Olandezul zburător* și seria de Brünnhilde din *Tetralogia* wagneriană, din care *Amurgul zeilor* este și opera mea preferată. Deci Mozart, Bellini, Verdi, Puccini, Wagner, fiecare cu stilul lui, toți au făcut parte din repertoriul meu. În afară de spectacole, am mai cântat diverse concerte cu alte opusuri, printre care opera *Adriano în Siria* de Pergolesi sau *Missa Glagolitică* de Janáček, la Paris, la Radiodifuziunea Franceză.

Muncă, rigoare și disciplină

– Ați abordat un repertoriu de mare forță, care nu era la îndemâna oricui. Cum vi l-ați structurat?

– Problema este că atunci când ești singur în străinătate și trebuie să-ți câștigi existența cu meseria pe care ai ales-o și, în plus, nu mai ești la prima tinerețe, nu poți să alegi doar ceea ce este potrivit pentru vocea ta și te pune cel mai mult în valoare, ci ceea ce ți se oferă. Și, ce mi se propunea făcea parte din repertoriul foarte dificil, roluri pentru care

întotdeauna nu au fost prea multe candidate. Mi-ar fi plăcut să cânt mai ales rolurile prime din *Trubadurul*, *Don Carlos* sau *Forța destinului*, dar pentru personajele acestor titluri existau destule soprane, pe când pentru Turandot sau Lady Macbeth erau mult mai puține, ca să nu mai vorbim de *Tetralogie*. Multe din aceste opere erau noi pentru mine, limba germană o posedam doar relativ, ori ca să cânti Wagner în patria lui se cerea o pronunție perfectă. Vreau să spun că am muncit enorm, nu am cunoscut repaus în tot acest timp. Și vara, în vacanțele de la mare, pe plajă, eram cu partitura și dicționarul după mine, memorând minunatele și în același timp foarte dificilele texte mistico-mitologice ale marelui maestru.

– *O muncă profesională asiduă...*

– Să nu uităm că, în afara ei, s-a adăugat preocuparea de organizare a vieții. Am fost nevoită să-mi schimb de nenumărate ori domiciliul, de fiecare dată a trebuit să mă ocup singură de căutarea apartamentului, de toată tracasarea unei mutări. Mai târziu m-am ocupat chiar de cumpărarea unor apartamente, atât în Germania, la Frankfurt, unde între timp am locuit, cât și în România, unde am făcut încercarea unei întoarceri între anii 1993-1997, la Brașov. Repatrierea a fost însă primită cu ostilitate de conducerea Facultății de Muzică din Brașov și de cea a Teatrului Liric unde, de asemenea, dădeam cursuri de canto. Acele persoane mi-au făcut viața amară și m-au determinat să părăsesc a doua oară Țara Românească, să revin în Franța, vânzând apartamentul din Brașov și cumpărându-mi altul la Strasbourg. În viață, m-am ocupat singură de toate, și de artă, și de administrația cea mai complicată, și de

secretariatul meseriei. Toată această muncă mi-a forjat pe mai departe caracterul, astfel încât rigoarea și disciplina mi-au rămas în continuare caracteristici de bază.

– *Dezolantă întâmplare la Brașov! În afară de Strasbourg, pe unde v-au mai purtat drumurile artistice?*

– Primele contracte furnizate de impresara mea au fost în Elveția, cel mai adesea la Basel, Berna și St. Gallen. Au urmat Amsterdam, München, Hamburg, Berlin și Düsseldorf, între altele, apoi s-au adăugat Monte Carlo, Paris, Lyon, Québec, Johannesburg și Pretoria, Londra (Opera Regală Covent Garden), Veneția (Gran Teatro La Fenice), Kiev, precum și diferite festivaluri, precum Spoleto, Wexford sau Wiesbaden, la care s-a ținut un prestigios festival wagnerian.

Brünnhilde, rolul-emblemă

– *Care au fost momentele de vârf ale carierei occidentale, cu cele mai mari satisfacții?*

– Fără îndoială, seria de Brünnhilde din *Tetralogie*. Acest geniu universal care a fost Wagner nu se lasă apreciat cu ușurință, de la primul contact, decât poate în operele de tinerețe, *Lohengrin*, *Tannhäuser* sau *Olandezul zburător*. Dar pentru lucrările mai târzii, precum *Parsifal* sau cele din *Tetralogie*, un studiu preliminar amănunțit și profund al portativului, textului și al motivelor muzicale conducătoare este necesar, pentru ca apoi să poți savura pe deplin splendoarea cuvântului, a sunetului, a subiectelor și valoarea arhetipală a personajelor. Iat-o pe Brünnhilde! Trăiește la început în paradis, fiică preferată a atotputernicului său Tată Ceres, Wotan. Cea mai mare fericire a ei era să-i facă pe voie și să-i

îndeplinească poruncile la care adera în totalitate, apreciindu-le ca perfecțiune de justete și înțelepciune. Dar iată că, așa cum adesea se întâmplă în viață, un personaj legat definitiv de tatăl ei, Fricka, soția lui Wotan, de care acesta este obligat să țină cont, intervine cu maximă autoritate spre marea contrarietate a Brünnhildei. Cele două zeițe sunt în evidentă aversiune una față de cealaltă, în total dezacord. Wotan se vede constrâns de Fricka să ia o decizie care-i întristează sufletul, dar o ia, cu toată suferința pe care i-o pricinuieste. Brünnhilde simte sfâșietoarea lui tristețe și-i împărtășește durerea. Iată însă că, în ultimul moment, se hotărăște ca în acțiunea pe care o va întreprinde să se opună actului impus de Fricka. Brünnhilde se răzvrătește, voind în realitate să-i facă un bine tatălui său. Numai că Wotan nu vede cu aceiași ochi riposta ei și colera îi este fără margini, egală doar cu propria-i disperare. Brünnhilde va fi izgonită din paradis, nu va mai fi zeiță, ci simplă muritoare pe pământ, în plus supusă voinței bărbatului pe care-l va avea. Despărțirea tatălui de fiică este zguduitoare, una dintre cele mai minunate pagini de operă. Pe pământ, ca mulți muritori, ea cunoaște experiențe diverse, trece prin momente de extaz sau durere extremă, care însă îi sunt hărăzite pentru a-i deschide ochii și a face din ea o ființă înțeleaptă și cunoscătoare a sensului vieții. În final, Brünnhilde poate să părăsească pământul, căci de aici înainte ȘTIE totul și nu mai are de ce să-și continue viața printre pământeni.

– *Iată esența tramei, plină de analogii și învățăminte...*

– Oare nu acesta este destinul fiecăruia dintre noi? Nu venim toți de la Tatăl Cereș? Nu suntem apoi goiți din

paradisul (poate al familiei sau copilăriei), nu ne luptăm cu diverse vicisitudini, nu devenim (dacă am învățat lecția) înțelepți? În ce mă privește, m-am identificat în totalitate cu personajul, așa cum am făcut cu toate rolurile mele, de altfel. Dar această eroină m-a făcut fericită și dacă n-ar fi trebuit să cânt decât Brünnhilde, îmi ajungea pentru carieră.

Permanente căutări

– *În anii bucureșteni au fost momente grele, de cumpănă. Le-ați descris. Ați cântat însă multe spectacole la Opera Română, concerte. Cum le rememorați?*

– De fapt, după terminarea Conservatorului, am fost angajată solistă la Opera Română din Cluj. Acolo mă afluam când am câștigat primele premii internaționale. Debutul mi l-am făcut cu rolul titular din **Tosca**. A urmat **Gioconda**. Un mare eveniment național a fost montarea operei istorice **Romulus** de Salvatore Allegra, pe un libret de Emidio Mucci despre întemeierea Romei. Romulus și Remus! Compozitorul a fost prezent la premieră și a fost foarte încântat de prestația noastră. În continuare, pe scena clujeană am cântat Aida, Elisabeta din **Don Carlos**, Donna Anna. Cu aceste roluri mi-am continuat, după trei ani, cariera la București, unde am mai adăugat repertoriului meu Leonora din **Trubadurul**, Veta din **O noapte furtunoasă**, iar concertant fragmente din **Parsifal** (Kundry), **Walkiria** (Sieglinde), precum și Lady din **Macbeth**. Am susținut și diverse recitaluri de lieduri pe scene de concert bucureștene. Desigur, la începutul carierei, unele roluri, dacă nu chiar toate, în afară de bucuria și extazul induse prin interpretarea personajelor, au prezentat probleme tehnice dificile care trebuiau

rezolvate și la care nu întotdeauna aveam capacitatea de a găsi cele mai bune soluții. Norocul meu a fost însă că această căutare permanentă de îmbunătățire a tehnicii vocale - pentru a mă putea concentra pe scenă doar la trăirea personajului - a fost o preocupare care m-a urmărit în toată cariera. Îmi făcea plăcere și mă împlinea. Studiul permanent nu-mi era o corvoadă, ci chiar o satisfacție, căci mereu descopeream câte ceva. Răbdarea și consecvența mea în această căutare erau fără margini.

Muzică și pictură

– *La începutul interviului mi-ați spus că, după pensionare, v-ați dedicat „unor activități care v-au tentat dintotdeauna”, dar nu le-ați devoalat. Așadar, ce faceți acum?*

– În anii carierei, preocuparea profesională și grijile administrative mi-au ocupat tot timpul. Tânjeam însă ca, la un moment dat, să mă pot ocupa și de alte domenii spre care eram puternic atrasă încă din tinerețe, printre altele, pictura, modelajul, ceramica. La Frankfurt chiar, spre sfârșitul activității mele artistice, m-am înscris la cursurile serale ale Universității de Arte Plastice, pe care le-am urmat timp de cinci semestre. Mi-au făcut o enormă plăcere, mai ales că erau cursuri practice de pictură, acuarelă și desen după poza pe care o luau modelele. Îmi plăcea nespus să lucrez după model uman. De altfel, portretul a rămas specialitatea mea în acest domeniu. Am pictat nenumărate tablouri, am făcut copii după diverși pictori, pe care le-am oferit cadou prietenilor. Acum, una dintre cele mai mari plăceri, în afară de artele plastice, o constituie lectura, pe lângă alte diverse studii. Biroul îmi este mobila principală.

– *Acum îmi explic și imaginile pe care le așterneți sonor, pictând cu vocea, și meditățile de pe malurile Rinului. Spuneți-mi, doamnă Cononovici, după nereușita și trista experiență brașoveană, v-ați gândit să predați în continuare lecții de canto, să împărtășiți tinerilor cântăreți din experiența dumneavoastră? V-ar tenta un **master-class** la Opera Națională București?*

– Sigur că lecții de canto am predat cu intermitențe mai tot timpul. Problema în formarea unui artist liric este foarte complexă. Aproximativ zece ani de studii vocale sunt necesari unui cântăreț pentru a parcurge tot traseul până în topul unei cariere de prim-solist. Nu este vorba numai de tehnica vocală sau de interpretarea muzicală. Caracterul, sănătatea (corpul ne este instrumentul), stăpânirea nervoasă, relația cu partenerul a cărui manieră de a cânta te poate perturba pe scenă, sunt numai unele dintre capitolele care trebuie bine cunoscute și rezolvate înainte de a înfrunta marile roluri. Astăzi lumea nu mai are răbdare. Dorește ca totul să decurgă repede. Cum ajunge elevul să cânte o arie sau două, își imaginează că s-a format, pleacă și vrea să se lanseze pe scenele celebre. Trezirea lui la realitate este amară iar profesorul este dezamăgit... Să nu mai vorbim despre aceia care se plimbă din profesor în profesor și combină toate metodele de cânt. Ce bun poate să iasă dintr-un asemenea amestec? La **master-classes** nu m-am gândit deloc până acum. Să fie oare semnul că nu mă simt atrasă în mod special? Rămâne de văzut.

Onoruri

– *În zilele următoare, vi se vor decerna la Brăila două distincții*

prestigioase, Medalia și Diploma de Onoare Hariclea Darclee. Sufletul acestui eveniment, organizatoarea celebrărilor dedicate ilustrei soprane, Mariana Nicolesco, știe să-i recompenseze pe marii artiști. Cum privești acest moment?

– Cu enormă bucurie în suflet. Capitolul „operă” fiind închis de mult pentru mine, cum vă spuneam, nu mă mai gândeam absolut deloc că surprize de acest gen mă mai pot ajunge din urmă. Sunt nespus de recunoscătoare doamnei Mariana Nicolesco și echipei cu care lucrează, pentru onoarea pe care mi-o fac. De asemeni sunt foarte bucuroasă să o pot cunoaște personal și, cu această ocazie, să-i exprim gratitudinea mea.

(2011 – *OPERA DIVINA*)

Mezzosoprana ROXANA CONSTANTINESCU

**ILEANA COTRUBAȘ
ȘI RICCARDO MUTI,
DOUĂ MARI
PERSONALITĂȚI ALE
MUZICII**

De la București la Los Angeles via Viena, Roma, Minneapolis...

– *Ai cântat recent la Opera din Roma un mic rol de mezzosoprană în Manon Lescaut de Puccini, sub bagheta celebrului Riccardo Muti. Te invit la o convorbire care să panorameze anii de carieră de până acum...*

– După studiile universitare bucureștene sub oblăduirea prof. univ. Maria Slătinaru-Nistor, cea mai

importantă a fost plecarea mea din România pentru a începe o carieră internațională, deși trebuie să spun că sunt încă la începuturi. Studiile de masterat la München mi-au facilitat contactul cu niște persoane extraordinare, profesoara de canto Edith Wiens, pianistul Helmut Deutsch, soprana Juliane Banse, oameni importanți din sfera liedului, a acompaniamentului. Mi-am împlinit dorința de a cunoaște cât mai multe, de a aborda alt repertoriu decât cel studiat în România, de a-mi lărgi orizontul. Și, evident, au venit concursurile, decisive pentru ceea ce s-a întâmplat mai târziu. Concursul ARD de la München s-a concluzionat cu un premiu și ca atare a urmat audiția de la Opera de Stat din Viena. Directorul de atunci, Ioan Holender, a avut generozitatea și deschiderea către o nouă voce din România, cum a făcut-o deseori. Așa a venit primul contract. O spun cu enormă fericire, pentru că de obicei începem pe trepte mai joase. Eu am avut șansa de a intra într-un teatru mare și de a debuta în multe roluri având în fosă Filarmonica din Viena și dirijori cu nume la fel de sonore.

– *Cum apreciezi importanța impresarilor?*

– Drept foarte mare. Ei sunt cei care te aleg, este o chestiune de noroc și de context. Un artist poate sta acasă, studia și cânta extraordinar, dar dacă nu are șansa de a fi reprezentat de cine trebuie, nu va putea să ajungă pe scenele meritate. Prima mea agenție importantă a fost IMG, cu care încă lucrez, am fost „racolată” după concertul de la Carnegie Hall din New York, dirijat de Pierre Boulez. Acum am făcut o mică schimbare, am un agent italian, dar din

cadru aceleiași firme. În felul acesta, am ajuns să cunosc teatrele din peninsulă și ca urmare a audițiilor de succes, a apărut și acest prim contract la Opera din Roma. Va fi urmat de apariții la Bologna în *Wilhelm Tell* sub bagheta lui Michele Mariotti, apoi la Torino în *Nunta lui Figaro*, la Verona în *Romeo și Julieta*.

– *Ai cântat și în alte teatre mari...*

– Debutul important a fost în America, la Minneapolis, cu rolul titular din *Cenușăreasa*, oraș în care am revenit un an mai târziu pentru Charlotte din *Werther*. Două roluri mari pentru repertoriul de mezzosoprană. La fel de importantă a fost Opera din Los Angeles unde am interpretat Mozart sub bagheta lui James Conlon, *Così fan tutte* și *Don Giovanni*. Ca și aparițiile la Teatrul Capitoale din Toulouse, Deutsche Oper Berlin sau la Theater an der Wien.

– *Vei reveni la Los Angeles...*

– Da, dar... peste drum de Operă, la Walt Disney Hall, pentru colaborarea cu Los Angeles Philharmonic într-o producție scenică cu *Così fan tutte*, dirijată de Gustavo Dudamel. Voi cânta rolul Dorabella. Va fi prima colaborare cu Dudamel, pe care abia o aștept, pentru că îl admir enorm pentru temperamentul și muzicalitatea absolut naturale, firești. Întâlnirea noastră s-a produs când cântam Zerlina la Opera de acolo; a fost o audiție ca oricare alta, care s-a finalizat extrem de fericit pentru mine.

„Fără lied și oratoriu, nu cred că aș putea să trăiesc”

– *Știi că și repertoriul vocal-simfonic îți stă în preocupare.*

– Vital a fost lucrul cu Helmuth Rilling, pentru că renumitul dirijor este un *guru* al muzicii lui Bach. Mi-a fost deschisă o lume, mi s-a dat șansa de a

studia și cânta alături de el în locuri extraordinare, am revenit frecvent pe scena Festivalului Bach din Oregon. Bach este important pentru echilibrul spiritual, chiar și al tehnicii vocale. Pentru omogenitatea glasului ar trebui să te retragi într-un fel din operă și să pui mai mult accent pe stilistica muzicii baroce, unde este nevoie de o tehnică foarte atent controlată și o frazare simplă, „îngustă”, ca să zic așa. În plus, a cânta oratoriu înseamnă să fii foarte intim cu publicul, foarte onest față de textul din partitură; nu mai este vorba despre un personaj scenic ci numai de persoana mea care gândește și încearcă să transmită mesajul notelor. Eu, fără lied și oratoriu, nu cred că aș putea să trăiesc. Pare foarte dramatic dar este real, am nevoie de acest taler al balanței, ca totul să mi se pară că este așa cum ar trebui să fie.

– *Proiecte imediate?*

– După Roma va urma Stuttgart, pentru *Paukenmesse* și *Nelson-Messe* de Haydn, sub bagheta lui Jeffrey Tate.

„Învățăm din greșeli”

– *Apreciezi că rolurile de operă pe care le-ai abordat au corespuns pe de-a întregul stadiului vocii? Unde crezi că te afli și ce-ți propui în continuare?*

– Mă gândesc să nu mă grăbesc pentru că, dacă reflectez, spun că am făcut o singură greșală, rolul Donna Elvira din *Don Giovanni*, la Opera din Viena. M-am lăsat puțin purtată de val, de dorință, de entuziasm și de încrederea altor muzicieni importanți în posibilitățile mele vocale. Cred însă că s-a întâmplat prea devreme și dacă aș putea să reiau episodul respectiv probabil că aș spune „Nu!” pentru câțiva ani. Dar, învățăm din greșeli și calibrăm alegerile

viitoare. În rest, cred că am cântat rolurile juste și nu m-am aruncat în nimic care m-ar fi putut pune într-o zonă de disconfort vocal sau tehnic. Am cântat enorm de mult Mozart. Ce poate fi mai sănătos și mai recomandat?

– *Un masaj vocal, în genul muzicii preclasice. Apreciez ca probă de sinceritate faptul că ai amintit de Donna Elvira și cred că va servi drept lecție multor colegi aflați la începutul carierei. Așadar...*

– ... Mozart, Rossini, dar încerc să largesc varietatea și prin abordarea altor roluri din sfera belcanto-ului, mai precis Adalgisa din *Norma* la Zürich, Romeo din *Capuleti și Montecchi* sau, de ce nu, Leonora din *Favorita*. Așadar, Donizetti, Bellini... Richard Strauss este unul dintre compozitorii pe care neapărat vreau să-i abordez și, cândva, peste niște ani, Bizet. Întrebarea despre Carmen o primesc frecvent.

– *Poate și din cauza look-ului, a temperamentului...*

– S-ar putea, dar de această dată nu mă voi grăbi.

– *Totuși ai cântat fragmente din Carmen.*

– Am îndrăznit la Istanbul în concert, mi-au făcut mare plăcere și cred că au ieșit foarte bine. Trebuie să fie un început în orice, am atins marea cu degetul dar pentru a interpreta întreg rolul mai e nevoie de ceva timp, plus de pregătirea organică. Recunosc că acum îl studiez, îl învăț, îl cânt, îl... descânt, îl zumzai prin casă și voi vedea peste câțiva ani care va fi rezultatul. Sub îndrumarea profesoarei mele, am început să ating puțin momentele principale ale operei dar nu ne grăbim, totul rămâne între cei patru pereți de studiu.

„Studiul cu Ileana Cotrubaș este rațiunea mea de a fi”

– *Celebra ta profesoară...*

– ... dna Ileana Cotrubaș. Acum 20 de ani, la aniversarea Corului de Copii Radio - eram solista minunatului ansamblu -, când în sală se aflau foști soliști printre care marea soprană, marea doamnă Ileana Cotrubaș, am avut ocazia să facem împreună o poză superbă pe care o am acasă, ca și dânsa, la Viena. Am revăzut-o pe dna Cotrubaș acum un an și jumătate și am îndrăznit să-i spun că aș intenționa să-i cânt, să-i aflu părerea și eventual dacă dorea, și din fericire a dorit, să lucrăm împreună. Este o persoană extraordinară și, pentru mine, a mă afla sub tutela Ilenei Cotrubaș este o fază esențială a carierei mele. Pentru că, lăsând la o parte că este o mare personalitate muzicală, este și o ființă specială, extrem de afectuoasă. Plec de la ora de canto și câteva minute sau ore mai târziu sau chiar a doua zi primesc un telefon în care-mi dau seama că s-a gândit la tot ce a fost sau n-a fost bine, la ce am putea să facem ca să îndreptăm o frază. Este permanent preocupată de evoluția mea și a studenților ei. Este formidabilă ca pasiune, nu numai ca profesiune. Are o generozitate absolut ieșită din comun și nu pot să fiu decât extrem de recunoscătoare. A fost formidabil să ne întâlnim la momentul absolut just, când puteam să înțeleg ce are să-mi ofere și să pun în practică informațiile respective, pentru că poate cinci ani mai înainte, nu știu, m-ar fi... împușcat. Cum și spune: „Vreau să-ți împușc notele alea urâte!”

– *Te întâlnești des cu Ileana Cotrubaș? Cum îți îndrumă evoluția?*

– Da, când sunt la Viena, de câteva ori pe săptămână, este o colaborare

constantă și intensă, începând prin alegerea repertoriului just. Nu mă lasă nicio clipă să mă entuziasmez prea tare și... e bine să existe cineva care să-mi frâneze fireștile dorințe. Studiul cu Ileana Cotrubaș este rațiunea mea de a fi. Am încredere și în deciziile mele, pentru că sunt sigură că am învățat să fiu onestă cu propriile posibilități vocale, psihice chiar, cu experiența acumulată până acum, ca să nu mă hazardez spre altceva. Este foarte bine să existe elementul obiectiv, din exterior, care să-ți spună: „Domnișoară, mai stai acasă la locul tău și ia-ți timp!” Permanent avem un dialog și asta este fundamental. Îmi ascultă dorințele, vorbim despre ele și vedem ce este mai bine de făcut, în ce direcție s-o luăm. Și ce dirijori pot fi interesați de genul meu de voce, se gândește care ar fi cei care ar reacționa imediat pozitiv la ce am eu de oferit la ora actuală. Este foarte important să existe niște strategii pentru viitor pentru că tu, un cântăreț singur, nu poți face mare lucru. Trebuie să găsești îndrumătorul potrivit la momentul potrivit. La fel ca și problema impresarilor.

– *Lucrați tehnică vocală, interpretare?*

– Da, chiar și atitudine, prezență scenică, totul. Se începe cu vocalizele, cu așezarea vocii în locul care trebuie și continuăm cu interpretare, frazare. Fiind la Roma și având marea plăcere să lucrez cu Riccardo Muti am descoperit cât de asemănători sunt cei doi mari artiști. Sunt extrem de modești și umili în fața partiturii, nu fac decât să o citească și să o redescopere, ca și cum ar vedea-o pentru prima dată. Cuvânt cu cuvânt, fiecare notă, fiecare culoare, de ce au scris așa Puccini, Donizetti sau Mozart, de ce tonalitate majoră și nu minoră, de

ce a fost plasat un cuvânt italian cu dublă consoană... Niciun moment, artiști de dimensiunea celor doi nu se pun ei înșiși înaintea partiturii. A fost o minune, pentru că de multe ori fenomenul este un pic altfel.

Revelația numită Riccardo Muti

– *Este marele dirijor o sperietoare, un zbir?*

– Nu, deloc. Auzisem atât de multe și am fost atât de plăcut surprinsă să văd că este o persoană extraordinară, cu un umor fantastic... a spus enorm de multe glume napolitane și siciliene. Pot să-mi imaginez că este un zmeu când are motive, când lumea nu este dispusă să facă muzică sau nu este pregătită; dar atunci când te comporți ca un profesionist și cu respect, cu modestie față de ce este scris în partitură, el vine în întâmpinarea ta.

– *Cum a decurs pregătirea spectacolului **Manon Lescaut**?*

– Am început cu trei zile de repetiții muzicale cu pian, Muti și cu noi toți am parcurs partitura, analizând fiecare cuvânt, pronunția, intențiile, numai ce scrie pe portative, fără devieri. Nu a existat frază peste care să se treacă fără să-i înțelegem esența. Ce a fost interesant pentru mine este, de exemplu, că nu ține cont unde se respiră. Pe mine m-a surprins faptul că a spus că „atâta timp cât nu respirați la jumătatea cuvântului, eu voi prefera să respirați înaintea ultimului cuvânt, dar finalul frazei să nu-și piardă din tensiune, din energie. Nu este neapărat nevoie să faceți fraze lungi, să dați impresia că aveți o respirație enormă și să vă pierdeți, iar fraza să cadă la final”. Și, ca dovadă, ascultându-mi colegii, mi-am dat seama că într-adevăr nu deranjează, atâta timp cât intenția este

puternică. Ne-a explicat și că tendința este ca atunci când cânti piano să pierzi și din energie. Dă mai mult timp anumitor acute sau nu te lasă să stai prea mult pe altele, pentru a nu se abate de la scriitura pucciniană. Tot timpul a ascultat și varianta celui de față, a fost un dialog, Muti nu a venit cu idei fixe pe care să le impună. Spunea: „Da, poate merge și cum vrei tu, dar uite cum văd eu”. Muti este o școală, a fost o lecție pentru mine și am avut marele noroc să fiu acolo. Cred că am învățat extrem de mult și pentru roluri viitoare. A fost o revelație. După cele trei zile de repetiții la cabină, au urmat șapte la scenă, inclusiv antegenerala și generala.

– *Ai primit indicații speciale pentru micul tău rol, al Madrigalistului?*

– Mi-a făcut cel mai frumos compliment, a crezut că sunt italiancă, din Toscana chiar. Când am răspuns că sunt din România, din București, mi-a spus: „Allora, un bello complimento”. La mine a fost un singur moment unde mi-a zis că aș fi putut să fac ceva mai bine și anume diferența între vocala „e” închisă și deschisă, pe care nici italienii nu o fac; dar pentru că italiana mea era atât de bună, mi-a indicat o mică diferență la un început de frază; în rest nimic, din fericire. Într-un rol mic este destul de greu să confirmi ce poți, nu-i timp să te redresezi, să repari, să convingi ulterior. Este o singură șansă, fiecare secundă contează.

O față splendidă, o artistă desăvârșită - Anna Netrebko

– *În rolul titular a fost Anna Netrebko. Ce impresii ai?*

– Este o față splendidă, numai cuvinte de laudă la adresa ei, a personalității ei. O femeie superbă, o artistă desăvârșită, o cântăreață

extraordinară și un om dulce, onest, foarte simpatic. Admir foarte tare genul acesta de oameni care, cu toată faima și renumele de care se bucură, afișează normalitate, simplitate, naturalețe. Cunosced destul de multe staruri, dar cele adevărate sunt ca ea. Oameni modești, firești. Am răs cu ea foarte mult, am petrecut puțin. A debutat în rolul Manon. La primele repetiții părea o școlăriță cu dorința de a învăța, de a reține absolut tot ce i se propunea, de a repara poate, de a progresa. În spectacol a fost fantastică.

– *Cum a fost relația ei cu maestrul Muti?*

– Ca de la elev la profesor, ceea ce este normal și de apreciat, dar și o relație de colegialitate, de amicitie.

– *Anna Netrebko își schimbă acum repertoriul. Ți se pare că face un pas prea îndrăzneț?*

– Nu. Cred că-și ascultă vocea și cred că ea îl cere, de un astfel de repertoriu are acum nevoie. De când a devenit mamă, s-au produs schimbări evidente, timbrul, glasul s-au rotunjit, moliciunile sunt altele, omogenitatea este alta, spectrul s-a lărgit. Cred că noul repertoriu reprezintă alegerea justă. Vocea ei s-a mărit, cere acum altceva. **Manon Lescaut** este exact ce-i trebuie, un balsam pentru voce, se simte. Nu a avut niciun moment de slăbiciune. În plus, este un „animal de scenă”, fără nimic artificial sau improvizat. Convinge prin talentul ei.

Pentru Chiara Muti, jocul actoricesc este primordial

– *Ați lucrat cu regizoarea Chiara Muti, fiica maestrului. Cum s-a colaborat?*

– Cu dirijorul, a fost optim, asta și poate pentru că, fiind din aceeași familie, au avut ocazia să pregătească din timp

producția. Nu au existat tensiuni sau momente de neînțelegere între cei doi. Montarea respectă muzica și asta, evident, a făcut ușoară colaborarea. Chiara este actriță și pentru ea jocul actoricesc este primordial. Și a avut și cu cine lucra, pentru că toți colegii mei sunt nu numai buni cântăreți ci și actori. Chiara e tânără, foarte modestă, accesibilă, ideile au venit din toate părțile. S-a întâmplat ca ea să propună ceva și dacă nu ni s-a părut prea bine, noi să venim cu un plan B și să ne întâlnim undeva la mijloc. Cred că a studiat un pic și baletul, producția este presărată cu momente coregrafice care îi dau o eleganță aparte. O producție fină, ele-gantă; și Manon este elegantă, dulce, nu intră în sfera durtății sau a simplității brute, totul este foarte delicat, ca o pictură.

– *Cum crezi că s-a stabilit distribuția?*

– În ceea ce privește soliștii pentru rolurile principale, în mod sigur a fost alegerea maestrului Muti. Pentru rolurile mai mici, cred că responsabilitatea a avut-o Speranza Scapucci, pianista și asistenta lui de foarte mulți ani, fostă corepetitoare la Opera de Stat din Viena și dirijoare în devenire. Ea îi cunoaște gusturile...

– *Roxana, ai cântat recent la București. Pe când revenirea?*

– Să cânt pe scenele din România și din București, este important pentru mine. Îmi doresc să revin, dar trebuie să dorească și alții, așa că sper că proiectele se vor concretiza într-un fel. Sunt mulți tineri și mulți oameni acum în București, în România, care sunt interesați, pasionați, și-și doresc ca orașele noastre să funcționeze în plan cultural la fel precum alte orașe importante europene.

(2014 – **OPERA MĂIASTRA**)

Basul THEODORE CORESI

CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO „VOX ARTIS”, SIBIU, 2013

– *Maestre Coresi, a fost anunțată desfășurarea la Sibiu a unei noi ediții, a IV-a, a tradiționalului Concurs Internațional de Canto VOX ARTIS. Te rog să ne oferi câteva amănunte.*

– Se va desfășura în perioada 9-13 octombrie 2013 la Filarmonica de Stat din Sibiu, instituție ce a găzduit generos și ultimele două ediții. Anul acesta avem un juriu foarte interesant, alcătuit în baza ideii concursului, aceea de a aduce tinerii soliști în fața unor personalități ce pot ajuta concret la dezvoltarea unor cariere internaționale. Am astfel în vedere directorii de teatre, de festivaluri, impresarii, dirijorii, criticii, o structură modernă de juriu. Mă bucur enorm să-i avem de partea noastră pe: dl Alain Surrans – director general la Opéra de Rennes, Franța și președinte al Asociației Directorilor de Operă din Franța, prof. Karel Drgač – manager general al Festivalului Opern Air – Gars am Kamp, Austria, dna Irina Bossini, solistă la Bolshoi Teatr și profesor la Universitatea Pedagogică din Moscova, dl Roberto Salvalaio - director muzical la Opera Națională din Ulan Bator și profesor la Conservatorul din Veneția, dl Roberto Girolami - director artistic la Compania Lirică din Corsica, prof. univ. Georgeta Stoleriu de la Universitatea Națională de

Muzică din București, dl Costin Popa - critic muzical, redactor-șef al revistei MELOS, Mag. Volker Piefke – director al Agenției Artistice CICADA – Con din Berlin și conf. univ. dr. Theodore Coresi, director al Agenției de impresariat ArtCor Viena, profesor la Universitatea din Oradea și Opern Sängers Studio din Viena.

– *Limita de vârstă îmi pare foarte generoasă. Care a fost gândirea și ce șanse li se oferă competitorilor și câștigătorilor?*

– Limita de vârstă vine și ea să servească ideea anunțată mai devreme. Există numeroase roluri care cer o anumită maturitate. Dacă un director de operă are nevoie, de exemplu, de un Otello sau de o Turandot, îi va găsi mai degrabă în jurul vârstei de 40 de ani, decât la 30. În consecință, aceasta este prima șansă oferită candidaților: sunt audiați de directori de teatre, de agenți, de persoane aflate într-o permanentă căutare, ca să spun așa. Și în afară de premiile anunțate oficial - cum a fost de exemplu anul trecut Premiul special oferit de prof. Karel Drgáč, directorul festivalului Gars am Kamp din Austria, două angajamente în producția operei **Freischütz** - mai pot să apară spontan o mulțime de asemenea propuneri...

– *Promițător, într-adevăr. Artcor Artists Agency, organizator al concursului alături de Filarmonica sibiană, face parte dintr-un **holding** pe care îl conduci, în care se afla Vienna Opera Company și Opera Singer Studio Vienna. Care sunt coordonatele pe care își desfașoară activitatea?*

– Ideea este mereu aceeași: sprijinirea tinerilor pentru a-și construi o

carieră pe baze sănătoase. La Opernsänger Studio, tinerii sunt pregătiți specific prin ore de canto, clasă de operă și corepetiții. Vienna Opera Company este o companie autonomă, în care cei mai buni, cei mai avansați dintre studenții Opernsänger Studio își încep practica pe scene profesioniste. Din 2005, de la înființarea acestei trupe, am efectuat numeroase turnee în Germania, Austria, Cehia, Polonia și România, cu titluri ca **Nunta lui Figaro**, **Così fan tutte**, **Don Pasquale**. Peste tot a fost remarcată unitatea ansamblului. Faptul că tinerii vin din aceeași școală și urmează aceleași principii tehnice, se vede și, mai ales, se aude. Iar această unitate a devenit astăzi un lucru rar, când într-o distribuție poți avea pe scenă cântăreți de 5-6 nații, de la coreeni la ruși, de la americani la italieni, fiecare cu școala lor, cu limba lor maternă și problemele ridicate de toate acestea... Dar ca să revin, tinerii sunt mai apoi susținuți în carieră de agenția ArtCor și este pentru mine o mândrie să spun că una din studentele mele, care a parcurs toate aceste etape, mezzosoprana Sanja Anastasia și-a făcut în acest an debutul la Arena din Verona.

– *Un bun imbold pentru minunate realizări în continuare. În curând vei susține la Filarmonica din Bacău un concert aniversar. Cu ce prilej și în ce va consta?*

– Da, acest concert din 20 octombrie este în onoarea subsemnatului... 60 de ani de viață și 30 de ani de carieră. Vor participa câțiva dintre artiștii din străinătate și din țară care au fost pregătiți de mine de-a lungul timpului. Sper că vom face o mare bucurie publicului băcăuan, cu un program divers și de înaltă calitate artistică.

– *Felicitări la ceas aniversar, îți urez mult succes în întreaga și complexa ta activitate!*

– Mulțumesc și aștept cu plăcere revederea la Sibiu!

(2013 – **OPERA MĂIASTRA**)

CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO „VOX ARTIS”, SIBIU, 2015

– *Stimate maestre Coresi, se poate spune că, aflat la ediția a VI-a, Concursul Internațional de Canto VOX ARTIS a devenit tradițional.*

– În primul rând, s-a impus deja în galeria concursurilor internaționale de canto din România, oferind de fiecare dată șanse reale de afirmare tuturor participanților valoroși. Fără să discut de modalitățile de jurizare ale altor competiții, doresc să accentuez că la VOX ARTIS am găsit formula cea mai obiectivă cu puțință într-un domeniu „subiectiv”. Fiind mereu alături de noi, știți deja cum decurg lucrurile, dar pe această cale doresc să-i asigur pe toți potențialii participanți, că la VOX ARTIS se vor prezenta în fața unui juriu extrem de calificat și obiectiv, al cărui prim deziderat este orientarea tuturor pe calea optimă pentru fiecare din ei.

– *Să facem puțină istorie. Care sunt realizările de până acum? Care sunt laureații concursului lansați pe importante scene din străinătate și din țară?*

– Începem cu... începutul: la prima ediție care a avut loc la Piatra Neamț, Premiul I a fost acordat tenorului Ștefan Pop, care după aceea a câștigat marele concurs Operalia – Plácido Domingo și s-a lansat în frumoasa carieră pe care o face de atunci, pe scene importante ale

lumii. Tot în acel an, Premiul al III-lea a revenit basului Marius Boloș, care a devenit unul din pilonii de bază ai Operei Naționale București. S-a continuat în anii următori, de data aceasta la Sibiu, cu nume ca Krum Galabov, Judith Kutasi, Alexandru Botnariuc, Diana Țugui, Nicolay Efremov, Yulia Yashkulova, Jeong Wan Lee, Ramona Zaharia, Alexandra Tărniceru, Adrian Dumitru, Ekaterina Klementeva, Dimitri Ovchinnikov etc. Unii au ajuns pe scene foarte importante, alții au devenit soliști în teatre din România. Absolut toți premianții noștri își fac meseria cu cinste oriunde în lume. Noi știm bine că a ajunge pe așa-numitele scene importante este de multe ori o chestiune care depinde de agentul impresarial și nu în primul rând de potența artistică a unui solist. De aceea, pentru mine, o laureată a concursului VOX ARTIS care cântă minunat *Traviata* la Teatrul Muzical din Galați se situează la același nivel artistic de realizare cu alta care a avut șansa de a cânta la Teatro Massimo din Palermo... Pornesc și de la ideea că publicul este același peste tot și că oriunde ar fi, merită tot ce este mai bun.

– *Ediția a VI-a va avea loc tot la Sibiu. Cine sunt organizatorii?*

– Ca întotdeauna, Filarmonica de Stat Sibiu, reprezentată de domnul director Ioan Bojin căruia îi mulțumesc și pe această cale pentru toată susținerea și caldă ospitalitate și ArtCor Agency Vienna, agenția artistică pe care o conduc.

– *Prin ce este atractiv concursul pentru tineri? Ce oportunități li se oferă?*

– Am pornit pe drumul realizării acestei competiții plecând de la experiența personală: ca tânăr solist am câștigat 15 premii internaționale și știu

bine ce a însemnat pentru mine fiecare distincție în parte. O sumă oarecare de bani este binevenită, cred, pentru orice tânăr, dar o apariție pe o scenă de operă sau de concert este ceea ce te duce cu adevărat mai departe. De aceea am alcătuit de la bun început juriul în așa fel încât prezența la concurs să fie echivalentă cu o audiere pentru mai mulți manageri, directori de teatre, festivaluri... De aceea și limita de vârstă relativ ridicată în comparație cu alte competiții: dacă am în juriu un director de teatru care este în căutarea unui Otello, cu certitudine nu îl va găsi la categoria 20-33 de ani, ci mult mai încolo! În concluzie, pe lângă principalele premii în bani, în fiecare an se oferă premii speciale sub forma unor concerte, spectacole sau burse de studiu. Și aceste burse de studiu pe care le ofer din partea Opersänger Studio Wien sunt niște oportunități care nu se opresc la studiul propriu-zis. Studenții mei au întotdeauna prioritate atunci când este vorba de angajamente și în acest sens pot da două exemple de bursieri VOX ARTIS care au obținut aproape imediat angajamente prin ArtCor: Iva Mrvos, premiată în 2013 a încântat publicul bucureștean ca Maddalena în noua producție *Rigoletto*, iar Alice Boican, premiată în 2014, va pleca în august în Norvegia pentru a cânta Micaëla în Carmen.

– *Care sunt condițiile de înscriere la concurs?*

– În acest an limita de vârstă este de 45 de ani la bărbați și 43 de ani la femei. Taxa de participare este de 75 de euro, iar repertoriul cuprinde 5 arii, dintre care una de pe lista publicată pe site-ul concursului, www.voxartis.at

– *Ce recompense sunt prevăzute?*

– Premiile principale sunt 2000, 1500 și 1000 euro, iar Premiile Speciale sunt ca de obicei concerte și spectacole la Filarmonica Sibiu, Filarmonica Bacău, dar și la Teatrul de Operă din Opava – Republica Cehă (premiu oferit de maestrul Karel Drgač, intendant general al acestui teatru și președinte al juriului), burse de studiu, mențiuni... Suntem încă în discuții și cu alte instituții, dar despre acestea nu doresc încă să avansez nimic.

– *Alături de regizorul Karel Drgač, se va afla – ca președinte al competiției – un nume renumit al artei lirice, tenorul Giuseppe Sabbatini. Care este importanța prezenței în juriu a unor asemenea personalități?*

– Având în comisie artiști cu mare experiență, se validează una din caracteristicile concursului nostru, aceea că fiecare participant are dreptul la un feedback direct, imediat ce a părăsit competiția. Găsesc extrem de important că un tânăr aspirant la cariera de solist vocal să poată avea contact cu asemenea personalități și să afle direct și nemijlocit tot ceea ce a fost bun sau rău în prestația sa. De foarte multe ori s-a întâmplat ca discuțiile profesionale ulterioare să dureze mai mult decât etapa propriu-zisă, transformându-se de multe ori în mini-masterclass-uri, care cred că sunt foarte folositoare tuturor celor dispuși să accepte sfaturi și sugestii... Spun asta, pentru că există din păcate și tineri care se cred Mario del Monaco sau Maria Callas și după o înfrângere rămân doar cu convingerea și frustrarea de a fi fost „pe nedrept” înlăturați, fără să aibă curajul de a cere o părere sinceră și obiectivă unui artist cu o mare carieră în spate.

– *Maestre Coresi, ești directorul Artcor Artists Agency, al Vienna Opera*

Company și al Opera Singer Studio Vienna. Care sunt țelurile acestor instituții?

– Servim arta! Încerc pe toate căile să încurajez, să sprijin, să ajut după puteri și posibilități pe toți cei care iau în serios această meserie și sunt dispuși să i se încline cu pasiune și dăruire. Și asta indiferent de categoria de vârstă, căci tinerii sunt minunați și trebuiesc susținuți, dar...experiența și maturitatea nu se pot nici cumpăra, nici învăța!

– *Basul Theodore Coresi își continuă cu succes activitatea pe scenă și podiumul de concert. Care sunt preocupările actuale?*

– Ultima noutate este un rol cu care am debutat în anul I (!) de facultate și la care revin după... nici nu vreau să spun câți ani! Sarastro din *Flautul fermecat* este următorul meu angajament, într-o producție feerică, într-un cadru deosebit, în Burgarena Reinsberg, în Austria...

– *Mult succes în totul.*

(2015 – **OPERA CELESTĂ**)

Mezzosoprana MARIANNE CORNETTI

„NU MĂ AFLU PE SCENĂ CA SĂ FIU VULGARĂ ȘI SĂ ȘOCHEZ”

– *Marianne, ești considerată una dintre cele mai importante mezzosoprane ale momentului. Ce crezi despre sintagma „vârsta de aur a artei cântului” și, din acest punct de vedere, unde consideri că ne situăm astăzi?*

– Sunt foarte convinsă că a existat așa ceva. Cred, Costin, că din păcate ea s-a sfârșit, pentru că una dintre cele mai bune școli de canto a fost în Italia, ori acum, acolo, nu mai există maeștrii, instructorii minunați care învățau cântăreții. La fel, se întâmplă în toată lumea. În zilele noastre nu mai avem o școală de canto valabilă. Când maestra mea, Nelly Miricioiu, a început să dea lecții, m-am convins că este o foarte, foarte bună profesoară și sunt extrem de fericită că beneficiaz de sfaturile ei. Nu mai există nici soprane de top. Acum 30-40 de ani erau Renata Scotto, Katia Ricciarelli, Nelly, Margaret Price, chiar Leontyne Price, o pleiadă de excelente cântărețe. Astăzi toate sunt omogenizate, nu mai sunt diferențiate categorii reale de *spinto*, dramatic sau liric și asta este valabil pentru toate vocile. Este de-a dreptul rușinos, carierele sunt extrem de scurte, tinerii sunt împinși de la început în roluri prea tari. Când am fost angajată la Metropolitan Opera, cei de acolo voiau să mă folosească numai în roluri mici. Deodată mi s-a ivit oportunitatea de a cânta Azucena. Și asta a fost înainte de a cânta alte roluri dramatice.

– *Totuși, la Met ai cântat Annina din Traviata, Mamma Lucia din Cavalleria rusticana, Ines din Trubadurul...*

– Le-am făcut pe toate.

Mediocritatea

– *Primul rol mai mare a fost Fenena din Nabucco, nu?*

– Da, dar de fapt cel cu adevărat important a fost Azucena, în 1995. Eram la un teatru din Georgia, unde trebuia să cânt Fenena. Am dat audiție, m-au acceptat și, trei luni mai târziu, directorul a sunat și a spus că au schimbat *Nabucco* cu *Trubadurul*. M-a întrebat dacă aș fi

interesată. N-am mai dat nicio audiție, am început imediat să studiez rolul, am zburat imediat la New York, i-am telefonat profesoarei mele de atunci și am anunțat-o că trebuie să cânt Azucena. Mi-a venit mânășă, a sunat foarte credibil.

– *Este însă un rol foarte dramatic. La vremea aceea, erai la începuturi...*

– Într-adevăr, dar din fericire am avut profesori foarte, foarte buni. A fost un succes formidabil și am primit contract pentru Amneris în anul următor. Totuși înșiruirea acestor debuturi a fost foarte lentă. Șansa mea. În 1998 am anunțat la Metropolitan că am terminat cu rolurile mici. Ei mi-au răspuns: „Te vei întoarce”, la care am replicat: „Da, dar pe ușa din față, nu pe cea din spate”. Rolurile mici m-au lăsat să cresc, mi-au permis ca vocea să mi se maturizeze, așa cum s-a petrecut cu Giulietta Simionato sau Fiorenza Cossotto în timpurile mai vechi.

– *Dacă ai făcut comprimariat la Met, nu a fost greu să obții roluri principale?*

– Practic este imposibil, nu ți se permite. Te-au pus pe lista de comprimari și asta este. Eu am reuși să mă eliberez. Mai este un aspect. Din nefericire, cu un gen de voce ca al meu este necesar să crești, să te dezvolți, ori acum te distribuie imediat în roluri principale iar după patru-cinci ani ești curățat... Trebuie să-ți mai spun un lucru: cred că mulți cântăreți de astăzi, studiază până la un moment, apoi încep cariera și se opresc. Ai nevoie de coach, de profesor. De foarte multe ori zbor la Londra să studiez cu Nelly, nu numai să o văd, dar simt nevoia să lucrăm în fiecare zi, iată, în această perioadă pentru *Nabucco*, deoarece chiar dacă l-am studiat, nu înseamnă că nu îl mai pot perfecționa. Acum vin de la Bologna, unde am cântat

Laura în *Gioconda*. În câteva săptămâni, trebuie să-mi obișnuiesc vocea ca să cânt din nou Abigaille, apoi Azucena... Costin, cred că în zilele noastre cântăreții nu vor să lase timpul să se scurgă normal. Asta explică mediocritatea. Un cântăreț este sortit unei vieți singuratică, trebuie să-și dedice viața carierei, cum am făcut eu. O altă epocă începe doar când se termină cariera.

– *Cine este de vină pentru lipsa de educație muzicală, de profesori de canto?*

– Cred că așa sunt vremurile și, din păcate, mediocritatea este acceptată. Artiștii nu mai vor să lucreze din greu, ci vor...

– ... *să facă repede bani.*

– Așa este, nu doresc să lase timpul să-i maturizeze. Chiar în acest moment al carierei, cea mai bună prietenă a mea, Nelly, studiază așa cum nu am văzut niciun alt cântăreț s-o facă. De necrezut! Îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru Nelly, pentru persoanele interesate de vocea mea. Sunt conștientă că sunt norocoasă și îi consider ca pe niște comori. Le doresc tuturor să aibă în jur oameni în care să aibă încredere. Acum politica este de a cere mereu și de a acoperi cererea. Dacă nu accepți, *out* și... următorul!

– *Sunt vinovați impresarii?*

– Și ei, dar și cântăreții. Văd situația cam așa: artiștii sunt primii care trebuie să-și dirijeze cariera, teatrele fac propunerea, agenții primesc telefonul și apoi artistul ia decizia finală. Ceea ce poate fi, uneori, foarte greu. De exemplu, am fost solicitată să cânt un rol extrem de complicat, Odabella din *Atilla*, într-un teatru extrem de dificil. Am refuzat, gândind că este mai bine să greșesc atunci, poate, decât să-mi pară rău mai târziu. Unii cântăreții, puși în fața unei

asemenea situații, se pot întreba dacă vor mai fi chemați vreodată... Greu, dar ei trebuie să decidă.

Roluri, roluri...

– *Marianne, ai idoli?*

– Cossotto, Simionato, Ebe Stignani, Fedora Barbieri. Shirley Verrett în Lady Macbeth, cred că este ultima dintre cele mari.

– *Formidabilă la Scala, în 1977, dirijată de Claudio Abbado.*

– Incredibilă.

– *Dar Maria Callas în Lady Macbeth?*

– Vocea este diferită de a mea, este soprană, în timp ce Verrett a fost tot timpul mezzosoprană. Dar sunetul, interpretarea Mariei Callas sunt de-a dreptul formidabile.

– *Ai cântat Amneris, Azucena, Eboli dar și roluri de soprană dramatică de coloratură, Lady Macbeth, Abigaille. Cum le poți face pe toate? Sunt diferite ca vocalitate.*

– Răspund, pronunțând un singur nume: Nelly Miricioiu. Pentru că m-a învățat să negociez cu vocea mea pentru întregul repertoriu. Am refuzat de multe ori să cânt Lady Macbeth și când în final am acceptat, Nelly mi-a spus că știe că pot să fac rolul. Și că va lucra cu mine. Ceea ce s-a și întâmplat. A fost foarte dificil, pentru că eram aproape speriată, nu voiam să se spună că Marianne nu mai este mezzosoprană, că nu mai are consistență în registrul mediu și sună ca o soprană. Ori Nelly mi-a spus să am încredere și s-o las să facă tot ceea ce consideră potrivit în sprijinul meu. Am lucrat în acest mod. Cîstit vorbind, prima arie a Lady-ei Macbeth poate fi, într-adevăr, foarte dificilă. Dar în afara acesteia, fiecare *concertato* este foarte...

„mezzo” (maximum Si bemol). Dar, ca un dar al Domnului, eu am ambitus extins, ceea ce este un lucru bun. Însă cineva trebuie să te învețe cum să manevrezi totul.

– *Dar ultima arie din Macbeth?*

– Cea cu Re bemol? Nelly mi-a arătat cum s-o rezolv. Repet, aveam în posesie tot materialul vocal, dar trebuia să mi se indice cum să-l folosesc. Abigaille este un alt rol foarte dificil. Dar, din nou, aveam datele și Nelly mi-a arătat cum să procedez. Fără acest studiu nu l-aș fi putut crea.

„Nu suntem... ascensoare!”

– *Când a fost debutul cu Abigaille?*

– Anul trecut la Palermo.

– *Și acum îl studiezi din nou pentru Metropolitan?*

– Nu, mai întâi pentru Bruxelles și apoi pentru New York.

– *Consideri că este necesară restudierea rolului, chiar dacă l-ai mai cântat?*

– Costin, așa cum spunea Maria Callas, noi nu suntem... ascensoare! Vocea noastră nu este un lift, studiezi un rol dar pentru că așa merg lucrurile, sari la următorul contract care poate fi pentru alt personaj. Și pentru că, de obicei, rolurile sunt foarte diferite, cum ar fi Laura din *Gioconda* pentru care n-am avut prea mult timp de lucru, este foarte greu să-ți aduci vocea înapoi pentru Abigaille. Laura este un rol foarte central.

– *Da, Laura, Ulrica din Bal mascat...*

– Așa că acum îmi acord timpul necesar, pentru că la nivelul la care am ajuns vreau să fiu pregătită și glasul să se plaseze la locul potrivit. Noroc că acum funcționează Skype, e-mailul...

– ... fișierele MP3, poți trimite înregistrări pentru control.

– Eu nu am interpretat niciun rol pe scenă înainte ca Nelly să-mi spună că sunt pregătită.

– Deci cânti *Lady Macbeth, Abigaille, de ce ai refuzat Odabella?*

– Prima arie este OK, dar a doua este prea lirică, cu prea multe *pianissimi*. Îți trebuie un registru acut mult mai lejer, cred că efectiv m-aș îneca. Am în voce acele sunete înalte dar când îmi ceri să fac *pianissimi*, nu reușesc. Nu cred că este un rol pentru mine. Dar sunt pe cale să fac, nu fii surprins, *Turandot*. Este un experiment dar am discutat cu Nelly, cu managerul meu și am cerut timp să mă uit peste partitură. În fond este un rol foarte scurt, dar ceea ce cânti este foarte intens, foarte dramatic. Sigur, glasul meu este într-adevăr dramatic. Dar când am întrebat-o pe Nelly dacă apreciază că pot să-l fac, mi-a spus că, ținând cont de calitățile mele, pot să cânt orice. Așa că... în această vară... la Torre del Lago.

– Câte reprezentații vor fi?

– Două. Este doar un experiment, o să vedem, nu știu. I-am spus managerului meu că nu vreau să fac roluri numai ca să fiu întrebată dacă sunt soprană sau nu, ci pe cele de care sunt capabilă. Am un glas cu extensie, dotat...

– ... *dramatic*.

– Da, și eu cred, Costin, că este necesar să continuăm să ne reinventăm pe noi înșine. Am 48 de ani, deci pot avea în față încă maximum zece ani de carieră în care să fac ceea ce trebuie. Deci, pot încerca și, dacă nu merge, asta e! Există multe cântărețe care cântă numai rolurile de mezzosoprană dramatică, deci trebuie să te preocupi de ceva puțin mai interesant. Lumea se întreabă: „Ce, vrei să schimbi repertoriul, ca Violeta

Urmana?” Nu complet, încă vreau să fac Amneris și Azucena, atâta timp cât pot să-mi mai permit să rezolv toate lucrurile pe care aceste partituri le implică. Dar totul depinde de momentul în care apar contractele.

– Câte spectacole crezi că este bine să fie cântate într-un an?

– Până în acest moment am avut agenda foarte încărcată și nu am avut niciodată probleme. Acum încep să selectez. Sunt foarte mândră că în 23 de ani de carieră nu am abzis niciodată.

– *Lucru care se practică destul de des.*

– Sigur că ajungeam la Met cu stomacul bolnav sau cu gripă și mă întrebam cum am s-o scot la capăt, dar reușeam să stau în picioare. Și, atâta timp cât nu vor fi riscuri pentru vocea mea, intenționez să continui la fel. Dar, într-adevăr, am fost foarte norocoasă.

„Sunt o ființă puternică”

– Să vorbim puțin despre Wagner. Am citit undeva că Brangäne din *Tristan și Isolda* n-ar fi un rol potrivit pentru vocea ta. Nu știu dacă e chiar așa...

– Nu a fost vorba că nu ar corespunde, dar nu-mi place deloc personajul. Plânge tot timpul, cred că iubim în general eroinele apropiate de felul nostru de a fi, ca personalități. Sunt o ființă puternică, deschisă în totalitate, ca un Bivol din zodiacul chinezesc. Toate rolurile pe care le-am cântat sunt dramatice. Acestea, precum Amneris, Azucena, sunt cele care determină, care împing dramatismul dintr-un opus. Ori, Brangäne? Este atât de slabă! Iar eu nu sunt așa. Nu-mi place acest gen de personaj. Dă-mi un rol ca Turandot, care până la sfârșit spune: „Asta sunt eu!”

– Ortrud din *Lohengrin*?

– Dumnezeu, este un personaj incredibil, atât de manipulativ, atât de... vicios, într-un fel. Fantastic! **Lohengrin** este prima operă de Wagner apropiată de Verdi. În asemenea roluri, cred că trebuie să-ți modelezi mult vocea. Deseori la Wagner frazarea este prea fragmentată și glasurile oprite să vibreze. Eu cred însă că trebuie să cânti în stil italian. Astfel de roluri sunt foarte interesante pentru mine. Cred că așa cum ești în afara scenei, te prezinți și în spectacol. Deci, personajele mele sunt Abigaille, Turandot... În 2014 o să cânt Kundry din **Parsifal**. Va fi interesant, însă n-aș vrea să cânt Wagner tot timpul.

– *Alte roluri?*

– La Palermo mi s-a cerut să interpretez personajul titular din **Gioconda**. Asta a fost oferta originală. Dar venisem de la Scala unde cântasem Santuzza și am ajuns prea târziu la Palermo, pentru repetiții. Au devenit puțin nervoși, s-au gândit că, pentru debut în rol, nu era suficient timp și am făcut în schimb Laura, o eroină interesantă...

– *Dar încă te gândești la Gioconda, nu?*

– Sigur. Trebuie să ai o voce foarte importantă pentru asta. Ghena Dimitrova a fost grozavă. Eu sper să-l pot face, din fericire Dumnezeu mi-a dat toate datele.

Dirijorul ideal

– *Marianne, care sunt calitățile unui bun dirijor?*

– Trebuie să fie cineva cu o bună înțelegere a vocilor. De regulă, în fiecare teatru, există două distribuții pentru o producție și, din nefericire, dirijorul stabilește tempii pentru primul cast, iar cel de-al doilea trebuie să se adapteze la ce a fost deja

convenit. Așa a fost și la Milano. Trebuie să recunosc că am fost mândră să fiu prima americană la Scala în Santuzza din **Cavalleria rusticana**. În cea dintâi distribuție, pe afiș era o mezzosoprană care avea nevoie ca tempii să fie mai alerti. Mie îmi convin tempi mai largi, am nevoie de timp să respir și nu puteam duce frazele rapide. Am avut un extrem de bun dirijor, Daniel Harding, care imediat și-a dat seama de diferențele dintre voci, a înțeles că eu pot cânta acele fraze și nu m-a grăbit, așa cum a făcut cu cealaltă. Mi-a permis să fac ce a văzut că pot. Dar de multe ori nu se întâmplă așa și este foarte neplăcut. De exemplu, dacă un șef de orchestră nu face decât să te acompanieze, așteptând mereu ca tu să te miști, atunci poți fi în mare încurcătură. Pe de altă parte, un dirijor trebuie să conducă inducând ritmul. Aici trebuie să intervină echilibrul. În această etapă a carierei mele, cred că după ce am cântat peste 50 de Amneris, am un input asupra ceea ce vreau să fac și cum să procedez. Dar poți găsi și dirijori cărora nu le pasă dacă-i urmărești sau care acuză o orchestră proastă. Atunci chiar ai probleme.

– *După Aida la Barcelona, am notat în cronica mea că la finalul scenei judecății, frazele erau construite foarte larg și dirijorul Daniele Callegari te-a lăsat să le faci astfel. Ai fost spectaculoasă, mai ales cu acel La natural final.*

– Este foarte important să nu te grăbești în această scenă, în primul rând pentru că există pericolul să „rupi” acuta finală, apoi pentru că trebuie să dai efectul dramatic. Este momentul meu! Nu vreau decât ca această energie din

Anatema su voi! să se acumuleze și să izbucnească în final.

– *Am fost puțin surprins de ceea ce mi-ai spus despre Daniel Harding în Mascagni pentru că eu credeam că sufletul lui este puțin diferit.*

– Pentru că este englez?

– *Am fost surprins să-l văd în program.*

– Toată lumea a fost. Și eu am fost foarte sceptică. **Cavalleria rusticana** este dificilă din cauză de mult **rubato**. În general, nu iubești fraze pe care nu le poți termina pentru că dirijorul face tempi prea lenți. Dar el a fost foarte atent. Daniel are o minte deschisă, deține o structură proprie a lucrării, dar nu mi-a pus vocea în acest cadru de unul singur, ci am făcut-o împreună, încetul cu încetul. Nu știu dacă am fi putut face la fel dacă era italian. Dar a înțeles foarte bine ce trebuie să cânt mai repede și de ce. Așa consider eu că trebuie să fie un bun șef de orchestră. Desigur că există o tradiție pe care, poate, un dirijor nou nu o are, dar asta este de înțeles. Dacă ai răbdare să o capete, dacă-mi permite și mie să o dobândesc, în cele din urmă o obținem împreună. Dacă fiecare ia o hotărâre din primul moment al unei repetiții, este greșit, de aceea se fac repetiții, pentru ca dirijorii să înțeleagă vocile. Din păcate, mulți au ambiția să-și facă o părere de la început. Dă-mi o șansă, dacă vreau ceva, lasă-mă să-ți spun!

Regizorii polițiști sau controlorii de trafic

– *Să vorbim despre regizori.*

– Anul trecut am lucrat cu David McVicar la Londra. Poți spune orice despre producțiile lui, dar a fost pentru prima dată când **Aida** a fost făcută așa

cum trebuie. Sigur, nu-i mai avem pe Visconti, Ponnelle, Lotfi Mansouri. Nici pe Tito Capobianco care, în America, îmi explica nu numai ce să fac pe scenă dar și cum era personajul. Acum regizorii sunt precum polițiștii sau controlorii de trafic, îți spun doar pe unde să intri și să ieși. Desigur, pe scenă eu trebuie să fiu capabilă să-mi aduc emoția, propria sensibilitate, dar dacă regizorul îți spune să faci ceva și nu simți acel lucru, degeaba. De fapt, nici ei nu înțeleg. Nu este vorba de imagini de cinema, ci de emoții pe care eu trebuie să le percep că sunt corecte și să le pot transmite publicului. Când am lucrat cu David McVicar am simțit ce înseamnă un regizor bun: motivează, explică de ce trebuie să faci un lucru. Ori, în ziua de azi, am impresia că semnatarii producțiilor vor să se remarce numai ca să fie altfel. De ce **Don Carlos** nu poate fi cel tradițional, de ce trebuie să fie ceva straniu, precum **Rigoletto** într-o navă spațială? Nu am nimic împotriva ideilor noi, sunt întotdeauna deschisă pentru ele, îmi plac dacă fac lucrurile frumos, sunt receptivă și la dirijorii care modernizează unele fraze. Aș încerca orice, dacă nu contravine simțirii și gândirii mele. Dar există și regizori care sunt adevărați idioți. Eu sunt un creator, nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez. O mulțime de regizori moderni folosesc modernitatea în scopuri greșite. Nu înțeleg asta.

– *La Bayreuth s-a făcut recent un Lohengrin modern. Cu... șobolani!*

– Am auzit. Din păcate sunt mulți cântăreți care fac roluri noi cu regizori cu care nu ar trebui să lucreze. De aceea ne-am apropiat, eu și Nelly. O cunoșteam dinainte, de la Dallas, din **Mefistofele**. Dar prietenia noastră a

început la Roma, ea cânta pentru prima dată Adriana Lecouvreur iar eu, Principesa de Bouillon. Asta a fost acum zece ani. Nu înțelegeam prea bine cum să fac rolul și am rugat-o pe Nelly să-mi arate. Am lucrat câte șase ore pe zi, rezultatul a fost excelent. În acest mod, Nelly a înlocuit regizorul, care era responsabil pentru a-mi înfățișa concepția. Pe scenă, Nelly este minunată, incredibilă artistic! Nelly spune: „Îți transfer emoțiile proprii și mă aștept să le primesc pe ale tale.” Când ea se află pe scenă, simți electricitatea!

– *Marianne, de ce crezi că managerii acceptă aceste producții scandaloase?*

– Trebuie să supraviețuiască și ei, nu? Multor directori chiar nu le pasă ce se întâmplă pe scenă.

– *Și publicul huiduie, presa critică...*

– De obicei presa scrie despre producții, nu despre cântăreți. Eu am fost foarte norocoasă cu managerii. Dacă trebuia să cânt într-o mizanscenă care nu-mi plăcea, le spuneam și ei înțelegeau de ce nu pot accepta. Dacă nu ai o relație bună cu directorii încât să poți refuza de la început, atunci ești nevoit să cânti în orice condiții de regie.

– *Mulțumesc mult. Marianne, a fost o plăcere să te întâlnesc și să vorbim. Îți doresc tot ce-i mai bun pentru rolurile noi, pentru carieră și sper să te ascult în viitor la București. Ai discutat ceva proiecte cu directorul general al Operei Naționale?*

– Mulțumesc și eu, Costin. Da, am discutat. Nu știu dacă pot vorbi despre aceste proiecte dar știu că Opera o dorește pe Nelly în spectacole și sper să existe ceva și pentru mine. M-aș bucura, românii sunt un popor atât de cald...

(2011 – **OPERA DIVINA**)

Mezzosoprana FIORENZA COSSOTTO

„AM ADORAT-O PE MARIA CALLAS”

– *Cred că și un simbol al succesului sigur, o celebritate ca dvs., a fost marcată în viață de o ocazie unică, de o șansă...*

– Oh, desigur! Și chiar marele debut pe scena Scalei s-a datorat unei astfel de șanse. Pentru că până în seara aceea nu făcusem decât un minuscul rol în **Manon Lescaut** și mă pregăteam intens pentru **Xerxes** și pentru două spectacole cu **Favorita**, în finalul unei serii cu Giulietta Simionato pe afiș. Dar, în seara premierei, **il sovrintendente** Ghiringhelli îmi dă disperat telefon: „Fiorenza, trebuie să vii. Giulietta e bolnavă. Publicul a început deja să intre în sală”. Cu toată oboseala celor opt ore de repetiții din acea zi, era obligatoriu să cânt pentru a salva situația. Nu înțeleg nici acum de ce Simionato a abzis așa de târziu, pentru că știam de câteva zile că suferă de migrene puternice. Cu un sfert de oră înainte de ridicarea cortinei am ajuns la teatru.

– *Cred că n-ați avut răgaz nici să percepeți emoția...*

– Știți ce m-a ambiționat formidabil? Reacția adversă a publicului la anunțul făcut în sală, că tânăra Cossotto va cânta premiera. Nu mai fusesem auzită într-un rol așa de important. Aici spiritul meu combativ a depășit starea de moment. „Ei bine, dacă n-aveți încredere în mine, veți vedea!”. Și am cântat cu mult aplomb,

iar în finalul duetului cu tenorul am emis un Do acut care a cucerit definitiv publicul Scalei.

– *Așa a început o carieră fulminantă. Cum v-ați construit-o?*

– Absolut natural, evident folosind toate datele vocale pe care le aveam. Da, am cântat totul foarte natural.

– *Oscilații de început? V-ați stabilit ușor registrul?*

– Când la 15 ani am început să studiez, aveam un registru central enorm și mult mai sombrat decât azi. Dar, pe lângă asta, extensia în acut era foarte mare. Medicul care mi-a văzut corzile vocale mi-a spus că sunt precum cele ale unei soprane dramatice. De aici divergența și disputa, care s-au continuat și la Conservator, unde directorul, compozitorul Lodovico Rocca, susținea orientarea carierei spre registrul de soprană dramatică în contradicție cu maestra mea de canto care mă vedea mezzo. Poate că amândoi aveau dreptate în felul lor, dar profesoara a avut câștig de cauză. Pe undeva cred că totuși a greșit. Puteam face roluri de soprană dramatică. Cred că era adevărata mea voce, dar ea s-a orientat după registrul central care, așa cum spuneam, avea o consistență și o culoare care aparțineau timbrului de mezzo. Apoi, am lucrat pentru a-i da mai multă luminozitate.

– *Dacă ați mai putea alege o dată...*

– Aș deveni soprană dramatică. E un glas tot așa de rar ca cel de mezzosoprană, dar cred că repertoriul e mai frumos. Am visat să cânt *Norma*, dar și rolurile unor fete delicate ca Mimì, Cio-Cio-san, opusul doamnelor furibunde pe care le-am interpretat.

– *Deci iată un motiv pentru care ați atacat, după circa 15 ani de carieră,*

teribilul rol al Lady-ei Macbeth. Cum v-ați simțit?

– Poate a fost o greșeală, dar nu, dacă mă gândesc bine, sigur nu, pentru că l-am cântat cu ușurință, n-am avut mari probleme cu el. Era pentru vocea mea, deși un pic cam înalt, dar am studiat foarte bine toate pasajele. Păcat că nu l-am făcut și pe scenă.

– *Vă e frică de rolurile noi?*

– Da, da. Prefer să-mi parcurg repertoriul meu, îndelung rodat. Iată că și acum mi-e teamă pentru că, în octombrie la Barcelona, voi aborda primul meu rol din repertoriul german; am ales Herodiada din *Salomeea* straussiană, tocmai pentru că nu e prea lung. Pronunția în limba originală nu e foarte convenabilă unei italiene.

– *Asta înseamnă și o grijă mare în alegerea rolurilor. Nu prea o observ la tinerii cântăreți de azi.*

– Exact. Acum voci de Donizetti cântă *Norma*...

– *Soprane cântă roluri de mezzo...*

– Nu pot fi de acord cu dirijorii care acceptă acest lucru. Doar compozitorul a ales clar o culoare vocală mai închisă, pentru contrast. E o greșeală, chiar dacă unele roluri, cum e cel din *Favorita*, sunt *sopraneggianti*.

– *În plus, poate ați remarcat și neglijențe în respectarea construcției frazelor, în economia respirației...*

– De aici oboseala și în final distrugerea vocilor. Selecția incorectă a rolurilor este motivul principal al așa-zisei crize a vocilor. Nu mai sunt *voci* multe. Sunt însă câteva bune, frumoase. E păcat să se piardă prematur.

– *Ați cântat cu Maria Callas!*

– Mare cântăreață, mare artistă. Am avut multe de învățat de la ea. Era cu adevărat o cântăreață completă, chiar în

apusul carierei, când nu mai avea calitățile vocale de la început. Avea o mare sensibilitate. Maniera de a cânta recitativele în *Norma*, spre exemplu, era absolut fantastică. Le studiasse cu Serafin. Nu mă mai săturam ascultând-o.

– *Mă bucur că vorbiți așa. Știți, după spectacolele acelea cu Norma de la Paris din 1964 ați fost acuzată de ceea ce detractorii dvs. numeau o oarecare lipsă de colegialitate...*

– Da, am vrut s-o acționez în instanță pe doamna care a scris cartea aceea...

– *Un moment! Vă referiți la Arianna Stassinopoulos?*

– Nu știu cum o cheamă. Era o autoare greacă. Nici n-am vrut să văd volumul. Cum poți să scrii astfel despre o tânără cântăreață care o adora pe Callas și se uita la ea ca la o zeiță! A fost o onoare pentru mine să cânt cu ea în acele seri. Era însă bolnavă... Am cântat cu vocea mea... Nu am făcut nimic din ceea ce am fost inculpată. Soțul meu a fost cel care mi-a oprit pornirea de a o da în judecată pe autoare. „Răul a fost făcut” mi-a spus, „vrei să faci și tu rău în continuare?”. Cred că va veni ziua când se va face dreptate. Cineva care știe adevărul, îl va spune cu siguranță. Adevărul, pe care ea nu l-a spus.

– *Doamnă Cossotto, vorbiți-mi despre întâlnirile cu cântăreții români.*

– Pe Ludovic Spiess l-am văzut la Verona – e faimos în Italia; cu Corneliu Murgu am cântat de multe ori, anul trecut spre exemplu, *Samson și Dalila* în America; Virginia Zeani – magnifică în *Traviata* și *Aida*; le admir pe Ileana Cotrubaș și pe Eugenia Moldoveanu, aceasta din urmă mi-a plăcut foarte mult la Met în *Traviata*.

– *Cine credeți că vă vor fi urmașele în abordarea marelui repertoriu de mezzosoprană?*

– Nu știu. De altfel sunt încă tânără. Dar nu am auzit tinere cântărețe care să fie mezzosoprane autentice. Sunt de fapt soprane care cântă mezzo.

– *Probabil, ca orice artist, ați trecut și prin momente dificile, dar din câte am intuit din convorbirea noastră, nu cred să fi regretat vreodată cariera aleasă.*

– Nu, dar dacă aș reîncepe-o, în afară de ce v-am spus, aș face-o și cu o altă mentalitate. Vedeți, eu sunt o persoană foarte simplă, directă și am crezut că toată lumea e la fel ca mine. Am vorbit mereu sincer. Dar în lumea teatrului, să procedezi așa, nu e prea bine. Niciodată nu am știut să mă apăr de cei falși și răi. Da, am fost prea sinceră... Acum aș fi mult mai diplomată...

– *Clipe fericite...*

– Au fost multe. În afară de debutul cu *Favorita* la Scala, de Discul de aur obținut pentru înregistrarea cu *Macbeth*, mare plăcere mi-au făcut cuvintele Claudiei Cassidy după debutul la Chicago, tot cu *Favorita*, care a scris despre vocea mea comparând-o cu „izbucnirea unei raze de soare”.

– *Vă rog să transmiteți un gând publicului român.*

– Sunt foarte emoționată la debutul în România. Vedeți, n-am încetat să fac debuturi în lume. Vreau să vă las o impresie bună și să revin la București fie ca artistă, fie ca persoană... normală. Și transmit un salut cordial publicului, revistei MELOS și cititorilor săi.

(1992 – *OPERA LIVE*)

Soprana ILEANA COTRUBAȘ

**„DACĂ TINERII
CÂNTĂREȚI CRED CĂ POT
SĂ-I AJUT, O FAC CU
TOATĂ DRAGOSTEA”**

Master Classes

Viena, Johannesgasse 4A. Konservatorium der Stadt Wien. La nivelul al IV-lea, doamna Ileana Cotrubaș, într-o sală de clasă obișnuită, mare, susține ca în fiecare an celebrele Master Classes de operă și lied. Intru pe nesimțite pentru a nu deranja și dintr-o dată am senzația că am pătruns într-o lume minunată. O atmosferă relaxată, de bucurie spirituală; profesoara este fascinantă, debordantă, iar cei 20 de cursanți îi sorb cuvintele, mișcările, gesturile, sunetele, expresiile. 20 de cursanți, printre care Alexandru Badea, Simina Ivan, Adriana Mesteș, Claudia Codreanu, Ramona Eremia... Aici totul se explică, nimic nu rămâne necomentat, neretușat, fie că e lied, arie de operă, fie că e vorba de tenor sau mezzosoprană, bas sau soprană. „Leonardo, nu cânta ca un școlar; Katia nu fii nervoasă; Nu cânta patetic... *auch sterben ins Grabe sein*, ci lasă să picure încet, încet o liniște, o pace...; *Troppo vibrato*, cântă aici fără *vibrato*!” Profesoara explică sensul textului, atmosfera, pronunția cuvintelor, moliciunea unei fraze schubertiene, apoi corijează poziția pe scenă, mângâie cu mâna, cu vorba, destinând crisparea care l-a cuprins pe un tânăr prea emoționat. Pentru ca apoi, într-o avalanșă

de expresii poliglote, pe înțelesul multitudinii de nații cărora le aparțin cursanții, se trece la studiul unui lied de Fauré, *Le Berceau*.

„Mai descriptiv; *Nostalgia* are o altă culoare; Nu cânta ca un tenor verdian, ci ca unul fauré-ian.” Când explică, Ileana Cotrubaș parcă face să ți se insinueze plutirea aceea a frazei lui Fauré, iar când vorbește cu atâta pasiune, cu atâta dăruire, cei de față rămân vrăjiți. Nemulțumită de expresia frazei, profesoara oprește totul și declamă textul. O actriță, o recitatoare excepțională ni se revelează. De fapt, cu acest prilej, doamna Cotrubaș ne-a arătat mult mai multe. S-a deschis ca o floare, lăsând să se reverse secretele unei arte, ale unei științe, care au proiectat-o între starurile liricii. Secrete pe care le-am știut că există, dar care, astfel expuse, apar și mai spectaculoase. Și atunci m-am gândit că artista ar trebui să atingă și condeiul, confesând sau dialogând, povestind sau polemizând... Se continuă cu o altă piesă din universul lui Fauré, liedul *Kaddish*, pe care Leonardo îl cântă în ebraică. Doamna Cotrubaș insistă mult asupra interpretării: „Lumea nu știe limba, trebuie să așezi în sunet, în figură, ce nu pricepe publicul.” Densitatea, concentrarea, interiorizarea lucrului au fost atât de mari, încât profesoara glumește: „Dacă mai veniți cu un lied trist, vă dau afară!” Pauză. Studenții radiază de bucurie; ne salutăm, schimbăm impresii. Toți sunt entuziasmați. Doamna Cotrubaș, amintindu-și de MELOS căreia îi trimisese recent impresii despre Maria Callas, își rezervă a doua zi o oră pentru un colocviu în paginile revistei. După numai cinci minute, laboratorul reîncepe. Acum parcă accentul se pune pe

problemele tehnice: „Annete, gândește direct pe *a*; nu schimba poziția. E prea laringian. Gândește *a-o* la coloratură și nu *a*, care *te duce în spate*; Puțină *cupolă* în față”. Sigur că se aduc corecții, sugestii, baza e în școala anterioară, care acum își probează sau nu soliditatea. Silvia, spre exemplu, nu sesizează pregnanța finalurilor de frază în *Rejoice* din *Messias*, ca și caracterul lucrării. Totul se analizează și se discută. Anette interpretează prea glacial *Parto, parto* din *Clemenza di Tito* și smulge o exclamație: „Să cântați văzând imaginile în fața voastră, nu vă mai gândiți la acel *blestemat de sunet!*...”

Timp de zece zile, câte șase ore pe zi, dimineata și după-amiază, cu recital la sfârșit, așa e viața în camera 401 a Conservatorului vienez. Și deși taxa este de 6500 de șilingi, doamna Cotrubaș acordă lecții, controale gratuite unor concurenți aflați în plină febră a concursului *Belvedere*. Plec și eu spre sala concursului, unde obligațiile profesionale mă reclamă, cu un mare regret că nu am putut asista la Master Classes în întregime. Poate, la București... Oricum, după cele trei ore petrecute, m-am simțit tot atât de plin de muzică, ca după multe spectacole oficiate de maeștri. Pentru că Ileana Cotrubaș, după o ilustră carieră de artistă, are în față o magistrală carieră didactică.

Tristețea societății noastre

– *Stimată doamnă Cotrubaș, ce înseamnă pentru un mare artist de operă trecerea spre comunicarea artei sale către cei tineri?*

– Gândesc că este foarte importantă personalitatea fiecărui interpret. Primești foarte mult de-a lungul anilor de la profesori, de la scenă, lucrezi cu un

dirijor, cu un regizor, dar eu găsesc că este foarte important cu ce te naști. Cu această sensibilitate excepțională, pe care nu o are omul comun. În această meserie a noastră, pe undeva este o obligație să fii născut cu foc sacru în tine; nimeni nu poate să ți-l dea, iar acest instinct cred că poți numai să-l dezvolti, să-l îmbogățești.

– *În felul acesta și posibilitatea de comunicare vine de la sine?*

– Sigur că da, se lucrează cu foarte multă imaginație, cu multe culori, sensibilitate, emoție. Până la urmă, asta este rațiunea pentru care interpretezi un lied sau o arie dintr-o operă. Sunt foarte mulți tineri care vin și cântă o arie și dacă-i întrebi ce se întâmplă în toată opera, care este subiectul, în ce moment e plasată aria, ei habar n-au. Există un fel de superficialitate a acestei generații tinere, ca să-i zic așa, care devine din ce în ce mai mecanică, interesată numai de tehnica vocală – care bineînțeles este o bază. Nu se mai lucrează cu imaginație, cu rafinament al expresiei. De fapt, cum se spune, aceasta este tristețea societății noastre în general, lumea devenind din ce în ce mai carteziană, precum un computer.

Începe dezastrul

– *Vă auzeam ieri spunând în permanență „copiilor” să aibă o imagine în față, să nu se gândească la un anumit sunet. Credeți că există o tehnică unanim valabilă, așa ca un panaceu universal? Multă lume îi dă de exemplu pe Joan Sutherland și pe Luciano Pavarotti, ca fiind exponenții unei tehnici extraordinare. Credeți că acest lucru este aplicabil în orice situație?*

– Nu, părerea mea este că sunt reguli generale despre susținerea sunetului, despre respirație etc. pe care fiecare

cântăreț trebuie să le știe. Dar la sfârșit devii profesorul tău propriu; acumulând anumite idei și o anumită știință de la un instructor, de la altul, ascultând un cântăreț sau un disc, folosind posibilitățile tale, îți faci un drum al tău propriu. Este foarte greu să spui că îl imiți în tehnică pe Domingo sau pe Callas; nu se poate! Fiecare este născut cu alte daruri, cu alte mijloace de expresie. Sunt personalități distincte. De exemplu, există o tehnică a respirației a lui Sutherland – excepțională –, dar... bineînțeles n-o să-mi permit s-o critic pe Sutherland care a făcut o carieră extraordinară și a fost cine a fost, însă, la fiecare cântăreț sunt lucruri specifice. Unul cântă mai expresiv, altul are o tehnică foarte bună, altul are o voce dată de la Dumnezeu care te impresionează și nu mai dai atâta atenție la expresie și la tehnică. Totuși, în ziua de astăzi un cântăreț trebuie să fie foarte, foarte complet din toate punctele de vedere: tehnică, interpretare, calitate vocală etc.

– *Pentru că în primul rând o tehnică foarte bună îi asigură o longevitate artistică...*

– Sigur că da. Apoi mai e și inteligența de a ști ce repertoriu abordezi și în ce perioadă a carierei; dacă de exemplu la 25 sau 30 de ani o cântăreață vine și spune că vrea să cânte *Tosca* iar profesorul nu are tăria să-i replice că de-abia a ieșit de pe băncile școlii și până nu-ți formezi o anumită tehnică, o anumită experiență, nu poți aborda orice..., atunci începe dezastrul.

Vocea nu este suficientă

– *Glasy trebuie să ajungă la maturitatea lui...*

– Și nu numai el, dar și persoana însăși, omul în sine. Doar de la un an la

altul, o dată cu lucrul intens, cu scena, cu studiul, lumea spirituală ți se îmbogățește și o dată cu asta și corpul, și vocea.

– *Într-adevăr, este un ansamblu, o complexitate...*

– Desigur! Aici intervine și greșeala în care cad mulți tineri. Există o tentație extraordinară și mulți dirijori și directori de operă fac această eroare. Evident, să faci carieră în ziua de azi este foarte greu, pe undeva, o nebulie. Sunt foarte mulți cântăreți, dar nu foarte mulți buni. Care este greșeala? Majoritatea directorilor gândesc cam așa: „dacă nu-l am pe ăsta, îl am pe celălalt sau l-am luat pe ăsta care-i foarte tânăr acum, îl nenorocesc în doi ani de zile cu un repertoriu forte, după aia nu-mi pasă, că-l iau pe altul”. Dur, dar adevărat în marea majoritate a cazurilor. Nu mai sunt agenți sau directori de teatru care să iubească vocile și să aibă grijă de ele, să gândească în avans că peste 5 sau 10 ani această voce frumoasă va interpreta rolurile cutare și cutare. Unde sunt dirijorii care lucrează cu cântăreții să-i învețe repertoriul, să stea la pian, să studieze cu ei, să-i învețe frazare, pronunție sau mai știu eu ce? Toți sunt înnebuniți să facă carieră internațională foarte rapid, deci acești mari dirijori nu mai au timp să lucreze cu un tânăr. Vreau să subliniez că este foarte greu pentru un tânăr cântăreț în ziua de azi să-și facă drumul său, dacă nu este pregătit într-adevăr excepțional. Numai vocea nu mai este astăzi suficientă. O fi fost acum 35 de ani, când dacă apărea un glas de o excepțională frumusețe și calitate, nu se mai dădea atâta importanță personalității dramatice, artistice a celui cântăreț.

– *Când spunei că lipsesc maeștrii care să poată să conducă un cântăreț în învățarea tainelor liricii, vă referiți în general sau la România?*

– În general, în lume. Poate aș putea să spun că mai sunt oameni foarte bine pregătiți în Anglia și în America. Dar nu în Italia, unde ar trebui să fie baza, în Italia, unde de fapt s-a născut toată istoria operei și cântului. Unde sunt acești profesori? Nu sunt! Îmi pare foarte rău, dar nu sunt!

Profesori excepționali

– *Este foarte surprinzător, dar se pare că aceasta este situația. O stare destul de tragică. Pentru că treaba aceasta se observă și la cântăreții foarte consacrați, la cei care circulă peste tot și care cântă roluri ce nu se potrivesc culorii lor de voce. Vizavi de acest lucru, cum v-ați ordonat propria carieră?*

– Cred că foarte inteligent. În primul rând, inteligent. Lipsă de modestie, nu?

– Deloc. Dar ca pași?

– În primul rând am avut mare noroc de a avea educație muzicală în perioada în care am fost în România, având profesori excepționali, într-adevăr excepționali. Acesta a fost norocul generației mele. Mi se pare că generația noastră a fost mai intuitivă, mai dornică să înțeleagă, să învețe. Sigur, fiecare din noi aveam ambiție să facem carieră frumoasă și să fim din ce în ce mai bine pregătiți, dar n-am avut „fluturașii” aceștia de a ne depăși posibilitățile și pe undeva să ne depășim granițele, limitele pe care ni le-a dat natura. Și pe urmă, personal, probabil am avut un alt noroc pentru că vocea mea s-a dezvoltat destul de târziu, de la an la an. În privința rolurilor n-am avut tentația să le fac pe acelea pentru care nu aveam nici potențial vocal, nici respirație foarte lungă sau nici chipul. Eu cred că am ales repertoriul care într-adevăr mi s-a potrivit și la figură, și la calitatea vocală,

și mai ales la expresivitate, la inteligența muzicală. Sunt născută cu un instinct, cred că extraordinar, pentru expresie, pentru imaginație, dar el mi s-a îmbogățit foarte mult având acești profesori de la care am luat ca un burete. Asta este un alt dar al unui interpret, să știe ce să ia de la fiecare profesor, să treacă prin personalitatea proprie. Nu poți să copiezi pe cineva, oricât ai încerca, nu se poate! Pentru că foarte multe cântărețe și-au rupt gâtul încercând s-o imite pe Callas, inclusiv cu emisiunea ei de voce. Imposibil! Probabil că eu am fost întotdeauna cu picioarele pe pământ și din cauza asta am fost și foarte echilibrată. Nu s-a întâmplat să am perioade nude, să sufăr, să spun că vai ce nedreptățită sunt sau nu știu mai ce...

– ...de exemplu „Vai că n-am făcut *Tosca!*” Ați rezistat tentațiilor.

– O decență în gândire, în apreciere.

Încercări la sfârșitul carierei

– *Aici stă toată puterea de a selecta un repertoriu.*

– Exact. Nu cred că mi-am depășit repertoriul. Am făcut anumite încercări spre sfârșit de carieră, cu *Don Carlos* și *Otello*.

– *Ați cântat Desdemona?*

– Da, am făcut câteva spectacole la Barcelona. Sigur, nu pot să mă plâng, a ieșit destul de bine, dar nu era rolul despre care să fi spus: „Ah, ce mult îmi place!”

– *Și Charlotte cum vi s-a părut?*

– Mi-a plăcut foarte mult. L-am făcut la Lisabona cu Alfredo Kraus, l-am făcut și la Viena, nu cred că mi-a ieșit rău, chiar foarte bine. Desigur, rolul Charlottei este cunoscut că trebuie cântat de o mezzosoprană mai lirică dar, cum

am spus în multe interviuri, să nu par că sunt foarte critică sau nu sunt modestă, n-am întâlnit până acum (n-am ascultat-o pe Viorica Cortez, de care am auzit că a fost o Charlotte excepțională) multe Charlotte care să mă satisfacă din punct de vedere al interpretării muzicale. Vedeți, Charlotte este un personaj pasional. Este foarte interiorizată, dar în momentul în care emoțiile, viața interioară n-o mai pot reține, atunci își dă drumul. Or, foarte multe mezzo nu au această totală dăruire sau căldură, pe care câteodată poate numai noi, sopranele, putem s-o avem. Viorica a avut această calitate extraordinară de voce și personaj. Poate și alte artiste...

Importanța studiourilor de operă

– *Revenind la debutul carierei, calitățile dvs. au fost susținute de un impresar bun, a fost o șansă?*

– Eu am audiaționat pentru anumiți dirijori, a venit un agent din Anglia și m-a ascultat la Frankfurt, unde eram angajată... Probabil că auzise de premiera mea cu Pamina, iar ei căutau o Mélisande pentru Glyndebourne. M-a ascultat atunci și John Pritchard, care era director muzical și dirijorul spectacolului. Am cântat, le-a plăcut foarte mult și am fost angajată. Debutul meu la Glyndebourne a fost foarte important mai târziu pentru activitatea mea în Anglia, la Covent Garden. Sigur, am audiaționat pentru Dr. Raab, agentul de la Viena care m-a dus la Festivalul de la Salzburg. Acolo am cântat pentru Sawallisch, care dirija *Flautul fermecat*, dar eu am fost angajată pentru început într-un rol mic. Făcând o paranteză, cred că este bine să fii angajat într-un teatru unde poți să faci un repertoriu și să lucrezi pe scenă cu un regizor, cu un dirijor, deci într-un

ansamblu unde poți să crești. Trebuie să ai un dirijor al casei, al teatrului respectiv, care să lucreze cu tine, nu? Însă în ziua de azi este foarte greu să mai găsești teatre cu astfel de studiouri de operă. De pildă, la München există unul și sunt posibilități ca un tânăr interpret angajat pentru roluri mai mici să obțină anul următor un contract pentru un rol mai mărișor ș.a.m.d. Găsesc că este foarte bine. Sigur, depinde și de steaua sub care s-a născut cântărețul respectiv.

„Nu țin pentru mine niciun secret”

– *Spuneți-mi două vorbe despre studenții dvs. de aici, despre români în special.*

– Sunt copii foarte talentați, cu voci frumoase, dar cum am mai vorbit și la început, le lipsesc multă școală și multă știință. Uitați-vă cum vorbesc în limba italiană, cu accente românești, spre exemplu, cu r-ul care este foarte puternic în limba noastră; sau în franceză, unde sunt atâtea diferențe între „un”, „en” etc. Ei nu știu stil, nu poți să cânti un lied de Fauré precum o arie de Puccini. Eu am învățat lucrurile acestea în Conservator, mi le-au dat profesorii; cu ei, cu maestrul Stroescu am lucrat foarte mult la diferențierea de stil. Țsta este un lucru pe care-l înveți și pe parcurs, cu dirijori, cu profesori.

– *Ce-ați spune de niște Master classes la București?*

– Cu toată plăcerea, am spus de mai multe ori, dar se pare că nu merge, nu reușește *cineva* să facă *ceva*. Acum doi ani când am fost în țară, am vorbit, dar... Se pot face anumite cursuri de vară, cursuri de interpretare la Sinaia sau în altă parte și nu numai cu mine personal, dar și cu alți profesori cu nume cunoscute, care ar dori să vină.

– Bun, am înțeles, mulțumesc pentru intenție. Toată lumea va avea numai de câștigat.

– Putem să lucrăm și cu profesorii care sunt. Să nu se creadă că eu vin să iau locul cuiva, nu iau locul nimănui. Eu n-aș veni ca să se zică că am nevoie de vreo poziție, n-am nevoie de așa ceva, domnul meu! Dacă tinerii cântăreți cred că pot să-i ajut, o fac cu toată dragostea, din tot ceea ce știu eu, din experiența mea, din ce-am realizat. N-am de ce să țin pentru mine, pentru că nu duc cu mine în pământ nici un secret. Și este păcat de vocile frumoase care sunt și care mai au nevoie de încă puțin pentru a le putea lansa pe piața internațională, nu?

(1992 - *OPERA LIVE*)

BASUL GEORGE-EMIL CRĂSNARU

”TRĂIESC ÎNTRĂ DOUĂ LUMI”

140 roluri de operă

– Gelu, îți propun să reînnodăm firul acolo unde s-a rupt. Ai plecat din România în 1980. După aceea, așa erau vremurile, știrile care ne parveneau despre artiștii noștri care activau în străinătate erau zero barat.

– A fost o perioadă grea, dar foarte bogată în evenimente. În primul rând, din punct de vedere uman, a trebuit să mă acomodez într-un alt mediu, cu un alt mod de a-ți face profesia. Am avut șansa să fiu angajat la un teatru ca Opera din Wiesbaden, unde are loc anual celebrul festival din luna mai...

– ... la care și Opera Națională fusese invitată cu circa un deceniu înainte.

– Veneau trupe din toată lumea și, în general, artiști excepționali, care costau bani foarte mulți. Rolul meu de debut la Wiesbaden a fost Filip din *Don Carlos*. Mi-a adus destul de multă bucurie. În același timp, trebuia să cânt șapte premiere pe an, în timp ce la Opera din București făceam câte una anual sau la doi ani. Când intri într-o țară nouă, ritmul este năucitor, n-ai casă, nu știi ce te așteaptă în ziua de mâine, nu aveam siguranța că îmi va sosi familia... Iată în ce stare sufletească eram. Dar știam, spun foarte cinstit, că n-o să mă mai întorc niciodată în România. Eu sunt un *homo politicus*. Vedeam în perspectivă situația țării, ca vecină a Uniunii Sovietice atotputernice. Dar nu putea să dureze. Țin minte că m-a sunat cineva de la fosta agenție de impresariat ARIA, să mă întrebe când mă voi întoarce. I-am răspuns că atâta vreme cât acolo domnește Ceaușescu și mai este comunism, eu nu mai am ce căuta în România. Iar doamna respectivă, sărmana, a închis repede telefonul, s-a speriat că am spus o... blasfemie pentru ea. Am avut foarte mult de suferit din punct de vedere politic, dar nu puteam să vorbesc atunci. Asta a apăsât și asupra profesiei. Nu am trăit numai în Germania, am cântat în lumea largă iar repertoriul meu cuprinde 140 de roluri de operă jucate pe scene și câteva sute de oratorii.

– Deci, activitate intensă și în teritoriul vocal-simfonic.

– Exact... plus recitaluri de lieduri. Am avut șansa să pot să învăț foarte mult și, în primul rând, cel mai mare câștig pentru mine a fost limba germană, pe care o vorbeam. Costin, să știi că sașii

din România vorbesc germana superbă a secolelor XVII-XVIII care se deosebește foarte tare de cea vorbită astăzi. Am avut șansa să am și pianiști corepetitori excepționali datorită cărora, cu multă străduință, când am ieșit pe scenă am putut cânta ca un german. Concurența a fost și este enormă, americanii sunt extrem de pregătiți și, de multe ori, în loc să-și primească onorariul, și-l dau ca să intre în aceste teatre. Pentru că, dacă adaugă în CV că au cântat la Wiesbaden, Frankfurt sau Düsseldorf, primesc mult mai ușor angajamente în America.

„Ce-i asta? Doi Filipi pe scenă?”

– Care au fost deci drumurile artistice după 1980?

– În mare, șapte ani am fost angajat la Wiesbaden, ca prim solist. În această perioadă, am cântat tot *Inelul Nibelungilor* de Wagner și *Femeia fără umbră* de Richard Strauss. Au fost roluri foarte importante, plus colaborarea cu mari dirijori și mari cântăreți ca Birgit Nilsson, Alfredo Kraus de la care am avut numai de învățat. Nu-mi place aroganța și suficiența și de aceea, când veneau oaspeți din lumea largă în calitate de colegi, îi întrebam și se pare că am câștigat un oarecare bagaj de cunoștințe. Unii sunt foarte binevoitori, le face plăcere să fie consultați. Așa am aflat lucruri deosebite. După acești șapte ani, m-am mutat la teatrul din Saarbrücken unde, la fel, am avut ocazia să fac roluri foarte importante. Am colaborat cu un mare șef de orchestră, Jiří Kout, care dirija și la Metropolitan. Am abordat marele repertoriu german, Wotan în tot *Inelul Nibelungilor* și mai târziu am cântat Hagen. Nu-i foarte simplu să faci *Tetralogia* într-o săptămână! Apoi am cântat Ochs din *Cavalerul rozelor* de

Richard Strauss, roluri în operele marelui Janáček, care din păcate nu-i prea cunoscut în România. Toate au fost pentru mine deschideri de lumi.

– Tot timpul ai fost angajat într-un teatru?

– Nu. Când Jiří Kout a plecat de la Saarbrücken, m-am mutat la Opera din Bonn unde am avut contract pentru doi ani dar nu l-am încheiat. Începusem să fiu *freelancer*, adică eram angajat cu pachetul de spectacole și, bineînțeles, remunerat ca atare. Am cântat mult la Monte Carlo, în America, la teatre bune, cu tradiție. La Saarbrücken am debutat în rolul titular din *Olandezul zburător* de Wagner, întrucât până atunci cântasem Daland din același opus. Apoi l-am preluat și la Opera din Tokio în 1993-1994 sau la Opera din Paris.

– Știi că ai cântat și la Scala din Milano.

– Cel mai mare câștig a fost de a debuta acolo, unde am cântat în patru producții. În *Lady Macbeth din Mtsensk* de Șostakovici am făcut două roluri, Boris, cel principal și cel al Preotului, într-o montare genială, una dintre cele mai bune pe care le-am întâlnit, datorată unui mare regizor francez, André Engel. 20 de spectacole la Paris, în doi ani diferiți, încă zece la Scala, după care a urmat la Scala o nouă serie de 14 spectacole cu *Don Carlos*, alături de Pavarotti, sub bagheta lui Riccardo Muti și în regia lui Franco Zeffirelli. Am fost angajat inițial ca dublură a lui Samuel Ramey pentru rolul Filip și ca titular pentru cel al Marelui Inchizitor. N-am apucat să fac Filip pentru că Sam Ramey nu s-a îmbolnăvit deloc, așa că am cântat zece spectacole ca Marele Inchizitor. Dar l-am întrupat și pe Călugărul care de fapt este umbra lui Carol Quintul. A fost interesant că la

debutul meu, publicul Scalei, care este foarte... comunicativ, a strigat când a început duetul Filip – Marele Inchizitor: „Ce-i asta, doi Filipi pe scenă?” Cum vocile erau oarecum apropiate ca timbru și calitate, Muti și Zeffirelli au spus (Zeffirelli a fost extraordinar de amabil cu mine, ca de altfel și Muti): „Voi aveți glasuri prea asemănătoare, trebuie să avem timbruri contrastante. Marele Inchizitor este un bătrân și e nevoie să aibă voce mai urâtă. Tu ar trebui să faci alt rol.” Și așa l-am cântat, cu bucurie, pe acel Călugar. După aceea, am avut tot zece spectacole cu *Îngerul de foc* de Prokofiev, un rol foarte frumos, Doctor Faust. Au mai fost și patru concerte, tot la Scala, cu *Missa Glagolitică* de Janáček, într-un cvartet foarte valoros cu tânărul tenor, care a cântat și în *Don Carlos*, Serghei Larin, un coleg minunat, din păcate astăzi dispărut. Nu pot să vorbesc chiar despre tot, am făcut roluri importante.

Artistul penibil

– *Dar activitatea didactică?*

– Din 1993 am profitat de faptul că am fost angajat ca profesor universitar la Düsseldorf și la Academia de Muzică „Robert Schumann”, de unde am ieșit la pensie acum doi ani. Am rămas însă ca docent, pentru a termina de preparat ultimii cântăreți pe care-i mai am. După aceea vreau să fiu liber și îi mulțumesc lui Dumnezeu că încă mai pot cânta. Țin să fructific puțin pe scenă acești ani, pentru că asta este bucuria mea. Și poate și a publicului.

– *Desigur...*

– Este totuși o teroare să vezi pe scenă cântăreți bătrâni care nu mai pot să susțină în mod valabil un rol și totuși insistă să nu plece acasă. Nu vreau să ajung în această stare.

– *Când crezi că trebuie să se oprească un artist, indiferent dacă a făcut o carieră mai puțin importantă sau a fost vedetă?*

– Nu trebuie atins momentul în care devine penibil.

– *Își poate da el seama?*

– Trebuie.

– *Astăzi, destui cântăreți se agață de scenă, de roluri, ba chiar încearcă să cânte și în alte timbralități...*

– Știi la ce te referi. E păcat... Am însă și alte exemple. Exista la Berlin tenorul Hans Beirer care la 78 de ani cânta Wagner încă bine. De asemenea am avut bucuria, prin 1993-94, să cânt Sarastro din *Flautul fermecat* la Monte Carlo alături de Hans Hotter, care avea 84 de ani și deși nu mai avea calitatea vocală de la 34 de ani, depășea mulți tineri.

– *Și Mark Reizen a cântat la 90 de ani Gremiu din Evgheni Oneghin la Bolșoi Teatr...*

– Totuși, sunt excepții. Mă gândesc și la Alfredo Kraus care, până a murit, era absolut onorabil în scenă. Și chiar dacă, din punct de vedere vocal, un astfel de monstru sacru nu mai are calitățile din tinerețe, interpretarea, experiența ... sunt lucruri care rămân. Și ar mai fi un aspect. Din punct de vedere vocal, în România, cântam cu glas redus. Tehnic, nu am avut șansa să-mi cânt vocea la valoarea ei, dar am beneficiat de un glas natural care m-a ajutat de foarte multe ori să trec peste greutățile partiturilor. Avansând în carieră, mi-am dat seama că există artiști tineri, care apucă să cânte până la 35 de ani cu voce naturală minunată, apoi apar în corp anumite schimbări, traheea care la tinerețe este puternică ca o bucată de oțel, devine ca un carton și trebuie să-ți însușești o anume tehnică vocală, foarte greu de găsit. Este ușor de discutat despre cântatul

susținut de diafragmă dar... Dacă nu aş fi plecat în Germania şi n-aş fi avut ocazia să lucrez cu Mario del Monaco, de fapt cu soţia lui, Rina del Monaco, care a fost şi profesoara lui Mario, nu puteam să ajung să cânt până la 70 de ani.

Sub bagheta lui Herbert von Karajan

– *Ai vorbit despre dirijori importanţi, Jiří Kout, Riccardo Muti. Înainte de plecarea din ţară, ai cântat şi sub bagheta lui Herbert von Karajan la Festivalul de la Salzburg. Cum era?*

– O mare personalitate. Eu mă aflu la prima ieşire din ţară. A fost foarte prietenos cu mine, având în vedere că eram, se pare, extrem de muzical, vocea era tânără, suna destul de bine. Însă eu trebuie să fiu sincer. Am cântat rolul Marelui Inchizitor, rol de cantitate vocală, dar partenerul meu era Nicolai Ghiaurov, care avea un glas gigantic. Când a deschis gura şi a scos primele sunete, am fost îngrozit, am avut impresia că se crapă plafonul de la Grosses Festspielhaus. Mai erau acolo şi alte fenomene vocale, Mirella Freni, Piero Cappuccilli... Pentru mine, a fost într-adevăr un vis frumos, veneam din minunata Românie, ţară cu mari tradiţii vocale şi de operă, dar nu am fost, cred eu, preparat să cânt la acest nivel cu artiştii ca Ghiaurov sau Karajan. Se pare că marele dirijor a fost foarte mulţumit de mine pentru că m-a invitat şi anul următor, dar i s-a răspuns din România, că sunt bolnav în spital.

– *Aşa a fost?*

– Un neadevăr. În fine, totul a picat. El a fost oarecum jignit că nu i-am răspuns personal, dar atunci nu aveam voie să luăm legătura directă cu astfel de personalităţi. Cultura, după cum ştii foarte bine, avea în acei ani în primul rând o

funcţie politică, de propagandă. Normal că românii se mândreau cu cântăreţi de talia marelui Nicolae Herlea. Noi am avut artiştii minunaţi, de uriaşe tradiţii, numai că unii dintre ei au suferit, cum a fost marele Şerban Tassian. Dar nu are sens să mai discutăm, să vorbim de acel an salzburghez 1974. Au fost cinci spectacole cu **Don Carlos**. După primul, Christa Ludwig care era Eboli, nu a întrunit sufragiile lui Karajan şi a fost schimbată.

– *Da? Cine i-a luat locul?*

– Era o cehă, Randová.

– *Eva Randová...*

– Da. Eu am avut cinstea, acum cinci ani, să primesc Medalia Gottlob Frick...

– *... în memoria marelui bas german.*

– Sunt membru de onoare al asociaţiei respective – cinstit să fiu este un fel de cimitir al elefanţilor.

– *Onorurile sunt onoruri!*

– Da, mulţumesc. Acolo m-am reîntâlnit cu Eva Randová, ca şi cu alţi parteneri de-ai mei din tinereţe, din marile teatre. M-am bucurat nespus de mult. Avem în fiecare an o reuniune în luna octombrie, când facem un seminar, privim spectacole vechi, ascultăm cântăreţi noi, conferim anumite titluri. O activitate pozitivă. Nu pot să spun că stau degeaba, mă simt bine în Germania, dar pe undeva îmi lipseşte România, ţara în care m-am născut şi unde am fost, nu jignit, dar m-a durut faptul că, din 1990, acum este prima dată când sunt invitat la Opera Naţională din Bucureşti, în juriu. A fost casa mea, locul în care am creat roluri, se pare, interesante, unde am învăţat foarte multe de la oameni de artă ca Jean Rânzescu – un regizor cum rar se mai întâlneşte, ca Hero Lupescu, ca Anghel Ionescu Arbore care mi-a fost profesor la facultate şi alţii. De fapt, eu trăiesc între două lumi.

Cântărețul intelectual

– Cum vezi faptul că un artist de operă se îndreaptă și către literatura de lied sau repertoriul vocal-simfonic. Este acest lucru la îndemâna oricui?

– Este o necesitate pentru cântărețul modern, pentru că am trecut de vremurile în care artiștii erau oameni simpli, care aveau doar câteva sunete în voce. Cântărețul trebuie să fie un intelectual, trebuie să știe ce face iar liedul și oratoriul sunt căi de a dezvolta sensibilitatea artistică, orizontul de gândire și mobilitatea vocală. Există, natural, o anumită tendință, o afinitate a fiecărui cântăreț pentru un anumit stil, dar definitorie pentru dezvoltare este multilateralitatea și, chiar dacă artistul nu poate excela în toate genurile, aceasta îi deschide căi noi.

– Există și azi specializări...

– Sigur, mai mult sau mai puțin. În general, cântăreții trebuie să-și lărgescă repertoriul, să cunoască cât mai multă muzică, dramaturgie, poezie. Costin, știi că un lied este de fapt o operă întreagă în miniatură. Aici își arată artistul forța lui de interpretare, de pătrundere.

– Deci recomanzi studenților...

– Nu recomand, este obligatoriu.

Cu sufletul pe tavă

– Vorbește-mi despre viitoarele colaborări cu Opera Națională București.

– Nu știu. Am discutat principal, să cânt Don Basilio în *Bărbierul din Sevilla*. Am făcut acum vreo două luni un *Requiem* de Verdi la Bielefeld, care m-a bucurat. Deci eu încă încerc să mă păstrez în formă, nu renunț dar nu vreau să ajung un moș căruia-i „bate” vocea și publicul spune: „Nu mai pleacă așa acasă, să-i lase pe cei tineri?” Mă bucur

de fiecare dată să aud voci proaspete. În concursul la care suntem acum colegi de juriu, „Maeștrii artei lirice - Petre Ștefănescu Goangă”, admir un bas moldovean cu voce superbă, de asemenea am auzit un bas român acum doi ani, din Cluj, cu nume maghiar, care cred că acum este la Frankfurt, o voce care promite foarte mult, de mare calitate. Urmăresc, este o pasiune pentru mine, să aud cântăreți tineri care ne preiau ștafeta. Această artă, această cultură nu trebuie să moară.

– Clujeanul Zoltán Nagy?

– Exact, frumoasă voce.

– Gelu, îți mulțumesc pentru generozitatea cu care ai susținut toate ideile.

– Există totuși lucruri care mă necăjesc și țin să-ți spun. Personal, când am mers la Conservatorul din București să țin *master-classes*, n-am fost prea bine tratat de unii. Colegii le-au spus studenților: „Dacă vă duceți să lucrați cu acest cântăreț, vă dau afară din Conservator”. Astea sunt oricum jigniri, dar mai ales când tu vii cu sufletul pe tavă...

(2011 – *OPERA DIVINA*)

Mezzosoprana BISERKA CVEJIĆ

**„ÎI SALUT PE COLEGII MEI
ROMÂNI, SLĂTINARU,
HERLEA, SPIESS...”**

O baie de muzică

– Vă întâlnesc la Constanța și, pentru început, vă rog să-mi dezvăluiți câteva impresii despre spectacolul *Julietta și Romeo*.

– Este o întâmplare faptul că mă aflu aici. Regizorul Cristian Mihăilescu, directorul Operei constănțene, a căutat un bariton pentru rolul lui Germont din *Traviata*, găsindu-l pe Željko Lučić, elevul meu. Reprezentația cu *Julietta și Romeo* pur și simplu m-a fermecat. Văzusem și repetiția, cu artiștii cam obosiți ca la orice sfârșit de stagiune, dar la Opera din Constanța se muncește enorm și, ceea ce nu găsești la Belgrad, există foarte multă disciplină. Regia a fost minunată, cred că ați remarcat că totul curgea, Tânărul tenor Sandoval debuta, avea o voce frumoasă și era foarte bine. Evident, *clou*-urile serii au fost Felicia Filip și Ruxandra Donose. Pe Felicia o cunoscusem acum 15 ani la Concursul Ceaikovski, dar pe Ruxandra nu o mai ascultasem și a fost pentru mine o revelație. De la începutul operei, de la primele apariții, jocul și vocea acestor două doamne au fost ca un vis. La sfârșit, plângeam. Da, trebuie să recunosc că am plâns la scena morții lui Romeo. Felicia și Ruxandra m-au impresionat. Erau atât de sincere, jocul lor atât de natural, cu mult bun gust, fără strigăte, nimic forțat. A fost ca o baie de muzică. Vă asigur că rar am văzut două cântărețe atât de bine armonizate în ritm și intonație. Se cânta sublim în piano și pianissimo. Excelent!

Periculos pentru voce

– *Credeți că acum în lume este greu de cântat o partitură belcantistă? Preocuparea pentru lucrările veriste este mai mare?*

– Da, nu știu dacă-mi veți da dreptate, dar trăim în epoca agresivității. În literatura de belcanto trebuie să fii întotdeauna cu gust și mai ales specializat în vocalize. Însă astăzi

văd că majoritatea preferă lucrări mai dure.

– *Credeți că sunt probleme de tehnică vocală, de stil de cânt, care nu mai sunt riguroso respectate?*

– Desigur. Dar artiștii dvs. se situează mai presus de aceste aspecte. Vă rog să mă credeți că sunt cât se poate de sinceră, când spun că astăzi în lume există puține doamne ca acestea. Voi, românii, aveți multe soprane bune. Spre exemplu, Angela Gheorghiu, soția lui Alagna. Este formidabilă. Am cunoscut-o și am cântat mai de mult cu Arta Florescu. Era soprană dramatică și am făcut împreună *Aida* la Nisa, cu Ludovic Spiess în rolul lui Radamès. O respect pe Maria Slătinaru-Nistor și-i admir metoda de canto. În general aveți o școală bună și știți să formați această tehnică care este pe cale de dispariție.

– *De ce pe cale de dispariție?*

– Ceea ce este foarte periculos acum, pretutindeni, și care face rău tuturor, este rapiditatea cu care se lucrează; nu se mai acordă timp ca altădată – luni întregi – ca să prepari rolul, vocal și scenic. Eu am avut șansa seriozității pregătirii. Aș putea să vă cânt și acum Charlotte, unul dintre personajele pe care le-am jucat puțin, pentru că *Werther* se dă rar. A fost primul rol mare, pe care l-am studiat vreme de un an ca studentă cu profesorul meu, Josip Rijavec, un celebru tenor iugoslav. Aș putea, de asemenea, interpreta toate rolurile mele, pentru că nu am uitat aproape nimic, fiind pregătite foarte bine. Acum totul este rapid, în două luni se face și rolul și are loc și premiera. Este periculos pentru voce. E ca și cum un sportiv n-ar fi suficient de antrenat.

Corelli-dificil pentru dirijori

– *Aveți în urma dvs. o mare carieră artistică. Ați debutat deci în Charlotte din Werther.*

– Vreme de patru ani am cântat roluri mici: Polina, Olga, chiar și Annina, Flora sau Mercédès. Am făcut apoi Charlotte, după care am avut șansa să cânt Eboli, pentru că stăteam bine cu registrul acut, apoi Amneris, Carmen, Azucena și...

– ... *toate celelalte.*

– Trebuie însă să știi să aștepți. Tinerii cântăreți poate ar aștepta, dar directorii de teatru, nu. Am un elev tenor și managementul vrea să-l distribuie în **Anna Bolena**. Am spus că este prea devreme pentru el, dar directorul mi-a replicat: „În calitate de cântăreț îți dau dreptate, dar ca director am nevoie de el”. Asta e tragedia!

– *Ați avut șansa de a cânta într-o epocă de aur, alături de mari artiști. Cum erau ca parteneri? Ce impresii vă stăruie în memorie? Am ascultat recent o înregistrare a dvs. cu **Adriana Lecouvreur**, în care ați cântat cu **Franco Corelli** și **Renata Tebaldi**. Am văzut și o casetă video cu **Don Carlos** alături de **Nicola Rossi Lemeni**...*

– Un mare actor. Trebuie să vă spun că eu am o natură care se acomodează cu toată lumea. Așa că am avut contacte foarte bune cu toți colegii mei. Renata Tebaldi prefera adesea să cânte cu mine decât cu alte mezzosoprane. Sunt o natură conciliantă, deci... mă cert foarte rar.

– *Cum era Corelli în spectacol?*

– De neuitat. Era o voce extraordinară, cred că nimeni nu a avut așa un glas, de o egalitate excepțională, de la grave până la acute; avea însă unele lucruri de prost gust.

– *Portamente exagerate...*

– Era dificil pentru dirijori, dar sala îl iubea și așa. Era bun coleg, bărbat foarte frumos, își știa meseria și era foarte disciplinat. La fel Tebaldi, Leontyne Price, Martina Arroyo, Jon Vickers, Richard Tucker, Mario del Monaco. Del Monaco era un alt gen de star, dar foarte bun actor. Am cântat cu el **Carmen**, **Samson și Dalila**. Când se afla în scenă, ceva se întâmpla. Era fantastic. Sunt amintiri de neuitat despre personalități care lasă ceva în urma lor.

Uriase personalități

– *Dirijori?*

– Cu Dmitri Mitropoulos la pupitru, am debutat la Viena în **Forța destinului**. Mă angajase Karajan. Apropo de Karajan, trebuie să vă spun că-l aprecia deosebit de mult pe Ludovic Spiess. L-a luat în spectacol la Salzburg și pe disc pentru rolul Falsul Dimitri din **Boris Godunov**. Apoi, am cântat sub baghetele lui de Fabritiis, Molinari-Pradelli, Schippers, Gavazzeni, Prêtre, Dervaux și a multor altora. Toți erau uriașe personalități.

– *Ați cântat cu Maria Callas?*

– Trebuia să facem împreună **Norma** la Bologna, cu Tullio Serafin la pupitru. Am contractat o gripă cu temperatură mare și a trebuit să renunț. O dată, la New York se cânta **Norma** la Carnegie Hall cu Elena Souliotis. În sală erau prezente toate primadonele care cântaseră sau nu temutul rol: compatrioata mea Zinka Milanov, Maria Callas, Renata Tebaldi, deci lumea bună. Souliotis, în formă proastă, a avut câteva chicsuri și, disperată, a vrut să abandoneze. Callas a căutat-o în culise, spunându-i că trebuie să lupte până la capăt. A făcut-o, dar a recurs la multe note **de piept**, lucru care de altfel a și

distrus-o. Dar... toți bărbații din sală erau nebuni după ea.

– *Cum era Callas în spectacol?*

– O personalitate de necrezut. Putea să-ți placă sau să nu-ți placă maniera de cânt, dar era într-adevăr o divă. Felicia Filip are ceva din ea, în special în pasajele lirice.

– *Care au fost raporturile dvs. cu regizorii și în disputa lor cu dirijorii? Un conflict frecvent?*

– Odinioară, regizorii erau mult mai puțin extravaganti; nu erau regii atât de moderne ca azi, când sunt de multe ori exagerate. Nu spun asta pentru că aș avea idei învechite, dar cum poți obliga un cântăreț să cânte și în același timp să facă circ? Sigur își va strica vocea. Nu sunt pentru o operă statică, trebuie jucat, dar nu când cântă și mai ales nu în pasajele dificile.

– *Astăzi constat că sunt din ce în ce mai multe artiste care cântă și roluri de soprană și de mezzosoprană. Ce părere aveți?*

– Și mie mi s-a spus că aș fi soprană, dar n-am cântat niciodată în acest registru. Îmi amintesc că la Viena, Christa Ludwig și Gwyneth Jones făceau una Octavian și cealaltă Mareșala în **Cavalerul rozelor**, după care, în altă zi, schimbau. Cred că asemenea demersuri sunt periculoase pentru glasuri. Există desigur roluri care pot fi interpretate de ambele voci, cum ar fi Santuzza din **Cavalleria rusticana** și alte câteva. Dar sunt unele soprane care încearcă să cânte Eboli, ceea ce nu e un lucru apreciabil.

– *Nu au culoarea vocală necesară conturării rolului și plierii cu scriitura orchestrală.*

– Așa cum eu nu am avut bogăția coloristică pentru o soprană. Am fost, zic eu, înțeleaptă că m-am limitat la rolurile de mezzo.

Cursa pentru câștig

– *Acum desfășurați o prodigioasă activitate de predare a cântului la Belgrad și pretutindeni. Care sunt sfaturile dvs. pentru tinerii cântăreți?*

– Răbdare și muncă. Să nu iasă pe scenă înainte de a fi pregătiți, pentru că totul se plătește mai târziu.

– *Cum ar trebui să se facă alegerea rolurilor?*

– Asta este lucru dificil. Și pentru mine ca profesor câteodată este greu de ales și nu știu ce să le dau de cântat. Repertoriul de mezzosoprană este foarte mic; mulți sunt obligați să cânte prea devreme anumite roluri. Dacă procedează astfel, le face rău. Cum spuneam, directorii nu țin seama de asemenea lucruri. Este ca în Germania, unde contractele sunt adesea foarte periculoase, pentru că se cântă tot și ești bine plătit. Se cere Wagner, Strauss, Verdi, Mozart, secolul XX. Ei bine, toți acești compozitori nu sunt pentru toată lumea. Când eram în activitate, directorii aveau mai mare grijă de tinerii cântăreți. Spre exemplu, Sir Georg Solti la Essen nu forța niciodată artiștii să intre în roluri nepotrivite.

– *Pe de altă parte, toată lumea vrea să câștige bani.*

– Da, este cursa pentru câștig. Pe timpul meu, onorariile nu erau așa de mari, deci acest aspect nu era prea relevant.

– *Care este importanța tehnicii vocale, care este raportul cu datele naturale ale unui tânăr și în ce etapă de evoluție trebuie precizată tipologia vocală a unui cântăreț?*

– Cred că aceste probleme trebuie privite diferit, la fiecare individ. Oricum ați lua-o, de la început e dificil. Sigur, se poate deosebi o voce dramatică de una

complet lirică. Dar nu se știe niciodată și evoluția este o mare responsabilitate pentru profesor. Colegii mei, profesori din întreaga lume, trebuie să se gândească serios la acest lucru. Au în mână cariere, oamenii sunt foarte sensibili și cred că trebuie mare atenție în a nu exagera, înainte de a descoperi posibilitățile reale ale unui artist. Dacă ai șanse să dai peste două persoane precum Felicia Filip și Ruxandra Donose, care au atâta muzicalitate, atunci pentru profesor este o imensă plăcere. Nu mă refer acum la ele, ci în general, dar totul trebuie dezvoltat, muncit, cântărit, refăcut. Am avut eleve care au venit ca mezzosoprane și acum sunt soprane de coloratură.

Raporturi psihologice

– *Care sunt principiile de bază ale metodei dvs. de formare a tehnicii vocale?*

– O respirație bună și o bună distribuire a vocii. Nu știu dacă toată lumea este de acord, dar eu încep cu studiul registrului mediu. Apoi adaug, urc spre acut, cobor spre grav, urc, cobor, până când descopăr ceea ce Dumnezeu a dăruit tânărului sau tinerei.

– *Așteptați dezvoltarea naturală a registrului acut, după ce mediul este format?*

– Desigur. Apoi, nu încep niciodată cu roluri dificile, dar nu mărturisesc acest lucru, pentru că în acest caz intervine, cu mare pondere, factorul psihologic. Dacă spun: „Atenție, rolul acesta este greu”, s-a terminat! Să vă dau un exemplu. Când cântam Brangäne din *Tristan și Isolda*, regizat de Wieland Wagner la Napoli, tenor era Windgassen și soprana Anja Silja. Windgassen i-a spus lui Wagner că este al 175-lea Tristan pe care-l cântă și nu a auzit pe cineva mai

bine în Brangäne. Wieland, din sală, a răspuns: „Da, rolul este dificil, de asta-l cântă așa”. Vă asigur că după aceea îmi era teamă. A fost o lecție pentru mine.

– *Cum faceți să stabiliți raporturi psihologice optime cu tinerii?*

– Depinde. Sunt mulți foarte ambițioși, care vor să avanseze foarte repede și nu au răbdare. Eu lucrez mai lent, ei vor rapid și atunci îi las liberi. Dar aproape toți regretă după aceea.

– *Cum formați registrul grav? La mezzosoprane în special există emisia **di petto**, de multe ori indispensabilă.*

– Nu lucrez niciodată asta. Și profesorul meu spunea: „Biserka, nu forța registrul grav, va veni cu vârsta și cântatul”. A avut dreptate, am exagerat o dată și m-am îmbolnăvit. Este foarte greu să-ți ascuți întotdeauna profesorul, pentru că toți suntem ambițioși. Eu lucrez pentru egalitatea dintre registre, de aceea fac multă coloratură, triluri, chiar dacă la început tinerele nu pot aspira la așa ceva. Am avut mezzosoprane care nu puteau face nici o agilitate și acum cântă Rossini, *Cenușăreasa*.

– *Dintre artiștii de azi, care sunt preferații dvs.?*

– Din nefericire, cunosc foarte puțini. M-am întors în Iugoslavia de 19 ani și nu am urmărit tână generație. Îmi place mult Roberto Alagna. Despre frumoasa lui soție v-am vorbit. Am înțeles că Ruxandra Donose este solistă la Staatsoper Viena și, cum mă duc des acolo, o s-o urmăresc. Nu mai reiau opiniile despre Felicia Filip, o mare soprană.

Maica Tereza

– *Care sunt proiectele pe care le gândiți pentru elevii dvs.?*

– Îi ajut cât pot, de multe ori și financiar, încerc să le găsesc ceva

contracte, îi învăț gratuit. Niciodată nu le-am luat un dinar.

– *Sunteți unică!*

– Maica Tereza. O să vă spun de ce fac asta. Nu sunt bogată, dar nici săracă. Cu pensia pe care o am, pot să trăiesc decent. M-am gândit că dacă le-aș cere să-mi plătească lecțiile, neavând bani, vor trebui să muncească altceva. Și decât să aibă preocupări extramuzicale, le ofer gratuitate.

– *Stimată doamnă Cvejić, vă mulțumesc foarte mult și vă doresc toate cele bune.*

– Mulțumesc și eu. Aș vrea să profit de ocazie și să-i salut pe toți colegii mei români, Maria Slătinaru, Herlea, Spiess și îi rog să mă ierte pe cei pe care i-am uitat. Am întâlnit mulți români, totdeauna am fost prieteni și am cunoscut multe succese împreună.

(1997 – *OPERA LIVE*)

Regizorul GIANCARLO DEL MONACO, directorul Operei din Bonn

„VĂD TOTUL FOARTE SPECTACULOS”

– *Sunt fericit să vă întâlnesc la București, cu prilejul Conferinței directorilor de operă din România. Vă rog să ne dezvăluiți câteva impresii.*

– Cea dominantă este că managerii români doresc mult să transforme vechile structuri ale teatrului românesc într-unele noi. Am sesizat că ei au învățat metodele moderne de management, care pot să dea o șansă scenelor dvs. în găsirea de

conexiuni cu mișcarea teatrală din centrul Europei. Am venit aici spre a ajuta, în calitate de consilier, pentru facilitarea legăturilor cu teatrele germane și italiene. În acest sens, am vorbit deja cu dl. ministru al culturii și dl. director general al teatrelor.

– *Sunteți directorul general al Operei din Bonn. Care credeți că ar fi preocupările prioritare ale unui bun manager?*

– Cred că este foarte important să poți mări potențialul financiar al teatrului. Trăim într-o perioadă deosebit de dificilă, deoarece criza se manifestă peste tot. Desigur, ea e mai mare în România decât în restul Europei, mai mare în Italia decât în Germania, dar se generalizează. De aceea, politicienii au tendința să închidă teatre, să distrugă câte ceva în cultură, ceea ce este inadmisibil. Detaliind, cred în primul rând că trebuie să asigurăm săli pline de spectatori, pentru că niciodată nu se va închide o biserică plină de credincioși. Apoi, trebuie să facem ca arta în teatrele lirice să fie servită cât mai interesant, căutând cât mai multe legături spre public. În al treilea rând, trebuie dezvoltată sponsorizarea. Să facem în așa fel încât să dăm posibilitatea politicienilor să găsească noi mijloace de sporire a surselor de finanțare pentru operă. E un lucru destul de dificil, deoarece se știe că banii nu vor fi recuperați. În fine, poate cel mai important aspect este acela de a nu fi singur în acest demers. Este absolut necesară cooperarea între teatre pentru economisirea fondurilor, pentru a realiza mai multe coproducții și pentru a dezvolta noi idei. Să nu uităm că lumea operei este o mare familie, în care trebuie să găsim împreună căi spre a produce mai mult, mai bine și mai ieftin. Asta este

foarte important din punct de vedere managerial.

– *Concret, ce ați propune pentru România?*

– Cred că cel mai important este, mai întâi, să se creeze un *teatru pilot* nu prea mare – poate la Cluj, Timișoara sau Constanța – unde ideile de care vorbeam să fie experimentate. Eu voi ajuta cu toate puterile mele.

– *Sunteți și un foarte cunoscut regizor. Deci, din ambele unghiuri – managerial și artistic – ce semnifică pentru dvs. **modern** în regia de operă?*

– Înseamnă în primul rând să ascuți și să receptezi foarte bine muzica. Unii mai cred că, dacă o artistă în scenă are zece vișine la pălărie, un pantof verde și unul roșu, asta înseamnă modern. Mai degrabă... șocant. Modern înseamnă să găsești legătura optimă cu gustul publicului de astăzi, fără a renunța la ceea ce este caracteristic muzicii. A experimenta e un lucru măreț. Dar a face un eseu care nu are nimic de-a face cu arta sunetelor e o inutilitate. Apoi, o viziune modernă mai înseamnă să dai o mare șansă audiovizualului, inclusiv videocasetelor și discurilor, să programezi cât mai des lucrări de compozitori contemporani și să diversifici repertoriul. Consider că teatrele trebuie să fie în continuă mișcare, fără blocaje și fără să experimentezi prea mult.

– *Ați lucrat peste 30 de ani în Germania. În ce măsură caracteristicile teatrelor lirice germane v-au influențat stilul regizoral?*

– Vedeți, italienii au inventat practic totul în muzică, de la Monteverdi până în prezent. Germanii au reformat totul, lor le place să producă schimbări; în muzică, în special prin Gluck și Wagner. În

teritoriul regiei de operă, marii reformatori sunt Felsenstein și Wieland Wagner. Definiția modernă a operei, cea de *teatru muzical*, provine tot din Germania. Eu sunt pentru această nouă definire a operei; este ceea ce am învățat să fac, pentru că profesorii mei s-au numit Felsenstein, Wieland Wagner, Günther Rennert.

– *Am văzut anul trecut, la Viena, producția dvs. cu **Forța destinului**...*

– Ah, ceea ce ați văzut este cam 50% din ce a fost la premieră. Sunt foarte supărat pe Opera de Stat vieneză pentru că a intervenit așa de mult în mizanscena mea.

– *Un decor simplu, culori terne...*

– Da, așa a gândit creatorul ceh Svoboda. Îmi amintesc... era casa... la început, împușcătura accidentală o deschide, o dezmembrează... am plasat apoi uvertura ca o expresie a puterii destinului, cu tema aceea minunată... apoi, la sfârșit... ***Maledizione!***... decorul trebuia închis la loc și casa se transforma într-un mormânt... La Viena, spectacolul s-a degradat mult. Puteți să-l întrebați și pe Ioan Holender, directorul Operei.

– *Montați peste tot în lume. În ce măsură vă pliați structurilor și tradițiilor atât de distincte ale scenelor lirice?*

– America și Europa sunt două lumi diferite. În Italia și la Viena, publicul este conservator, în Anglia foarte tradiționalist. Elveția este împărțită din acest punct de vedere, Scandinavia are un public foarte progresist, dar care nu-l depășește pe cel din Olanda. Germania are în genere un public mai progresist, diferențiat pe zone geografice: spre exemplu, Hamburgul este mai avangardist decât Münchenul etc. Fiecare teatru are o structură diferită și, la urma urmei, este stupid să faci același

spectacol și în Germania, și în America. Acolo ești obligat să abordezi un gen realist, poți merge spre abstractizare, inventând continuu, dar rămânând în același timp tu însuși.

– Cum lucrați la Bonn, în teatrul dvs.?

– Prefer să păstrez calea de mijloc, dorind să ofer publicului o largă gamă de opțiuni de stil regizoral. Ca un pictor care folosește cât mai multe culori... Totul depinde de ce titluri pun în scenă. Dacă montez *Fata din Far West* sau o operetă, prefer mizanscena clasică. Un *Hoffmann* îl văd mai abstractizat. Cam așa gândesc și regizorii mei invitați, Youri Liubimov, Ken Russell, Werner Herzog.

– În timpul lucrului cu cântăreții detaliați gestica, atitudinile, sau le lăsați mai mult la latitudinea lor?

– Am să vă răspund așa: 90% din artiștii care au cântat în teatrul din Bonn au iubit mult *teatrul muzical*. Celor cărora nu le place acest gen, le-am recomandat să cânte în concerte. În privința lucrului, lui Felsenstein îi plăcea să „distrugă” un artist, pentru a-l reconstrui cu minuțiozitate, în stilul lui. În această idee, avea nevoie de circa șase luni de pregătire. Știți ce s-a întâmplat pe când pregătea o premieră cu *Don Giovanni* la Opera Comică din Berlin? Pe afiș, unde era scris „Premiera – probabil în mai”, cineva adăugase „În ce an?” Eu cred că această metodă nu era justă din punct de vedere moral și nici necesară, mai ales că în ziua de azi nu ai la dispoziție decât maximum șase săptămâni de repetiții. Dacă alegi artiști corespunzători, chiar *top-singers* ca Plácido Domingo, Teresa Stratas, Francisco Araiza, Agnes Baltsa...

– Neil Shicoff, Luis Lima...

– Bineînțeles! Cu toți aceștia poți face *teatrul muzical*.

– În acest punct al discuției noastre, vă rog să-mi spuneți câteva cuvinte despre Pavarotti...

– Pavarotti? Am citit undeva, într-un ziar, despre noul tunel între Franța și Anglia prin care va circula un tren ale cărui vagoane au nume de cântăreți: Pavarotti, Mario del Monaco, Maria Callas...

– Sunteți malițios! Pavarotti nu poate fi considerat în aceeași categorie cu cei dinainte?

– Nu, nici Chris Merritt, Jessye Norman sau Montserrat Caballé. În schimb, Sharon Sweet, care e destul de corpulentă, s-a mișcat foarte bine în recenta premieră de la Met cu *Stiffelio*. Lucrează excelent. Pavarotti e un mare cântăreț, în tradiția italiană de vocaliști. Cântă însă multe opere pe care n-ar trebui să le abordeze. Dacă ar fi cântat pe timpul tatălui meu, Luciano Pavarotti n-ar fi făcut nici *Otello* și nici *Aida*. Dar este o mare personalitate. Haideți să vă povestesc un lucru nostim, petrecut la una din serile aniversare de la Met, când Pavarotti a cântat primul act din *Otello* iar Domingo cel din *Walkiria*. Trebuie să vă spun că Plácido este nașul fiicei mele, iar cu Luciano sunt în relații foarte bune, ne vizităm și noi, și soțiile sau fetele, când ne regăsim împreună la Pesaro. În plus, tatăl lui a fost un bun prieten al tatălui meu. Am bătut odată la ușa cabinei lui Luciano și când am deschis, l-am văzut tolănit, imens și negru. Mi-a strigat: „Nu intra, pentru că dacă te văd n-am să mai pot cânta *Otello*, cu gândul la tatăl tău!”.

– Ilustrul dvs. tată, Mario del Monaco, a cântat 427 spectacole cu *Otello*. E o performanță unică. Stimate maestru, care

este crezul dvs. privind viitorul producțiilor de operă în secolul XXI?

– Opera va dăinui, pentru că este cel mai complex fenomen artistic.

– *Care va fi gustul publicului?*

– Este o întrebare periculoasă. Știți, gustul publicului n-a fost foarte relevant pentru dezvoltarea operei, dar legătura cu el nu trebuie pierdută, mass-media fiind foarte importante. Văd crescut la maximum rolul noilor tehnologii. Văd **Doamna Luna** de Paul Lincke transmisă de pe Lună, via satelit, **Turandot** în mormintele împăraților chinezi, **Walhalla** amplasată pe Everest, **Nibelheim** la 180 de metri sub pământ, văd tărâmul apelor din **Aurul Rinului** cântat într-un submarin înconjurat de pești. Văd totul foarte spectaculos, **Tosca** de acum câțiva ani, realizată **live** în locurile și la orele acțiunii, a fost de fapt începutul, nu credeți?

– *În spectaculoasele dvs. imagini, opera își pierde caracterul intim, de scenă, televiziunea urmând să aibă un rol covârșitor.*

– Desigur. Îmi imaginez și producții în locuri foarte speciale: **Recviem**-ul de Verdi, ca spectacol, la Sarajevo, reprezentații în Piața Tien An Men din Beijing. Cred că dau multe idei colegilor, dar am destule... Văd toate dizgrațiile lumii transformate în inspirații, dar mai văd și lucruri negative: actori mișcând buzele și folosind înregistrări ale Mariei Callas sau ale lui Mario del Monaco. Mă aștept la o serie de confuzii mentale, dar în același timp și la lucruri spectaculoase, incredibile. Ah, să nu uit: văd diverși Nemorino cântând **Otello**, cu 25 de microfoane amplasate peste tot!!

– *Sunteți neiertător cu cei care-și depășesc **Fach**-ul, calibrul vocii naturale.*

– Tatăl meu, obișnuia să facă și glume pe această temă. José Carreras cântase **Aida** la Salzburg, cu Karajan. Criticul vienez Karl Löbl îl întrebase pe tata, ce părere are? Acesta a răspuns: „Nemorino la... Teba”. A rămas ca o vorbă celebră, chiar Carreras mi-a povestit-o, râzând.

– *Sunteți tenor sau... bariton?*

– După cum v-am vorbit, sigur nu sunt... tenor. După corzile vocale, sigur nu sunt bariton, iar după mentalitate, sunt un artist. Fundamental, legat foarte intim de operă.

– *Nu putem încheia fără să ne spuneți care au fost principalele calități ale lui Mario del Monaco în viziunea fiului său?*

– Tatăl meu a fost un mare cântăreț, un mare actor, a fost o voce mare, un bărbat atrăgător, asemănător unui actor hollywoodian. Dacă puneți toate aceste lucruri împreună, aveți portretul unui artist complet. Nu toți cântăreții mari sunt și buni actori – mă gândesc la Jussi Björling, Beniamino Gigli. Este sigur că tatăl meu a fost cel mai mare **tenore drammatico** italian din istorie, pentru că Gigli și Caruso nu au cântat **Otello**. Apoi, din linia următoare de tenori – di Stefano, Lauri Volpi, Masini, Pertile, Schipa, nici unul nu a avut niciodată acel impact gigantesc asupra istoriei cântului pe care l-a avut Mario del Monaco, ca de altfel și Caruso sau Gigli. Tatăl meu a avut o deosebită longevitate artistică, a avut partenere de la Lily Pons la Katia Ricciarelli; în **Otello** a „sugrumat” cinci generații de soprane. În plan tehnic, Mario del Monaco a fost un mare tehnician și un excelent profesor de canto; printre elevii lui, Giacomini, Martinucci, Lamberti, Murgu, Limarilli. Fără școala lui, ar fi fost imposibil în

ultimii 30 de ani să se cânte *Aida* la Arena din Verona sau Domingo să cânte tot timpul așa o mare varietate de roluri. Acesta a fost tatăl meu.

(1994 – **OPERA LIVE**)

Soprana MARIELLA DEVIA

„DACĂ AZI AM CÂNTAT BINE, TREBUIE NEAPĂRAT SĂ LUCREZ MÂINE”

– *Stimată doamnă Devia, sunt onorat că ați acceptat să-mi acordați acest interviu, după glorioasa dvs. prestație în rolul Norma din opera omonimă belliniană, aici, la Teatrul San Carlo din Napoli, în Sala Renata Tebaldi. Cariera dvs. este plină de titluri de belcanto, sunteți considerată cea mai mare cântăreață belcantistă din ziua de azi. Ce calități trebuie să aibă un artist ca să atingă aceste performanțe, ce studii speciale trebuie să facă? Care considerați că sunt căile de urmat?*

– Este dificil de dat îndrumări; în primul rând este nevoie de o vocalitate corespunzătoare, dată de la început și de studiu. Apoi trebuie abordat repertoriul potrivit. Cu vocalitatea mea, dacă aș fi vrut să cânt alte roluri, nu aș fi reușit. Iubesc profund acest repertoriu și întotdeauna am studiat intens rolurile pe care le comportă. Am pornit de la Mozart și Verdi, am făcut și puțin Puccini, dar **belcanto**-ul este ceea ce îmi place cel mai mult, mai ales că partea cea mai importantă din aceste opere este dată de vocalitatea cântului.

– *Cum ați reușit să vă păstrați de-a lungul întregii cariere, până în prezent, prospețimea vocii, respirația interminabilă, alte calități de încadrare în pretențiosul stil, demonstrate și pe parcursul seriei de premieră?*

– Secretul meu este să nu atac roluri greșite, să nu abordez repertoriul greșit. Și desigur studiul, pentru că nimic nu e dat de-a gata și definitiv, trebuie să lucrezi fără pauză. Dacă azi am cântat bine, trebuie neapărat să lucrez mâine.

– *O deviză extraordinară, o pildă! Ce le recomandați tinerilor cântăreți?*

– Să nu le fie frică, să încerce să-și cunoască propria voce. Apoi, evident, să-și însușească tehnica adecvată. Dar în primul rând să-și cunoască la perfecțiune propria vocalitate, ca s-o folosească la maximum.

– *Să nu greșească, desigur, în alegerea rolurilor, cum ați afirmat.*

– Absolut. Subliniez, este lucrul principal.

– *Ați cântat și Lakmé din opera lui Delibes, și Regina Noptii din Flautul fermecat de Mozart. Asta a fost la începutul carierei dvs....*

– Da.

– *De asemenea, câteva roluri mozartiene. V-au satisfăcut?*

– Am cântat două roluri în **Idomeneo**, Ilia și Elettra, Donna Anna din Don Giovanni, Pamina din **Flautul fermecat**.

– *Fiordiligi din Così fan tutte?*

– O singură dată. Apoi Contesa din **Nunta lui Figaro**. Îl ador pe Mozart, mereu a făcut parte din repertoriul meu.

– *Doamnă Devia, ați cântat destul de puține roluri de Verdi. De ce nu ați interpretat personaje din operele de tinerețe ale maestrului, Abigail din Nabucco, Odabella din Atila, Lady Macbeth?*

– Nu, mulțumesc! Am cântat **Traviata**, **Giovanna d'Arco**, foarte mult **Rigoletto** și **Falstaff**. Și asta a fost tot.

– De ce nu și celelalte? Pentru că nu vă lipsește abordarea dramatică a partiturilor...

– Da, dar eu am cântat întotdeauna roluri care mă reprezentau, nu roluri pe care mi-ar fi fost greu să le exprim. Apoi, vocalitatea mea nu este verdiană.

– Vă referiți la culoarea vocii?

– Nici culoarea și nici volumul. Mai ales cu orchestrele de astăzi, trebuie asigurat echilibrul perfect.

– Care sunt dificultățile particulare ale rolului **Norma**?

– Este greu în primul rând datorită tipului de personaj atât de schimbător. La început eroina este calmă, apoi se înfurie, apoi se calmează din nou, vrea să-șiucidă copiii, nu-i ucide pentru că...

– Ah, no! *son miei figli...*

–... deci rațiunea îi este dominată de puternicul sentiment care depășește durerea pe care o suportă în acel moment.

– De ce **Norma** a venit atât de târziu în cariera dvs? Debutul a fost în 2013, la **Bologna**.

– Într-adevăr, m-am gândit de mulți ani să cânt **Norma** dar mereu am amânat pentru că, mai întâi, nu am vrut să transpun mai jos duetul **Mira, o Norma**. La **Bologna**, maestrul Michele Mariotti a fost de acord. **Adalgisa** era soprană. Apoi, el avea aceeași viziune ca și mine asupra atmosferei intime a acestei opere, care este un opus despre sentimente. Concepția mea asupra personajului este mai interiorizată. Și, în cele din urmă, dânsul m-a convins.

– Iată deci motivul pentru care duetul nu a fost transpus duminică, deși în tonalitatea originală s-a arătat dificil

pentru **Adalgisa**, care era mezzosoprană. Seria de reprezentații de aici, de la **Napoli**, este specială pentru dvs.?

– Totdeauna când sunt pe scenă este ceva special pentru mine.

– Ce părere aveți despre parteneri, în special despre tânărul tenor român **Ștefan Pop**?

– Am cântat deja de două ori cu el **Traviata**...

– ... la **Trieste** și **Palermo**...

–... așa că-l cunosc bine. Este foarte bun. Sunt mulțumită să cânt și **Roberto Devereux** alături de el, în martie, la **Genova**.

– Ați cântat sub bagheta maestrului **Nello Santi**, un șef de orchestră cu concepție clasică, cu vaste cunoștințe asupra operei italiene...

– Adevărat, are o experiență formidabilă și mai ales mult respect pentru cântăreți. Este mare cunoscător al vocilor și acest lucru este foarte folositor.

– Această nouă producție napolitană a fost minunată. În stil clasic.

– Foarte clasic.

– Scenografia - superbă, finalul - impresionant. Dar ce părere aveți despre regiile moderne?

– Nu-mi displac, adică îmi place să fac producții moderne dacă nu schimbă povestea operei și spun una diferită, dacă nu modifică relațiile dintre personaje. Ambientul poate fi altul, nu și povestea.

– Ce intenții de viitor aveți?

– Nu mi-am propus să fac alte debuturi. Sunt constantă. Voi continua cu repertoriul meu, o să mai cânt **Norma**, desigur.

– Vă mulțumesc foarte mult și **In bocca al lupo!** pentru celelalte spectacole.

– Cu plăcere. **Crepil lupo!**

(2016 – OPERA CELESTĂ)

Tenorul PLÁCIDO DOMINGO

„AȘTEPT CU NERĂBDARE ÎNTÂLNIREA CU PUBLICUL ROMÂNESC”

– Sunt foarte bucuros să vă întâlnesc la Viena, după un asemenea triumf cum a fost premiera *Povestirile lui Hoffmann*. Sunteți unul dintre cei mai mari tenori ai momentului, ajuns acum la maturitate artistică. Cum vă priviți, din acest unghi, activitatea?

– Pot spune că în prezent cânt ca și cum abia mi-aș fi început cariera. După atâția ani, totul mi se pare nou, minunat, totul este proaspăt, spontan, nimic nu este rutină. Iată lucrul care mă bucură cel mai mult.

– Posați probabil una din cele mai surprinzătoare versatilități din istoria cântului, pe scenă sau în înregistrări. De asemenea, sunteți foarte apreciat în postura de cântăreț-actor. Care roluri credeți că sunt cele mai apropiate voci dvs., cele mai apropiate de inima dvs.?

– Într-adevăr, am intrat multe personaje. E foarte dificil să spun care este cel favorit. Ai copii și nu poți spune: „Acesta sau acela”. Cred că un lucru similar se întâmplă și când cânti. Totuși, rolurile care-mi convin mai mult sunt cele în care cântul se îmbină cu actoria, în unele din ele, jocul de scenă fiind la fel de important ca și vocalitatea. Mă simt foarte atras ori de câte ori mi se dă posibilitatea să creez personaje puternice, caractere și tipologii definitorii. Astfel sunt Hoffmann, Otello, Canio, Siegmund sau Des Grieux din *Manon Lescaut*.

– Într-adevăr, Hoffmann a fost și este unul dintre rolurile dvs. importante. Îmi amintesc minunata producție de la Covent Garden și acum, iată, impresionantul spectacol vienez. Care credeți că sunt virtuțile regiei lui Andrei Șerban și care a fost impactul asupra propriului dvs. concept asupra lui Hoffmann?

– Aș dori să vă spun, mai întâi, că am mai avut ocazia să lucrez cu Andrei Șerban în acel fantastic *Turandot* de la Los Angeles și Covent Garden, așa că am fost foarte fericit să lucrez acum din nou cu el. La Viena, Șerban a gândit și a realizat o minunată gradație a evoluției personajului principal pe parcursul derulării acțiunii și a animat platoul scenic, conferindu-i, prin multă mișcare, o mare veridicitate pentru tot ce se întâmplă acolo. Asupra ideilor lui Șerban ar fi multe de spus, dar am să vă dau un singur exemplu, relevant – cred eu – și care m-a cucerit de la primele noastre discuții de regie. Am creionat din start un Hoffmann mult mai complex, mai puternic psihic, totuși o personalitate foarte amară, dezamăgită de viață și dragoste. De aici a pornit totul. Ați văzut de altfel că Hoffmann, cel înconjurat în prolog de mult mai multe muze decât se obișnuia în alte montări, nu pare deloc tulburat de băutura, încât rațiunea să-i fie întunecată. Un cerebral aflat în clipe de mare cumpănă.

– Minunat spus! Cum vi s-a părut colaborarea cu dirijorul Christian Badea?

– Și el a fost foarte bun. Ați văzut după reacția publicului și a criticilor, că și Christian a învins la Viena. Prima noastră întâlnire a fost la Metropolitan când am făcut împreună *Boema* cu Mirella Freni și când Christian a avut de asemenea o prestație foarte bună.

– *Relațiile dvs. cu directorul Operei de Stat din Viena, dl Ioan Holender, merg mult în timp...*

– Da, îl cunosc de 27 de ani. Am venit atunci pentru prima dată la Viena și am dat audiție la agenția dânsului de impresariat. Am devenit și am rămas foarte buni prieteni, el fiind la început impresarul meu, acum director; am „crescut” împreună și avem multe preferințe comune pentru muzică, dar și de viață, inclusiv în sport, spre exemplu, la tenis. Eu cred că Ioan Holender este unul dintre marii directori de operă ai momentului.

– *Înainte de Viena ați debutat în Stiffelio la Met...*

– Da, a fost fantastic. Îl voi cânta și la Covent Garden în 1995. Rolul mi-a plăcut în mod deosebit și sunt surprins că au trecut atât de mulți ani fără să fie cântat. Un Verdi de mare calitate.

– *După Viena, unde plecați și, în general, ce vă rezervă anul 1994?*

– Voi merge la Los Angeles, unde sunt consultant muzical, apoi am concerte la Tokio, Zürich (unde voi cânta și *Fedora*), Oslo; urmează o mică vacanță, după care plec la Met pentru o nouă producție cu *Otello* în regia lui Elijah Moshinsky. Mă voi întoarce la Viena, unde voi dirija o nouă producție cu *Puritanii*. În vară, la Arena di Verona se va sărbători a 25-a aniversare a debutului meu, deci voi cânta într-o gală în *Otello*, voi dirija *Aida*. În stagiunea viitoare mă așteaptă debutul în *Idomeneo* la Metropolitan, în *Herodiada* de Massenet la San Francisco și voi interpreta, pentru prima dată pe scenă, rolul lui Gabriele Adorno din *Simon Boccanegra*, personaj cu care am făcut un disc acum mulți ani. Vă anunț cu acest prilej că pe 16 iulie, cu ocazia

Campionatului Mondial de Fotbal, la Los Angeles, Luciano Pavarotti, José Carreras și cu mine, vom repeta – desigur cu un alt program – concertul nostru de acum câțiva ani de la Roma.

– *Un concert faimos care a făcut înconjurul lumii, un unicat, o demonstrație de relaționare fără rivalitate între trei mari cântăreți.*

– Vedeți, cred că este minunat când există artiști de vârf, din aceeași generație, cu care să te întreci în mod amical. A fost superb că am avut posibilitatea să fim toți trei, pe aceeași scenă, simultan. O seară în care am avut cele mai călduroase sentimente, respiram unul pentru altul, speram unul pentru altul, eram fericiți unul pentru altul. A fost una dintre cele mai prietenești clipe pe care mi le pot aminti, o seară foarte „sportivă”, iar publicul a petrecut minunat. Revenind la proiecte, am lăsat la urmă, pentru a putea să vă spun câteva gânduri, venirea mea la București, în aprilie...

– *... unde veți fi primit cu dragoste, concertul dvs. fiind un mult așteptat eveniment muzical.*

– De mult trebuia să vin în România, dar când totul părea pregătit, a intervenit o înregistrare cu *Recviemul* de Verdi sub bagheta lui Bernstein, pe care a trebuit să o fac și proiectul a căzut. Din nefericire a trecut prea mult timp, dar sper că acum nu va mai exista nici o piedică. Vedeți ce calendar încărcat am și dacă aștept să am timp suficient la dispoziție, cine știe dacă voi mai putea veni vreodată. Așa că în timpul repetițiilor cu *Puritanii*, voi face o scurtă vizită la București pentru concertul din 20 aprilie. Este deja timpul pentru publicul din România! Cunosc cât de muzicali și îndrăgostiți de operă sunt românii și, repet, e un păcat că nu am fost până acum în țara dvs.

– Pe parcursul carierei, v-ați întâlnit cu mulți artiști români: David Ohanesian, Ileana Cotrubaș, Viorica Cortez, ați dirijat spectacole de **Traviata** cu Eugenia Moldoveanu, acum cântați în concerte cu Angela Gheorghiu, care vă va fi parteneră și la București...

– ... dar și cu Leontina Văduva, Alexandru Agache. Debutul meu la Met în **Adriana Lecouvreur** a fost alături de Elena Cernei. De asemenea, am dirijat, am cântat și am înregistrat **Forța destinului** împreună cu Julia Varady. În paralel, cu David Ohanesian sunt foarte bun prieten. Vedeți, domnule Popa, eu întotdeauna am gândit și am spus că românii au voci frumoase, foarte potrivite pentru repertoriul italian și cel francez, lucru evident derivat și din latinitatea limbii române. Sunt și acestea motive, alături de cele pe care vi le-am expus, care mă fac să aștept cu nerăbdare acest prim contact cu publicul românesc.

(1994 - **OPERA LIVE**)

Mezzosoprana RUXANDRA DONOSE

ÎN DIALOG

Lumini și umbre

– Ruxandra, de peste doi ani ești solistă a Operei de Stat din Viena. Te invit, așadar, să povestești...

– Au fost ani care au trecut destul de repede, ani de acumulări de experiență scenică și vocală; o perioadă destul de grea, cu multă muncă și fără momente de respiro. Desigur că nu au lipsit nici satisfacțiile. Am făcut și câteva roluri...

Da, e bine spus, câteva... Am învățat circa 15 roluri noi, dar cele care mi-au făcut mai multă plăcere sunt cele mari, Dorabella, Cherubino, Hänsel, Rosina – ultimul a fost de fapt o reluare, deoarece îl cântasem deja în România. Și, evident, Nicklausse din **Povestirile lui Hoffmann**, cu care voi avea spectacole în iunie, alături de Neil Shicoff. În ianuarie am debutat în Fiodor din **Boris Godunov**, într-o producție deosebită, cu Samuel Ramey în rolul titular. Probabil că pasul cel mai important pe care îl voi face aici, în curând, se numește Octavian din **Cavalerul rozelor**.

– Dl director Holender îmi spunea că spectacolul cu **Boris**, alături de altele, va merge într-un mare turneu, în toamnă, în Japonia...

– Da, dar fără mine. Contractul meu îmi dă dreptul ca pe această perioadă să am colaborări, deci am o ocazie destul de fericită, pentru că altfel plec destul de greu de aici, când primesc alte oferte.

– Este partea negativă a unui contract permanent. În ce măsură îți creează probleme?

– E o treabă foarte presantă și foarte neplăcută. Am să dau numai câteva exemple de oferte, cărora nu am putut să le dau curs. În toamnă trebuia să fac o serie de spectacole cu **Carmen** la Bruxelles, alături de Angela Gheorghiu. N-am putut pleca de aici, a trebuit să refuz și până la urmă a cântat Graciela Araya. Tot la teatrul La Monnaie din Bruxelles, am avut încă trei oferte. Mă întreb și eu, după atâtea refuzuri, ce poate să-i determine pe organizatori să mă mai invite. Bătând tot timpul la o poartă închisă, oamenii pot renunța.

– Te vor solicita în continuare, în Belgia ești foarte iubită după succesul din *Cenușăreasa de la Liège*, un

spectacol puternic mediatizat și în România.

– Este adevărat, însă aici concurența este extrem de mare, sunt multe mezzosoprane tinere care se ridică, fac totul ca să fie întotdeauna cu un pas înaintea și, în plus, li se oferă pe tavă nepuțința altelei. Îmi amintesc acum, deși nu vreau să mă mai gândesc, de alte proiecte ratate numai în ultima perioadă: *Missa di Gloria* de Rossini la Ierusalim, cu maestrul Sergiu Comissiona, *Weihnachtsoratorium* de Bach la Frankfurt, *Carmen* la Toulon și în plus o emisiune TV la Dresda, cu pasaje din *Hänsel și Gretel*. O producție TV este întotdeauna extraordinară. Am refuzat în ultimul moment. Mai întâi am spus da și pe urmă a trebuit să spun nu, ceea ce e și mai rău decât dacă refuzi de la început.

– *Înțeleg că acum ești în faza reînnoirii contractului. Ce vei face?*

– Dl Holender mi-a spus că a sosit clipa să vorbim de contractul pe 1995-1996, dar eu am replicat că încă nu e momentul, nu sunt încă pregătită pentru asta, anii '95-'96 mi se par prea îndepărtați. Trebuie, într-adevăr, să mă gândesc foarte bine ce o să fac, deoarece pentru mine, ca român, sunt multe avantaje dar și dezavantaje.

– *Îți doresc să fii inspirată în momentul alegerii, pentru că nu e o chestiune foarte ușoară.*

– Nu, nu este! E ceva care poate să hotărască totul.

„Publicului românesc – toată dragostea mea”

– *Ruxandra, ai văzut aici o pleiadă de cântăreți faimoși. Pe cine admiri? Plácido Domingo va veni în România.*

– El este într-adevăr un exemplu care poate fi luat. Un adevărat profesionist, un

om care, după zeci de ani de carieră, nu se sfiește să repete în continuare, să muncească spre a șlefui lucrurile vechi. Însă unul dintre tenorii care m-au impresionat mult, unul în fața căruia rămâi cu răsuflarea tăiată, a fost Neil Shicoff, cu care am cântat în *Carmen* (eu făceam Mércédès). El debuta în Don José la Viena și la o repetiție, lipsind Agnes Baltsa, am cântat eu Carmen alături de el. Dar nu asta e important. Am asistat după aceea la spectacolul în care cânta titulara. Când o vezi pe Baltsa e greu să ți-o imaginezi ca persoană sexy, așa cum cere rolul. Dar când se urcă pe scenă, uiți de tot – și de eventualele defecțiuni vocale, și că nu este chiar idealul de frumusețe. Are așa o personalitate, un magnetism, o putere absolut remarcabilă de a se transpune și de a intra în miezul personajului! Baltsa și Shicoff au făcut un spectacol fascinant care te cutremura. La final, după 30 de minute de aplauze se scanda „Shi-coff!” Eu mă bucur de perspectiva de care spuneam, de a cânta cu el, pentru că e un om de la care poți învăța foarte mult.

– *Care ar fi tradiția Operei din Viena? Mozart, Strauss...*

– Fără îndoială și Wagner. Însă n-aș putea să limitez la acestea. La Viena e o permanentă desfășurare de forțe, cu artiști, regizori, dirijori, corepetitori de pe toate meridianele. Eu cred că și asta dovedește capacitatea ansamblului de a interpreta orice, la înalt nivel.

– *Să nu uităm nici că în fosă se află renumita Filarmonică vieneză, ce are o versatilitate formidabilă. Să știi că am observat uneori și imprecizuni...*

– Astea le au toate ansamblurile. Eram la un concert la Bonn. Ascultam și mi se părea că ceva lipsește. Un coleg mi-a spus: „Orchestra-i foarte bună, dar

tu ai ascultat prea mult Filarmonica din Viena”. Orchestra de aici e incredibilă.

– Cum decurge lucrul într-un teatru mare, ca Opera de Stat?

– Spre exemplu, pentru **Povestirile lui Hoffmann**, am repetat la început împreună cu ceilalți, dar după ce s-a stabilit cine va cânta premiera, eu a trebuit să-mi văd de spectacolele mele cu **Bărbierul din Sevilla**, **Così fan tutte** și în plus am învățat Hănsel. A fost pe undeva greșit și riscant, pentru că dacă se întâmpla ca cineva să se îmbolnăvească, înlocuitorul nu s-ar fi aflat la același nivel de pregătire cu ceilalți.

– Deci, pentru o serie de șase spectacole, s-a lucrat cu o singură distribuție.

– În principal, da. Sigur că noi eram acolo, dar n-am avut libertatea să ne concentrăm numai pe asta; când pregătești un rol, trebuie să te apleci asupra lui și nu asupra altora cinci...

– În iunie, când vei intra în spectacol, cum se preconizează activitatea?

– În mod normal, asistenții de regie lucrează după caietele lui Andrei Șerban. Mie însă el mi-a spus, chiar în seara premierei, că speră să se reîntoarcă în iunie, pentru a continua lucrul împreună. Dirijorul Christian Badea m-a întrebat dacă rămân în ianuarie la Viena, pentru a lucra de pe acum.

– Ce impresie ți-a făcut premiera?

– A fost un succes atât de mare, cum nu s-a văzut pe aici, de ani și ani de zile. Eram cu lacrimi în ochi, bucurându-mă că triumful se datorează unor români: regizorul, dirijorul și directorul. Acesta din urmă și-a asumat efectiv un risc, întrucât am auzit multe voci care afirmau că dl Holender aduce aici **Mafia romena**. Eu contracaram ori de câte ori auzeam

așa ceva, dar cea mai bună replică a fost seara premierei.

– Care sunt proiectele tale imediate și ce rezervi admiratorilor tăi de la București?

– Dacă totul va fi în regulă și nu va trebui să anulez ceva, în aprilie voi înregistra la Dublin **Cântecul pământului** de Mahler. Voi cânta la Berlin în trei concerte cu **Sheherazada** de Ravel și la Helsinki, tot într-un concert. Apoi, **Cenușăreasa** la Dresda, **Bărbierul din Sevilla** la Toulon și o nouă producție cu **Orfeu** de Monteverdi la teatrul La Fenice din Veneția. Până atunci, aștept cu nerăbdare întâlnirea cu publicul bucureștean, pe care îl salut cu toată dragostea. Voi fi la București în 8 februarie, la Studioul Radioteleviziunii pentru un concert cu **Des Knaben Wunderhorn** de Mahler.

(1994 – **OPERA VIVA**)

UN NOU ROL

– Iată că un vechi vis al tău, de a debuta în **Nicklausse** din **Povestirile lui Hoffmann** pe scena Operei din Viena, s-a îndeplinit. A fost o prestație foarte aplaudată a unui rol complicat...

– A fost foarte interesant, așa cum este pentru mine orice intrare într-un rol nou. Aici era vorba despre unul foarte complex și destul de difuz de-a lungul lucrării. Un rol de muză dar și de băiat, nu se știe cine-i mai adevărat, mai important: dacă băiatul este numai o întruchipare a muzei, aflat pe pământ pentru a-l proteja pe Hoffmann sau dacă el este acolo ca un fel de discipol al poetului ș.a.m.d. Toate întrebările care se cereau urmărite și stabilite, au făcut din acest rol o piatră de încercare pentru mine.

– *Tenorul Neil Shicoff a creat în Hoffmann un personaj impresionant, poate puțin diferit de cel conceput de Plácido Domingo la premieră. Ai fost permanent lângă el și impresia mea este că ați colaborat bine. Mai cred că alături de Neil-Hoffmann ai găsit drumul de care vorbeai...*

– Așa este! M-a ajutat foarte mult, fiind un Hoffmann cu mare experiență, cu multe spectacole în spate și care, prin felul în care a relaționat personajul lui cu al meu, mi-a dat în foarte multe situații cheia la ceea ce sunt eu de fapt. Foarte interesantă este colaborarea cu un asemenea om și artist, un cântăreț-actor cum rar se găsește pe scena mondială la ora actuală. Prin natura personalității sale el creează personaje deosebite. Are intensitate în joc, intensitate a trăirii și a expresiei, se află în permanentă mișcare atât corporală cât și facială iar vocea este într-o perpetuă fluentă. Un om la care nu poți să nu te oprești spre a-l observa, nu-ți poți lua ochii de la el, un om fascinant. A fost extrem de atractiv la repetiții să creăm împreună, pentru că deși personajul Hoffmann îi era familiar, această regie a lui Andrei Șerban era nouă pentru amândoi. Deci a trebuit să ne acomodăm, să găsim justificarea tuturor mișcărilor pe care le facem și, cu această ocazie, am trăit prima excepție de când sunt angajată la Opera din Viena, de a repeta peste orele de program. Aici orarul este fix, nu există nimeni, nici pianistul, nici regizorul, care să stea mai mult. Însă în acest caz aparte, repetițiile erau atât de interesante, atât de fascinante, încât nu ne puteam rupe de acolo, pur și simplu. Plecau ceilalți colegi, personaje mai puțin implicate și rămâneam cel mai adesea eu și el, cu regizoarea substituită care a preluat

pregătirea de la Andrei Șerban și cu pianistul. Repetam la nesfârșit anumite scene, pentru a le reda într-adevăr acea trăire, acea intensitate, acel sens care poate să-i rețină suflul unui spectator, să-i dea o senzație de neuitat.

– *Andrei Șerban a imaginat acțiunea ca petrecându-se într-un spațiu închis, ca o limită ce reprezintă de fapt camera lui Hoffmann și în care evoluează fantasmеle din imaginația lui. Cum s-a simțit Nicklausse într-un asemenea ambient?*

– Nu știu dacă acest mediu a putut să modifice într-un fel personajul care este Nicklausse. Sigur că pot să existe diferite concepții asupra lui. În orice caz eu și Neil Shicoff l-am privit ca pe o persoană extrem de apropiată, extrem de importantă pentru Hoffmann, care în permanență veghează asupra lui și care îi corectează și îi ghidează aproape fiecare pas. Deci, fie că Hoffmann cere permisiunea lui Nicklausse de a face ceva, fie că-i aștepta îndemnul în a întreprinde ceva, fie comenta în permanență sentimentele lui față de Olympia, Antonia, Giulietta.

– *Cum a decurs colaborarea cu dirijorul Christian Badea?*

– Foarte bine. Am fost impresionată de siguranța și precizia cu care abordează această partitură și de măsura în care o cunoaște până în cele mai mici detalii. Știe întotdeauna ce și cum să pretindă de la un cântăreț, iar mie aceste calități mi se par foarte importante și elementare. Sunt premize de la care nu poate porni decât o colaborare bună.

– *Să vorbim puțin despre perspectivele tale aici și în alte teatre din Europa și bineînțeles, din România.*

– Anul viitor voi fi puțin mai liberă aici, la Viena. A fost o doleanță a mea,

care acum s-a împlinit. Deci voi profita de această libertate în anul ce vine, pentru a cânta pe mai multe scene. Încep cu Graz, în septembrie, unde voi interpreta o operă modernă în premieră absolută mondială. O producție care mai târziu se va prezenta și în America. Apoi, voi merge la Toulon pentru câteva spectacole cu *Bărbierul din Sevilla*. La München am programat un concert de arii din opere, iar în decembrie din nou la Viena, *Hänsel și Gretel*. În ianuarie, plec pentru o perioadă mai lungă la Leipzig, unde voi face o producție nouă cu *Carmen*. Am să mă întorc la Viena pentru spectacole cu *Così fan tutte*. Rămâne să văd dacă voi reuși să fac în februarie două spectacole cu *Povestirile lui Hoffmann*.

– Ești programată.

– S-ar putea ca din cauza debutului în *Carmen* să nu le mai pot face și mi-ar părea foarte rău. După aceea, niște spectacole cu o operă barocă *Cesar și Cleopatra* de Gaun, un compozitor necunoscut, pe scena de la Staatsoper Berlin. Mai există și alte propuneri, care rămân să se cristalizeze, dar în felul acesta stagiunea viitoare s-a acoperit.

– Înțeleg că ești mulțumită acum de modul în care ai încheiat noile contracte cu Opera de Stat din Viena, în așa fel încât să ai posibilitatea să onorezi și multiplele oferte care ți se fac din alte direcții.

– Într-adevăr, am condiții pentru o cu totul altă atitudine pe care un artist trebuie să o aibă într-o asemenea situație. Practic, privesc cu alți ochi toate ofertele care vin. Înainte știam că 80% din ele urmau să fie refuzate, deci nici nu mă gândeam prea mult la ce era de făcut. Acum trebuie să fiu permanent pe fază, să selecționez, să combin, în așa fel încât

să acopăr cât mai multe solicitări, la modul cel mai avantajos.

– Astăzi am vorbit cu dl director Holender, care m-a mandatat să scriu că solicită ca artiștii români care lucrează în străinătate să cânte și pe scena Operei bucureștene. Ce gânduri ai vizavi de acest apel?

– Nu pot să spun decât că este o idee care zace în mine de foarte multă vreme. Chiar am discutat cu doamna Eugenia Moldoveanu despre posibilitatea de a o fructifica, dar până acum nu s-a putut, din motivele sus amintite. Anul care vine îmi va oferi, sper, posibilitatea să cânt la București, tocmai pentru că sunt mai stăpână pe timpul meu decât am fost până acum. Deci, sunt convinsă că o posibilitate se va găsi.

(1994 – *OPERA LIVE*)

NEOBIȘNUTA CARMEN CARE A CUCERIT LUMEA MUZICALĂ

Rolul rolurilor

– Pentru o mezzosoprană, *Carmen* poate fi rolul rolurilor...

– Poate fi și cred că este. Un rol de culme și în același timp un rol de vis, de maturitate. Necesită extrem de multă muncă, multe calități și solicită infinite fațete ale personalității unui cântăreț din punct de vedere actoricesc, vocal și chiar fizic; după cum știm, *Carmen* trebuie să danseze bătând din castagnete, deci să aibă o condiție fizică foarte bună.

– Care ar fi unghiurile din care o interpretează poata aborda personalitatea *Carmencitei*?

– Aș spune că sunt nelimitate. Este în întregime la latitudinea regizorului și a mezzosopranei să aleagă viziunea preferată. Consider însă că cel mai

important lucru este să găsească împreună acea soluție, acea variantă care poate fi adusă cel mai aproape de adevăr, în concordanță cu personalitatea cântăreței. Aș considera eronat ca mie, spre exemplu, să mi se impună o Carmen vulgară, pe care niciodată n-aș putea s-o redau corect. Aș fi întotdeauna în dezacord și în loc să fiu veridică, aș fi mai mult ridicolă. Reciproca e valabilă: n-o văd pe Julia Migenes să facă o Carmen cu idealuri nobile. Deci, de la femeia liberă și ușuratică la femeia încătușată de dragoste, dar totuși liberă în idealurile ei, sunt un milion de posibilități. Aici se află complexitatea și frumusețea rolului.

– Încercând să intrăm mai adânc în personalitatea acestui personaj (foarte popular, de altfel), aș aminti o vorbă a lui Mérimée, pe care o scrie în nuvela sa: „Carmen, sorcière au sourire de crocodile”...

– Ce pot să spun? Mérimée a scris nuvela apelând la tot felul de expresii literare, pentru a ne face pe noi să ajungem la imaginea pe care a dorit-o el despre această femeie. Nu cred totuși că legenda care s-a ȳesut pe parcursul anilor în jurul Carmencitei ne trimite chiar la această idee, ci la cea de femeie frumoasă, extrem de atractivă și seducătoare. Asta în orice caz. Iar de aici putem să pornim cu diverse variații. Putem să spunem că era mai mult vrăjitoare decât femeie seducătoare; sau invers, să spunem că își folosea atracția fizică pentru a obține anumite scopuri.

O iubire imposibilă

– Unde te situezi?

– M-am oprit la fațeta care cred că mi se și potrivește și pe care am putut s-o redau foarte bine: Carmen este

într-adevăr o femeie frumoasă și atractivă, dar o persoană extrem de demnă și cu oarecare noblețe. Ea nu zboară din brațe în brațe, așa, fără nici un motiv sau pentru nu știu ce fel de plăceri superficiale, ci este într-un fel în căutarea unei mari iubiri, adevărate, pe care de fapt o găsește în Don José. O iubire care se dovedește imposibilă din cauza diferenței abisale dintre ei doi, de concepție de viață și de fel de a fi. Ea este conștientă de farmecul pe care-l are, îl folosește ca orice femeie, dar de aici și până la vrăjitorii, răutăți sau alte însușiri care să-i altereze profilul mi se pare un pas foarte mare.

– Ai atins deja câteva tipologii de interpretare a personajului. Iată, mă gândesc la Julia Migenes, care este foarte sexy și sălbatică; mă gândesc la Maria Ewing, care, alături de regizorul Peter Hall, face o Carmen mai deosebită, la care premoniția este foarte importantă. Maria Ewing, îmi amintesc, are senzația apăsătoare a morții încă de la prima intrare în scenă.

– Da. Este într-adevăr așa. Am văzut acest spectacol. Este o viziune și putem să o acceptăm. Eu o consider însă puțin exagerată, pentru că în felul acesta întreaga poveste devine numai o foaie de destin sumbru. Un observator mai optimist ar putea să vadă un întreg relief al acestui *story*, nu numai moartea.

– Au existat și generații întregi de Carmencite seducător pavoazate, pline de manierisme și focos provocatoare. Ce părere ai?

– Este și asta o concepție, dar cred că una învechită. La un moment dat a fost acceptată de către marele public, îndrăgită și luată apoi ca unică sau cea mai reprezentativă; dar cred că oamenii ar trebui să încerce să se îndepărteze de

clișee. Deși, în ceea ce privește aceste personaje-legendă, publicul vine la spectacol cu idei preconcepute, iar dacă nu-i dai exact ceea ce așteaptă pleacă dezamăgit.

– *Bun. Ce-ar fi de făcut?*

– Cred că trebuie – mai ales în roluri precum Carmen, Don Giovanni etc. – să avem curajul de a reîncepe analiza de la capăt. Practic, trebuie luat rolul, personajul, ca pe un om, un caracter de care auzi pentru prima oară, începi să-l cunoști și – în funcție de resursele tale psihologice – să-i dăruiești forma cea mai credibilă cu putință.

„Când m-a văzut, regizorul a răsuflat ușurat”

– *După acest periplu prin lumea Carmencitelor, îți propun să vorbim puțin despre premiera de la Leipzig și concepția în care a trebuit să te pliezi.*

– La Leipzig a fost pentru mine o experiență extrem de importantă: era debutul meu cu **Carmen** în afara țării. Făcusem rolul la Constanța, acum vreo patru ani, dar eram încă un copil; totuși, experiența mi-a folosit. Am avut acum norocul să întâlnesc un regizor – Michael Heinicke – ce a așteptat de la cântăreața care urma să o interpreteze pe Carmen să arate și să se comporte exact ca mine. Mi-a spus mai târziu, după ce începusem repetițiile, că a pândit plin de curiozitate și în tensiune momentul în care eu voi intra pe ușă și va vedea cum arată viitoarea Carmen. Când m-a văzut, a răsuflat ușurat. De ce? Pentru că ideea lui de Carmen nu era cea tradițională, încheștată în clișee de folclor spaniol ușor vulgar pentru a atrage anumite pături ale publicului. Nu era intenția lui de a pune accentul pe culoare, pe flori, pe țigănci, pe păr negru-tăciune, ci pe

destinul acestei femei de a-și căuta iubirea, de a o găsi și de a muri pentru ea. Pentru că, în această gândire, Carmen nu moare pentru că nu-l mai iubește pe José, ci tocmai pentru că-l iubește! Poate părea puțin paradoxal pentru cei care au în minte schema: Carmen-îl-părăsește-pe-José-pentru-că-se-îndrăgostește-de-Escamillo-și-José-din-gelozie-o-omoară. La o atentă citire a textului – nu al nuvelei lui Mérimée, ci chiar al libretului operei –, se vede că posibilitățile de a-l interpreta sunt mult mai mari. Deși e simplă, Carmen moare pentru idealurile, pentru libertatea ei. De fapt nu se îndrăgostește de Escamillo; pentru că, o dată ce s-a îndrăgostit nu mai poate alergera la altcineva uitând iubirea ei pentru José. Toate avansurile bărbaților o fletează până la un anumit punct dar în fapt o enervează, căci își dă seama cât de superficiali sunt în admirația lor pur fizică, fără să caute să-i ajungă la suflet. Se simte dezgustată, de aceea oscilează între a flirta și a-i respinge, luându-i chiar peste picior. De fapt îi disprețuiește, le disprețuiește această incapacitate de a vedea în ea **omul**. José este, în viziunea ei, primul bărbat care o privește așa cum dorește ea să fie privită, deci ca pe un om cu suflet, cu inimă, cu minte și cu multe calități interioare.

– *Mi-ai spus odată că îți place Tatiana Troyanos în integrala discografică realizată sub bagheta lui Sir Georg Solti.*

– Troyanos a fost o cântăreață pe care o admir foarte mult; am și văzut-o în nenumărate roluri. Mi se pare că are această extraordinară capacitate de a transmite prin voce un dramatism care te înfioară. Lăsând la o parte faptul că vocea ei este într-adevăr specifică: o

recunoști dintr-o mie și nu poți s-o confunzi (ceea ce este dintr-o dată o mare calitate). Pe de altă parte, a păstrat simplitatea personajului. Să luăm un mic fragment: duetul final, pe care l-am ascultat cu multe interprete celebre (Maria Callas, Leontyne Price, Victoria de Los Angeles). Ele erau luate de valul pasional al acestei ultime scene, în care așa și este: se declanșează un efluviu de patimi, de forțe, de voințe, de energii. Renunțau să cânte muzica, pentru că se lăsau furate de aceste efecte. În schimb, Tatiana Troyanos a cântat de la început până la sfârșit notele scrise și a reușit să mă impresioneze până la lacrimi. Mi se pare un lucru foarte important.

– *Ai numit trei soprane: Callas, Price, de Los Angeles. Crezi că rolul Carmen este un apanaj al mezzosopranelor sau se potrivește și sopranelor? Ce culoare vocală este în avantajul rolului?*

– Pentru Carmen trebuie într-adevăr să ai o voce adaptată. Culoarea glasului este deci importantă. Nu trebuie neapărat să fie foarte întunecată, nu! Carmen este o femeie tânără, dar nu e cazul nici de o voce prea cristalină, prea limpede. Oricum, e nevoie de un glas senzual. De aici, desigur, este egal dacă interpreta e soprană sau mezzosoprană; dar cred că acestora din urmă li se potrivește mai bine. Este și scris într-o țesătură tipică de mezzo, pe mediul vocii. Acest lucru nu poate să nu-i dea dificultăți unei soprane, care va începe să apeleze la diverse sunete cu emisie de piept sau alte subterfugii, nocive atât vocii cât și scopului propus. Pentru că, așa cum am spus, vocea Carmencitei trebuie să fie frumoasă, senzuală, rotundă, fără praguri.

Fascinanta Agnes Baltsa

– *Bun! În acest punct al interviului aș vrea să vorbim despre Agnes Baltsa în rolul Carmen. Pentru că știu că ai fost alături de ea la Opera de Stat din Viena, te-aș invita să îi faci un portret...*

– Este interesant că vorbim de Agnes Baltsa exact după ce am spus că vocea unei Carmen nu trebuie să aibă praguri...

– *Întrebarea nu e întâmplătoare...*

– Ea are într-adevăr o voce cu trei praguri foarte clare, lucru care-i este specific și pe care lumea l-a acceptat.

– *De ce l-a acceptat?*

– Și asta este foarte interesant. Este Agnes Baltsa o femeie frumoasă? Dimpotrivă! Este o femeie tânără? Nu mai este! Apoi, are o voce fără nici un fel de senzualitate pe registrul mediu, din cauza pragurilor de care am vorbit. Cu toate acestea, Baltsa realizează un **Carmen** absolut fascinant. Este o excepție, pentru că are o forță dramatică cu totul ieșită din comun. Am fost lângă ea la repetiții, începând din săli mici, apoi trecând la scenă și după aceea în spectacol. Am avut această șansă de a vedea repetiții îndelungate cu ea și cu Neil Shicoff în rolul lui José. Stăteam ațintită cu ochii pe ei și nu puteam să mă rup, deși treaba mea se terminase. Nu puteam să plec acasă, pentru că mi se părea o crimă; trebuia să stau acolo, să sorb ce se întâmplă. O asemenea dăruire e aproape incredibilă. Cred că la Agnes Baltsa iese în evidență acest aspect vrăjitoresc al Carmencitei, nu neapărat pentru că ea vrea așa, ci pentru că efectiv te vrăjește când o privești. Nu există nici o secundă în care ea își dregă glasul sau se gândește: „Acuma nu cânt eu, cântă Micaëla, pot să-mi trag sufletul”. Nu! Mi se învâрте în cap o scenă din actul al III-lea, când Micaëla vine și încearcă

să-l convingă pe José să se întoarcă acasă la mama lui muribundă. Acolo este un pasaj destul de lung în care Carmen stă pe scenă și nu are mare lucru de spus. Sigur, ea poate să adopte diverse atitudini: de nepăsare, de dispreț, de furie – mă rog, ce vrea ea. Ei bine, cum am văzut-o pe Agnes Baltsa că trăiește această scenă n-am mai văzut pe nimeni; se învârtea ca o leoaică în cușcă, așa, în jurul cozii, mânăta de gelozie, de furie pe ea însăși, pe Micaëla, pe José, pe tot acest cerc blestemat, vicios, din care nu putea ieși! Un joc de o asemenea intensitate încât, deși nu cânta nimic acolo, te uitai la ea fără să vrei, ți se părea că ea era cea mai importantă. Un magnetism unic! Are o voce penetrantă, dar – repet – nu vocea este cea cu care câștigă Baltsa în *Carmen*. În general, ea este o cântăreață foarte intensă și asta cred că e calitatea principală care i-a permis o asemenea carieră. Vocea îi răspunde în toate registrele și cred că ea profită acum de ceea ce ar putea fi în dezavantajul ei: de aceste praguri. Cu o știință acumulată din experiență, ea le transformă în atu-uri, extrăgând din ele efecte dramatice. Este o artistă foarte inteligentă.

Pericol!

– *Văzând-o atât de pasionată în joc și implicată în actul artistic, mă gândesc dacă nu e dificilă la repetiții...*

– Este! Sigur, pe mine m-a îndrăgit inițial tocmai pentru că mă văzuse cât de total căzusem în admirația ei, iar asta nu putea să-i displace. Mai târziu însă am avut și o surpriză: n-aș putea să-i spun neplăcută, deoarece pe mine, de fapt, m-a flatat. A fost însă dezagreabil, pentru că m-a dezamăgit dintr-un alt punct de vedere: al crezului meu în ea. Eu cântam Mercédès la o repetiție cu dirijorul, cu

ceilalți soliști și cu pianistul. Lumea în general marca, fără să cânte pe voce; dar eu, pentru că nu făcusem rolul de mult și pentru că de obicei orice repetiție se cere a fi cântată pe voce, am considerat că a marca este un fel de îngăduință pe care ți-o iei singur. Deci, cântam pe voce. Ea nu mă ascultase niciodată și când mi-am dat drumul la glas a avut o reacție care m-a uimit. La mijlocul repetiției, cu toată lumea de față a început să-mi facă morală: „Fetițo, nu așa se ajunge departe; să nu crezi că dacă arăți că ai voce, e suficient!” Nici nu-mi aduc aminte tot ce mi-a zis, pentru că am rămas total blocată, ca și colegii, în frunte cu dirijorul. Simțind nedumerirea generală, s-a întors către acesta, cerându-i aprobarea: „Nu-i așa că am dreptate? A cântat prea tare!” Am tot respectul pentru dirijorul Ulf Schirmer, care deși tânăr, are o foarte bună poziție și o foarte mare încredere în capacitățile lui muzicale...

– *Era în acea vreme consilierul muzical al Operei de Stat...*

– ... A zâmbit puțin ironic și a spus: „Cred că sunt singurul în măsură să hotărâsc asta”. La insistența ei, Schirmer a continuat: „Știam că spre sfârșitul carierelor lor, cântăreții încearcă să se facă regizori, nu și dirijori!” Un răspuns dur. Baltsa a încercat imediat să ia totul sub formă de glumă, însă momentul a fost destul de penibil. Colega mea care cânta Frasquita m-a încurajat: „Nu te lăsa impresionată, înseamnă că simte ceva periculos pentru ea în glasul tău”. I-am replicat că sunt într-adevăr flatată, dar și dezamăgită că o mare cântăreață ca ea a reacționat așa. Pentru ce avea să se teamă de mine?

– *Îți propun acum să vorbim despre stilistica rolului, din punct de vedere muzical. Interpretarea lui Agnes Baltsa*

poate fi definită drept veristă – ca să folosesc un termen din stilistica italiană. E mai departe de tradiția franceză de interpretare. Pe de altă parte, un foarte important critic italian – l-am numit pe Rodolfo Celletti – spunea: „Adevărata Carmen este mediteraneană și nu franceză”.

– Eu cred totuși că, fiind vorba de Bizet și de muzica franceză, în ceea ce mă privește, prefer această interpretare.

– Deci, cu accent pe puritatea liniei vocale...

– Da. Sunt o mulțime de melodii minunate care trebuie cântate frumos, nu trebuie exagerate, lătrate sau mai știu eu ce. Interpretarea lui Agnes Baltsa, deși nu este deloc pe această linie, stă în picioare, trăiește și face succes – așa cum spuneam – datorită în primul rând intensității dramatice, iar nu muzical. Acest din urmă aspect este doar acceptat. Pentru un *Carmen* pe disc trebuie însă preferată linia franceză, dar pigmentată cu nerv, care trebuie să se simtă, având în vedere că acțiunea se petrece în Spania, deci într-un spațiu meridional.

(1995 – *OPERA LIVE*)

SUB CONDUCEREA LUI GEORGES PRÊTRE

„Mozart – rege al echilibrului interior”

– Ruxandra, recent ai cântat sub bagheta lui Georges Prêtre, în celebra Salle Pleyel din Paris, *Damnațiunea lui Faust*. Care sunt unghiurile din care ai conturat personajul Margueritei lui Berlioz, iată, o șansă unică pentru o mezzosoprană de a pătrunde în universul faustian?

– Marguerite este, după părerea mea și după indiciile pe care ni le dă muzica,

o fată romantică, visătoare, devenită apoi extrem de rănită în suflet, o fată care suferă imens dar care nu vrea să accepte că dragostea pe care a așteptat-o atât nu era cea adevărată, neînchipuindu-și că iubirea poate să-i facă vreun rău. La început cânt o muzică extrem de poetică, ca un lied de mare sensibilitate, trec apoi prin duetul pasional-dramatic cu Faust, prin terțetul extraordinar de scânteietor, pentru ca, în fine, încoronarea rolului să fie romanța *D’amour l’ardente flamme*, un *summum* de tot ce se poate dori într-o partitură vocală. Are totul: frumusețe, linie, dramatism dar și sensibilitate, are concretețe dar și visare.

– Ilustrul Georges Prêtre coboară mai rar în fosele teatrelor de operă. Cum a construit el în concert legenda dramatică berlioziană? Personal ai resimțit lipsa spectacolului?

– Eu am cântat până acum *Damnațiunea* de două ori, de fiecare dată în concert, nu pe scenă. Cred că această piesă trăiește extraordinar de mult prin ea însăși și că se poate reprezenta foarte bine și pe podiumul de concert. În cazul lui Georges Prêtre se adevărește ceea ce îmi spunea Ferruccio Furlanetto: „Maestrul Prêtre este regele *rubato*-ului”. Într-adevăr, tempii dumnealui sunt foarte elastici, muzica „se mișcă” permanent, una dintre indicațiile sale favorite este „Trei note egale nu se cântă la fel”. Astfel, muzica se naște în permanență, nu cântăm o lecție învățată, ci mereu ceva nou, creăm împreună, obținând prospețime și credibilitate.

– În romantismul francez ai venit acum direct din muzica lui Mozart, pentru că abia ai terminat o serie de spectacole cu *La clemenza di Tito* la Covent Garden. Ai fost beneficiara unor

cronici foarte bune. Sub semnul lui Mozart ai cântat în două mari teatre, Covent Garden și Metropolitan. Reprezintă vocalitatea mozartiană opțiunea ta majoră a acestui moment de carieră artistică?

– Nu, n-aș spune asta pentru că, dacă mă uit în restul stagiunii actuale, urmează să cânt foarte multă muzică franceză și germană: Charlotte, Mélisande, *Les nuits d'été* și Octavian, deci dintr-o dată lucruri foarte diferite. Dar Mozart este și va rămâne un punct de stabilitate la care mă voi întoarce întotdeauna. Pentru a cânta bine Mozart, trebuie să-ți regăsești echilibrul interior și sănătatea vocală, chiar psihică. Este, alături de Bach, dar în cu totul alt plan, un rege al echilibrului interior.

– Din punct de vedere regizoral, producția cu *La clemenza di Tito* a fost aspru criticată. Ai putea comenta? În general, cum primești mizanscenele netradiționale?

– Abordez montările atipice cu mare entuziasm. Mi se par necesare, cu condiția să fie făcute bine, să rămână credincioase operei respective și să nu servească numai regizorului sau ego-ului acestuia. În cazul acestei producții, eu nu am putut să înțeleg, la început, de ce a fost atât de criticată, după ce venea cu foarte mulți lauri culeși la Festivalul de la Salzburg. Regizorul a pornit de la ideea că opera se cheamă *La clemenza di Tito* și nu *Titus*, încercând să demonstreze că această clemență este un lucru pe care Titus, pe parcursul derulării tramei, îl câștigă și învață să îl exerseze. Fiecare caracter a fost lucrat în mare detaliu și împins, cum să spun, până la extremele posibile ale lui. Exact asta nu a plăcut unei bune părți a publicului: s-a spus că personajele au fost transformate în niște caricaturi. Mi se pare exagerat. Am constatat că nici nu se putea să le placă

foarte mult, pentru că britanicii sunt foarte conservatori, ei vor să vadă ceva frumos, lemn și aur, poate un stil puțin victorian sau ceva de genul acesta. Ori la noi era numai o cutie albă, pictată interesant pe ici pe colo, în care câteodată se aprindeau niște lumini ca de neon, oarecum șocante, dar de mare efect. Și este știut că dl Karl-Ernst Herrmann este unul dintre cei mai talentați scenografi ai timpului nostru, iar soția sa, Ursel, o fină analistă a esențelor muzicii și a fiecărui caracter. Sunt doi artiști care ascultă muzica în momentul în care creează regia și scenografia, ceea ce mi se pare foarte important.

– De teama unui răspuns negativ, nu te mai întreb dacă ai fost invitată de conducerea Operei Naționale Române să cânti și la București...

– Am fost, am fost invitată. Însă, stagiunea aceasta se va continua cu lucruri planificate de foarte multă vreme și anume importante debuturi pe scene americane. Printre acestea voi face și un turneu în Japonia cu *Nunta lui Figaro*, sub bagheta lui Seiji Ozawa.

(2000 – *OPERA VIVA*)

**Regizorul
KAREL DRGAČ,
directorul Festivalului de la
Gars am Kamp**

**„UN ROL DE OPERĂ
TREBUIE ABORDAT CU
INIMA”**

– Ne aflăm la Sibiu unde, ca președinte al juriului Concursului Internațional de Canto Vox Artis, îmi sunteți șef. Cum vi se pare competiția?

– Sunt foarte fericit că am revenit în România. Pentru prima oară am fost acum 40 de ani la Concursul de tineret de la Costinești. După 1968, am părăsit țara mea, Cehoslovacia, și m-am stabilit la Viena. După revoluția din 1989, mă aflu pentru a doua oară în România, prima dată am fost la Lugoj, în juriul concursului de tenori. Acum mi se pare mult mai interesant, pentru că ascultăm culori diverse de voci. Sunt foarte fericit să fiu la Sibiu, nu numai pentru că a fost Capitală Europeană a Culturii și eram curios să cunosc cât mai multe despre acest oraș, dar și pentru că glasurile mi se par foarte bune și concurenții foarte competenți, mai ales românii. Acum trei luni am fost la un alt concurs și toți finaliștii erau din Coreea; frustant pentru noi, europenii. Vocile din Extremul Orient sunt foarte bune, bine pregătite tehnic dar de multe ori interpretarea suferă, *feeling*-ul lipsește. Ori, abordarea unui rol de operă trebuie făcută cu inima.

– *De multe ori este vina îndrumătorilor...*

– Da, este vorba despre responsabilitatea celor care-i prepară. Ca regizor și director, am văzut multe cazuri despre care vorbiți. Dacă citești într-un curriculum vitae cinci arii de Rossini alături de *Nessun dorma* din *Turandot*, te întrebi imediat cum este posibil? Tinerii au mentori, profesori de canto în cazul nostru, care se ocupă numai de tehnică, nu și de interpretarea stilistică. O prietenă de-a mea, Edita Gruberova, mi-a spus: „Cântatul este extrem de dificil dar interpretarea este cea care ne omoară”.

– *Celebra soprană are acum aproape 66 de ani și încă apare pe scenă și în concert. Deține un secret...*

– Disciplina. Faptul că niciodată nu a cântat ceva care să nu se potrivească

Fach-ului ei. Totdeauna a declarat că este soprană de coloratură și cântă numai roluri de soprană de coloratură. Punct.

– *A avut și are o tehnică sigură...*

– Da, a fost foarte dificil pentru alte soprane să cânte „precum Gruberova”, ea a fost un fenomen. O voce ca a Gruberovei apare o dată la 50 de ani.

Voci mici, în teatre mici!

– *Care apreciați că este nivelul actual de pregătire în Occident, în Republica Cehă?*

– Am fost mulți ani director general al Operelor din Praga, Brno și am întâlnit aceeași problemă: tinerii încep să cânte roluri dificile foarte devreme, înainte de a fi capabili să respecte total muzica și compozitorul. Fiecare încearcă să câștige cât mai repede bani și faimă, iar la 30 de ani se trezesc fără voce. Cred că acest lucru ar trebui stopat și fiecare glas lăsat să crească, să se maturizeze. Voci mici în teatre mici, voci mari la început în teatre medii și apoi, după obținerea unei experiențe, pe scene mari! Trebuie să se dezvolte și mental. De multe ori, tinerii artiști sunt folosiți în mod greșit și își ruinează vocea. Sunt gesturi criminale. Vă dau două exemple. Când am fost director la Praga, pregăteam *Jenufa* și distribuția mea era vârstnică, dar în teatrele mai mari nu este o problemă. O jună a venit să mă roage să cânte și am întrebat-o dacă vrea să iasă repede la pensie sau să ajungă la 60 de ani în profesie? Peste niște ani am întâlnit acea persoană care mi-a mulțumit. Mi-a spus că acum cântă rolul din *Jenufa* în teatre mai mici și a înțeles ce i-am sugerat. Altă dată, la Brno, nu am fost sigur dacă pot folosi o tânără interpretă ca Barbarina în *Nunta lui Figaro* sau Papagena în *Flautul fermecat*. Vă dați seama ce

calibru lejer avea! Apoi am aflat că era distribuită pe undeva în *Madame Butterfly*. I-am spus că rolul puccinian o s-o omoare, la care mi-a răspuns că... trebuie să-și plătească apartamentul. M-am oferit să-i plătesc trei luni apartamentul la Brno și să nu facă nimic, decât să se pregătească pentru Mozart. Câteodată trebuie să protejezi cântăreții, trebuie să-i lămurești că au nevoie de timp.

– *Cine credeți că sunt responsabili pentru greșelile de distribuție: regizorii, agenții impresariali sau artiștii?*

– Desigur că agenții caută să câștige cât mai mult, din asta trăiesc și caută spectacolele în care artiștii sunt plătiți mai bine. Dar părerea mea este că uneori este prea multă politică, prea multe trocuri de genul „tu îmi dai regia, eu îți dau artiștii”. Iată primii vinovați.

– *O tânără mezzosoprană de 26 de ani mi-a spus că i s-a propus să cânte Azucena, Amneris sau roluri de Wagner, foarte dramatice pentru vârsta ei.*

– Vă amintiți că în prima etapă am avut o tânără care a cântat ceva greșit ales de ea însăși dar juriul a considerat că are potențial, i-a mai dat o șansă cu altă arie în etapa a II-a și a fost fantastică ca Micaëla. S-a văzut ce voce frumoasă avea și cât de bine era pusă în valoare într-un repertoriu potrivit. Nu trebuie să faci prea multe în frageda tinerețe, ci mai târziu. Acum 30 de ani eram asistentul lui Jean-Pierre Ponnelle la Chicago și soprana care a cântat atunci rolul Micaëla avea o voce superbă. Concurenta de ieri mi-a amintit de ea.

– *Cum era Jean-Pierre Ponnelle?*

– Nu vreau să spun nimic rău, acum mulți îl consideră prea manierist. Dar era extrem de profesionist, nu numai ca scenograf și designer de costume dar și

ca regizor. Era foarte estetic, foarte apropiat de muzică, niciodată nu a fost contra ei. Mulți mă întreabă ce am învățat de la Ponnelle, căruia i-am fost timp de un an asistent personal, la Viena, Zürich, Salzburg și Metropolitan. Era o persoană foarte retrasă și eu respect asta, așa că răspund: într-un an nu am învățat ci doar m-am bucurat. De fapt, gândeam la fel ca el cu privire la gesticulație, articulație și interpretare.

Management și Regietheater

– *Triada esențială. Domnule Drgač, care sunt problemele actuale ale unui bun manager?*

– Este vorba foarte des de lipsa de bani. În timpul meu, Opera de Stat din Praga a avut succes dar acum, doi directori au trebuit deja să plece și teatrul trăiește, într-un fel, din turism. Orașul are 6-8 milioane de turiști anual și calitatea reprezentanților nu este de prima clasă. Cred că nu este bine, interpreții nu mai cântă cu pasiune, iată problemele managementului din Praga, în aceste zile. Nu este necesar să fii artist faimos pentru a fi un bun director, ci o persoană cu mult suflet și pasiune pentru public, pentru arta lirică. Am învățat multă operă dar zilnic îmi dau seama că mai am ceva de aprofundat, pentru că opera este totul: literatură, actorie, muzică, voci și toate împreună. De asemenea, interpretarea s-a schimbat oarecum, este legată de modificarea gusturilor. La fiecare 20 de ani *feeling*-urile se schimbă, de pildă, sunt noi baze referitoare la cât de repede sau încet trebuie să interpretezi. La Viena, Nikolaus Harnoncourt se consideră al doilea după Dumnezeu, spune că știe foarte bine cum trebuie să cânte fiecare interpret dar, câteodată, mie mi se pare foarte plicticos. Este problema

lui cum interpretează un Andante, dar mie așa îmi pare. Este important cum aduci sunetul în fața publicului. Ori spectatorul din ziua de azi este influențat de media: dacă ești cunoscut, publicul crede că ești și bun, cel puțin aceasta este experiența mea.

– *Perfect adevărat. Reclama și mediatizarea sunt abundente și, de multe ori, nesușinute artistic pe de-a-ntregul. Spuneți-mi, există o diferență între un director de teatru și un director de teatru în aer liber? Acum conduceți Festivalul Open Air de la Gars am Kamp, în Austria.*

– Sigur. De exemplu într-un teatru pot să fac un **planning**, am o echipă foarte experimentată, care știe bine lecția, am reguli. Însă în festival cea mai mare problemă este ploaia. Nu poți face nimic contra vremii; ori mai ales acum, în timpul crizei, dacă plătești bani vrei să fii sigur că vremea va fi bună, nu merită să conduci 80 km de la Viena la Gars ca să constăți că reprezentația nu poate avea loc. Deci, iată principala problemă, din cauza căreia publicul este cam stresat; în general majoritatea oamenilor nu au bani suficienți, tinerii preferă alt gen de muzică, deci misiunea noastră chiar dacă nu imposibilă, este foarte dificilă. Încercăm să apropiem de arta lirică tânăra generație, pentru că eu cred că spectacolul de operă nu este numai pentru profesioniști, ci pentru toată lumea, pe care trebuie s-o convingem să vină la teatru ca să se relaxeze, să vadă, să facă un fel de mică istorie în timp.

– *În timpurile noastre ne aflăm în plină expansiune a conceptului de Regietheater.*

– Mizanscenele mele poate nu sunt ultramoderne, eu prefer ca povestea să se deruleze așa cum a fost scrisă, nu este

nevoie să urmărești numai să șochezi publicul, să-l surprinzi prin orice mijloace. Desigur, trebuie să modernizezi, să fii în pas cu vremea dar eu prefer să studiez istoria, să fac analiza personajelor, a poveștii, înainte de a ști ce să fac pe scenă. Cred că este absolut necesar să respecti compozitorul. Mi se pare important să explic relațiile dintre protagoniști, este mult mai dificil decât să am o idee șocantă, să-i mut pe toți pe Marte, să aduc scafandri sau orice altceva...

– *... așa cum îmi vorbea, acum ceva vreme, Giancarlo del Monaco, regizor renumit pentru montările lui atipice. Care este tendința acum?*

– Cred că s-a schimbat ceva și din punct de vedere estetic. Cântăreții trebuie să fie și actori, se joacă mult mai mult; nu mai sunt acceptabili cei de sute de kg, chiar cu voce; publicul nu mai respectă pe cineva numai pentru că are glas dar stă ca o stâncă pe scenă; și regizorii au venit cu idei noi, pentru că pe scenă trebuie să fii mult mai activ, câteodată chiar exagerat. Însă nu-mi place cineva care trebuie să cânte stând în cap și cu spatele la public, dar pe de altă parte este interesant de văzut cât de activ poate fi un cântăreț de operă. De exemplu, Jonas Kaufmann arată bine, cântă bine și nu stă nemișcat pe scenă. Cred că acesta este viitorul operei, gen nemuritor care trebuie să fie atractiv pentru public. Desigur, primul criteriu rămâne vocea

– *Credeți că modernismul în regii este destul de introdus pe scene mari ca Scala, Metropolitan sau Covent Garden?*

– Cred că este dificil pentru că este vorba despre politica teatrului. De exemplu, Metropolitan Opera cumpără câteodată complet un spectacol sau face coproducții. Publicul american nu

iubește foarte mult producții complicate la Met. Și la Londra, la Covent Garden, cred că publicul preferă producțiile tradiționale. Acum la Viena s-a schimbat puțin și noul director încearcă să aducă un repertoriu mai dificil, precum cel baroc dar și muzică modernă. Publicul și orchestra par că preferă o asemenea orientare. În fiecare teatru funcționează politica de aducere a publicului în sală, pentru că acum există probleme economice, criza, dar prioritar este ca fiecare manager să demonstreze cât de importantă este opera pentru societate. În ziua de astăzi există Internetul, există mai multe posibilități, așa că pentru fiecare teatru este ceva mai greu să aibă succes, lupta pentru obținerea cântăreților buni este mai dură, programările trebuie făcute cu cinci ani înainte dar ce garanție ai că în cinci ani Jonas Kaufmann va fi la fel de bun și va arăta la fel de bine? Deci este o situație specială pentru teatrele mari și pentru cântăreții mari. Este complet diferită față de casele mai mici, dar cred că uneori teatrele mici sunt mai importante pentru societate, pentru oamenii obișnuți, pentru educație.

„Prietenul tău devine computerul, nu vecinul”

– *Care sunt proiectele Festivalului Gars am Kamp?*

– Am terminat seria cu **Rigoletto** și acum pregătim **Freischütz**. Fiind în Austria încercăm să facem și muzică germană, desigur. Avem multe titluri, mai ales operă italiană ori, cum anul viitor este An Verdi-Wagner, cred că toate teatrele vor pune opere ale acestor doi giganți, așa că nu ar fi o idee rea să producem o operă romantică, puțin diferită de restul teatrelor, mai ales că și noi suntem diferiți, scena noastră este un

castel prin care relația cu natura este foarte importantă. Castelul poate fi ideea unui decor pentru **Freischütz**. Desigur, va fi dificil de adus cântăreți, pentru că nu găsești toată ziua un tenor pentru Max, accesibil din punct de vedere financiar, dar sper că și a 24-a stagiune va fi un succes.

– *Câte reprezentații programați?*

– După mine, nu destule, pentru că suntem dependenți de banii de la guvern, care reprezintă o parte a veniturilor noastre, restul provenind din vânzarea de bilete, ori din an în an lucrurile sunt mai dificile.

– *Aveți sponsori?*

– Este o altă problemă a vremurilor noastre. Nu sunt suficienți, deși fiecare iubește să fie prezent în media. Pentru mine este foarte dificil să înțeleg modul în care s-a schimbat societatea, înainte era mult mai apropiată de modul nostru de educație, de simțire. Acum totul se schimbă foarte rapid, există mai multe calculatoare, cred că din punct de vedere **feeling** oamenii sunt mai săraci. Dacă azi folosești computerul este fantastic, totul s-a schimbat, prietenul tău devine computerul și nu vecinul. Dar am întotdeauna nevoie de un interlocutor ca dvs., cu educație clasică, cu care să poți vorbi ceva din istorie, literatură, mitologie etc. Imediat înțelege despre ce este vorba, suntem oameni cu același nivel și gen educativ.

– *Civilizația modernă trebuie să integreze totul. Domnule Drgač, au cântat români la Gars am Kamp?*

– Da, în fiecare an cineva din România vine la noi. Românii distribuiți la festival sunt foarte buni. O amintesc pe soprana Anda Louise Bogza, faimoasă, este angajată la Opera din Praga, acum numit Teatrul Național. A

fost de două ori la Gars am Kamp. Cântăreții români sunt foarte buni și inteligenți, am lucrat acum doi ani cu tenorul Marius Vlad Budoiu din Cluj. Narcisa Brumar, o soprană foarte draguță din Timișoara, a făcut o Violetta excelentă dar anul trecut a născut și n-a venit la noi. Cunosce bine cântăreții români, timp de peste 30 de ani i-am audiționat pe mulți.

(2012 - **OPERA ÎN PORTETE**)

MENNO FEENSTRA, coordonatorul producției artistice a Festivalului de operă de la Glyndebourne

„NU PLĂTIM ONORARIILE MARI, DAR OFERIM RENUMELE NOSTRU”

– Domnule Feenstra, acum suntem în Hove (Brighton), mă veți conduce în curând la Glyndebourne, unde în aceste zile este șantier...

– Ideea construcției unui nou teatru a început în 1990. Sir George Christie, urmaș al fondatorilor, a demarat în ianuarie căutarea sponsorilor, iar în 8-9 luni a strâns 70-75% din suma necesară, lucru surprinzător ținând seama de recesiune și de situația economică generală. Dar printre cei bogați sunt întotdeauna oameni care vor să și investească într-o nouă construcție, chiar în asemenea vremuri. În mai '92 au început lucrările, chiar când stagiunea era în curs de desfășurare. Acum, cam jumătate din teatru este ridicată, după cum veți vedea. Sperăm

ca totul să fie gata pe 28 mai 1994, să deschidem Festivalul cu **Nunta lui Figaro**, pentru că în 1934 tot **Nunta** a inaugurat prima stagiune. Regia va fi a lui Peter Hall, Bernard Haitink va dirija, desigur.

– Ce va urma?

– Prima producție nouă va fi **Evgheni Oneghin** datorată lui Graham Vick (dirijor Andrew Davis), vom relua spectacolul lui John Cox cu **The Rake's Progress**, una din cele mai fascinante montări. Apoi un nou spectacol **Don Giovanni** dirijat de Simon Rattle la pupitrul Orchestra of the Age of the Enlightenment și în regia lui Deborah Warner. Deborah a câștigat Premiul „Laurence Olivier” anul trecut pentru **Hedda Gabler** la Londra. Este o împătimită regizoare de teatru dar va monta prima ei operă acum, lucru foarte incitant, mai ales că a fost destul de greu să o convingem că în operă sunt anumite lucruri tradiționale care trebuie respectate. Vom închide stagiunea cu o nouă producție de **Peter Grimes**.

– Artiștii...

– În **Nunta** – Renée Fleming, Alisson Hagley, Andreas Schmidt, John Finley, în **Don Giovanni** – Gilles Cachemaille (care a cântat până acum Leporello, dar cred că era timpul pentru ceva nou), foarte tânărul Roberto Scaltriti în Masetto, Amanda Roocroft în Donna Elvira. Este o distribuție foarte tânără dacă îi mai adăugăm și pe ceilalți.

– Nu sunt foarte cunoscuți!

– Roocroft a făcut **Così fan tutte**, anul trecut la Glyndebourne. Unii sunt foști soliști ai corului de aici, care au studiat mai întâi roluri mici și apoi au trecut la personaje prime. Glyndebourne le oferă acum o mare șansă.

– Ileana Cotrubaș a debutat la Glyndebourne în 1973 într-un spectacol minunat cu **Nunta lui Figaro**, iar ea a fost extraordinară. Vă amintiți?

– Da. Glyndebourne caută permanent tineri cântăreți buni care ulterior să facă o mare carieră internațională.

– Și Pavarotti a cântat aici *Idamante* din **Idomeneo** în 1965. Apoi, nu l-am mai văzut pe afiș...

– Luciano a intrat în mâinile impresarilor americani, care voiau mulți bani. Noi, ca și Festivalul de la Bayreuth, nu plătim onorarii mari – oricum mult mai mici decât la Covent Garden, Scala sau Wiener Staatsoper – dar oferim multe spectacole într-un timp scurt și mai ales renumele.

– Câte luni pe an alergați prin lume în căutarea de cântăreți?

– Foarte multe. Pentru că selecția trebuie făcută foarte atent, foarte riguros.

– Ați fost în Polonia, acum plecați în America pentru trei săptămâni. Germania?

– Și Germania, dar mai ales Amsterdam și Bruxelles sunt locuri foarte interesante pentru cel ce caută voci. Parisul nu prea, dar acolo sunt câțiva foarte buni impresari. Nisa e o foarte bună pepinieră pentru tineri cântăreți. Cu Italia nu am avut multe contacte. Dar acum în Italia nu prea mai sunt bani și tinerii privesc foarte mult peste granițe. Am făcut totuși o audiție în Italia, la care au venit tineri extraordinari.

– Bine pregătiți...

– Bine pregătiți, buni cunoscători ai stilului, voci frumoase, personalități, ceea ce e foarte important. Vedeți, ai o voce bună, tehnică bună, ești profesionist, dar trebuie să fii o personalitate. În America merg cam de două ori pe an. Ultima oară am ascultat

125 de tineri cântăreți. Cred că am găsit unul singur de real interes, care să aibă ceva să-mi comunice, să-mi transmită din personalitatea sa. Restul este ceea ce eu numesc o „podoabă din plastic”, privești prin ea, e rece: spre exemplu, totul e frumos, voce frumoasă, tehnică perfectă, dar nici urmă de personalitate, de vulnerabilitate ca sentiment, dacă vrei. Cam asta e ceea ce doresc. Și găsesc de obicei în Europa. Europa este locul unde cântăreții se nasc cu aceste calități de bază.

(1993 – **OPERA VIVA**)

„ROMÂNIA E FAIMOASĂ PRIN CALITATEA VOCILOR”

– Desigur domnule Feenstra, importanta dvs. funcție de coordonator artistic la Glyndebourne vă cere să fiți într-o continuă căutare. Ce părere aveți de țările latine, de România?

– România e faimoasă prin calitatea vocilor sale și țin foarte mult să audiez voci românești. Sunt convins că voi fi impresionat. De altfel, mă interesează foarte mult Felicia Filip, a cărei carieră o urmăresc de câțiva vreme...

– Observați cumva o tendință ca tinerii să prefere pregătirea pentru repertoriul italian, care totuși nu este specialitatea festivalului de la Glyndebourne?

– Eu cred că și Mozart are nevoie de cântăreți italieni. Noi nu facem Wagner aici, dar cred că și pentru Wagner se recomandă uneori cântăreți italieni.

– Aș dori acum să deschidem o scurtă discuție despre regia de operă, despre diferite curente, regizori etc. Lucrați numai cu nume faimoase. Sunteți adeptul unor mizanscene moderne sau clasice?

– Și una și alta. Vă rog să nu considerați festivalul de la Glyndebourne prea tradiționalist. La noi a lucrat și Peter Sellars. A făcut *Flautul fermecat*. Și e foarte modern. Cred că Graham Vick e un regizor modern, dar într-un mod foarte englezesc. Simt asta ca străin, eu lucrând o bună perioadă de timp la Bayreuth, ca asistent al lui Harry Kupfer. De aici și înțelegerea germanică pe care o am asupra noului teatru muzical.

– *Am considerat întotdeauna că producțiile de la Glyndebourne sunt foarte echilibrate între clasic și modern. Pe alte meleaguri se observă o oarecare reticență la modern. Mă refer la Italia – unde însă Graham Vick, de care vorbeați, a făcut o adevărată revoluție la Bologna.*

– Să știți că în Italia nu merg des la operă, pentru că producțiile nu prezintă interes pentru mine. Eu mă consider un european modern, ce dorește să primească dinspre scenă o provocare intelectuală. Dar, cum spuneți, ceea ce a făcut Graham Vick în *Încoronarea Poppeei*, prin aducerea acestui fantastic *new look* englezesc, a fost foarte iubit de italieni. În afară de plăcerea pe care o ai într-o sală de operă. Graham Vick îți oferă mult mai mult: el tratează totul mai intelectual, mai emoțional și desigur mai dificil de asimilat. Dar pleci satisfăcut, primind subiecte de meditație, de reflecție. Ca el sunt, desigur, și alții.

– *Domnule Feenstra, anul viitor veți redeschide festivalul în noua sală. În ce măsură doriți să lărgiți repertoriul, să intrați în alte teritorii componistice?*

– Vom reprezenta opere de Rossini și Haendel, în primul rând; cred că e o rușine că nu au figurat până acum pe afiș la Glyndebourne. Haendel e fantastic: o combinație fericită și unică între spiritul

continentului și cel al Angliei; consider că este teritoriul componistic care oferă oportunitățile de care vorbeam mai înainte. Apoi, nu vom neglija tradiționalele noastre producții.

– *Un gând pentru finalul interviului...*

– Aș vrea să vină la Glyndebourne cât mai mulți români, ca artiști, dar și ca spectatori.

(1993 – *OPERA VIVA*)

Soprana FELICIA FILIP

„NOUA REGINĂ A TRAVIATEI” (*La Dépêche du Dimanche*, Toulouse, martie 1992)

– *Bun venit acasă, Felicia Filip! Toți te-am așteptat cu nerăbdare, urmărindu-ți pe măsura posibilităților noastre prezența pe scenele occidentale. Așa încât ai multe de povestit. Deci s-o luăm... metodic. A doua zi după premiera de acum un an cu *Micul Prinț* de la Opera din București ai plecat la Basel pentru *Traviata*. Care au fost primele impresii din acele spectacole?*

– În mod deosebit, mi-a plăcut regia suedezului Wilhelm Carlsson. A fost o montare cu totul specială, practic fără decor fix, regizorul considerând că decorul îl constituie personajele și costumele, care în privința Violettei sunt hiperbolizate. Lumea lui Carlsson, lumea Violettei, lumea *Traviatei* – totul este un labirint. O montare epurată de orice fel de element de recuzită, chiar și de decor, în afară de un podium și un

însemn al unui candelabru atârnat pe stangă.

– Ziarul **AZ** din Basel a scris: „Violetta (Felicia Filip) este o puternică personalitate, cu mare strălucire. Cu vocea ei fenomenală stăpânește cu dezinvoltură toate nuanțele și situațiile”. Apoi?

– Prinzând la Basel o pauză, am zburat la Toronto la cel mai important concurs de canto al anului bicentenar Mozart, concurs denumit **The Glory of Mozart**, în juriul său aflându-se printre alții Mady Mesplé, Joseph Rouleau, Gérard Mortier – noul director al Festivalului de la Salzburg, Brian Dickie – directorul Operei din Toronto. 135 de candidați, 5 etape (singurul concurs din lume cu atâtea etape), iar premiul întâi a fost atribuit unui bariton american și mie, singura reprezentantă din Europa care rămăsese după atâtea trieri.

– Cred că ești singura cântăreață din lume care ai adunat toate premiile Mozart ce se acordă, la Viena, la Barcelona și acum la Toronto, pe lângă alte premii tot la Viena (Concursul Belvedere), la Moscova (Concursul Ceaikovski) etc. Te ascult...

– După Toronto, am făcut o haltă la Graz pentru o nouă producție, tot a **Traviatei**. Pe urmă am continuat seria de 12 spectacole la Basel, teatru care, ca multe altele, nu programează seriile de spectacole decât într-o singură stagiune. Acum însă, datorită afluenței extraordinare de public și a impactului avut asupra auditoriului, direcția operei a hotărât reluarea și în stagiunea aceasta a **Traviatei** într-un număr de încă cinci spectacole. Lucrul acesta nu se mai întâmplase de 11 ani.

– „O super-**Traviata** ieri la Basel”, scria **Elveția ilustrată**, „tot orașul este

electrizat datorită interpretei **Damei cu camelii...** Felicia Filip a fost într-adevăr impresionantă”. Este evident că Violetta este **porte-bonheur**-ul tău.

– Poate... O și iubesc atât de mult... Și pe măsură ce o interpretez, îi descopăr alte meandre ale sufletului, alte ascunzișuri neexplorate... Dar, să revin... Răsunetul a fost așa de puternic, încât am fost invitată în spectacolul de redeschidere a Neue Oper din Frankfurt, alături de Alexandru Agache în Germont și sub bagheta lui Silvio Varviso. Și iată, ca să închei capitolul Violetta, cel puțin în... interviul nostru, ieri m-am întors de la Toulouse unde i-am dat viață din nou, de data aceasta în compania unor soliști invitați permanent la Metropolitan, Franco Farina / Neil Rosenshein (Alfredo), Brent Ellis (Germont), la pupitru fiind Michelangelo Veltri. Regizor a fost Jean-Claude Auvray. În paralel cu pregătirea **Traviatei** de la Basel s-a prezentat o nouă montare cu **Capuleți și Montecchi**, în care am interpretat rolul Juliettei alături de Ruxandra Donose în Romeo. Și aici, deși seria era prevăzută pentru cinci spectacole, teatrul a suplimentat numărul lor la 14. A fost mare succes.

– Planuri de viitor?

– Despre asta prefer să nu discutăm, știi, sunt puțin superstițioasă și-mi place să vorbesc numai despre ce a fost...

– Totuși...

– Iată! În 28 iunie un mare concert la Liège prilejuit de retragerea celui ce, de peste 20 de ani, a fost directorul operei, dl Rossius. Apoi pe aceeași scenă **Il pirata** la începutul anului viitor, iar în 9 mai 1993 **Traviata** la **Wiener Staatsoper**. În perioada decembrie 1993 – ianuarie 1994, Regina Noptii în **Flautul fermecat** la Toronto. Între timp, **Traviata** la

Toulon. Despre celelalte oferte vom vorbi după ce se vor concretiza în contracte sau când spectacolele vor fi, deja, trecut.

– *Care crezi că a fost momentul cheie în lansarea ta? Probabil Concursul Belvedere.*

– Da, a avut un rol important, numai că a urmat acea perioadă de vid de după, din cauza imposibilității de a ieși peste graniță și care a anulat ecourile. Momentul revenirii în actualitate a fost cel al audiției pentru Basel, când a avut loc o întâmplare foarte drăguță: după ce m-a ascultat, impresarul a sărit de pe scaun și a început să dea telefoane, spunând că are în față o româncă cel puțin asemănătoare cu Ileana Cotrubaș. De altfel și acolo și în Franța s-au făcut aprecieri de similitudine interpretativă, de sensibilitate și muzicalitate cu Cotrubaș (în particular spunându-se „o Cotrubaș cu voce și mai frumoasă”). Alt punct câștigător a fost consemnat la Frankfurt. Cei de acolo au remarcat cu umor dar și cu plăcere, că momentul *Traviata* la ei este marcat de artiști români. Cu 20 de ani în urmă, premiera a făcut-o Cotrubaș, după 10 ani Eugenia Moldoveanu, iar în 1991 Felicia Filip.

– *Actualmente te desfășori în plină melodramă italiană, Bellini, Verdi. Mozart ți-a purtat noroc în concursuri, țin minte că ai cântat la nivel mondial acum câțiva ani la București **Martern aller Arten (Răpirea din serai)**. L-ai abandonat cumva pentru moment?*

– Nu! Dar cariera unui solist de o anumită anvergură internațională depinde de contracte, e greu de spus că el își alege rolurile, rolurile îl aleg pe el. În privința asta dorința impresarilor și a directorilor de operă s-a îndreptat în această perioadă mai mult spre latura

italiană romantică. Asta nu înseamnă că n-aș avea o mare dorință să cânt Mozart, dar se pare că, cel puțin acum, trebuie să aștept până la Toronto, cum spuneam. Am cochetat, de asemenea, foarte mult cu rolul Susannei, am fost în pragul interpretării Donnei Anna, era vorba de un concert la București cu Cristian Mandeal și de un disc, proiecte care din păcate s-au amânat. Deci am fost întotdeauna aproape de a cânta Mozart, dar din diverse motive...

– *În condițiile în care rolurile îl aleg pe cântăreț, iar impresarii și directorii de teatre au o opțiune, să nu spun decisivă, dar importantă, cum poți să-ți orientezi cariera cum vrei tu? Poți să le ții piept acestor manageri?*

– O dată cu evoluția carierei, ajunsă pe o anumită treaptă, poți să optezi. Există mai multe faze în desfășurarea unei cariere: este întâi momentul lansării, care în cazul coincidenței cu un succes, te propulsează mai departe. Dar numai când ajungi la un anumit standard poți începe să refuzi. Sunt trei feluri de refuzuri. În primul rând cel care-mi este la îndemână și mie să-l aplic acum, refuzul unor roluri care-mi pot aduce prejudicii din punct de vedere artistic. Asta-i opțiunea unui artist inteligent care-și vede cariera în perspectivă și nu se mulțumește cu succese de moment. Mai există refuzuri când ești prea solicitat și trebuie să iei o hotărâre. Apoi acela de a cânta pe anumite scene, la un anumit nivel atins, existând scene de categoria A, B sau C, de exemplu. Eu mă aflu la stadiul în care programul este factorul decisiv, care hotărăște dacă pot sau nu să accept un nou contract. Dar cel mai important este să rezisti tentației de a cânta roluri bine remunerate, chiar pe mari scene, dar care nu-ți convin din punct de vedere artistic.

– Evident. Ai vorbit înainte de doi artiști români cu care ai cântat. Ai mai avut ocazia să fii alături de alți români în drumurile tale?

– Mai mult, se vorbește de faptul că românii din străinătate, nu numai artiștii, nu se ajută între ei. În cazul meu lucrurile au fost diferite. M-am bucurat foarte mult de ajutorul moral al unei mari cântărețe, Maria Slătinaru-Nistor, mult iubită la Basel, ca și de cel al lui Eduard Tumagian. Am avut prilejul să cânt alături de ei și în concertul intitulat „România mulțumește Basel-ului” din 22 decembrie trecut, deci de ziua Revoluției, un concert cu arii de operă și cântece românești de Crăciun, unde s-au întâlnit câteva voci care au însemnat ceva pentru Basel. E mare lucru să ai pe cineva care să-ți acorde câteva sfaturi la un început de carieră în care lucrurile sunt atât de complexe, hățișul lor este de multe ori de nedezlegat, atât din punct de vedere organizatoric, cât și impresarial, managerial. Iată un exemplu în sens contrar: Liliana Nikiteanu (care a cântat rolul Florei în *Traviata*), sfătuită greșit sau deloc, cu toate cele șapte premii internaționale a trebuit să cânte două stagioni la Basel orice i s-a dat. Acum este solistă la Zürich.

– Cred că în spectacolele cu *Capuleti și Montecchi* te-ai înțeles foarte bine cu Ruxandra Donose.

– Da, extraordinar. Am făcut o echipă foarte omogenă, am lucrat mult după repetiții. Mulți nu știau că noi lucram de două ori mai mult decât ceilalți și la un alt nivel, dar și-au dat seama la premieră că noi eram altceva decât restul ansamblului, elvețienii apreciind arta actricească a românilor. Când noi două lucram pe scenă, ceilalți stăteau în sală și ne urmăreau. De altfel, și în cazul

Traviatei, regizorul Carlsson m-a întrebat la un moment dat de ce jocul meu se schimbese atât de mult în foarte bine. I-am răspuns că venise soțul meu, Cristian Mihăilescu, care este un regizor de operă special.

– Care au fost relațiile tale cu mass-media?

– Foarte bune. Am fost permanent asaltată de ziariști, după spectacole, la repetiții, pe stradă, în restaurante, oriunde. Ziarele și revistele erau averse de consemnări la zi. Dar promptitudinea circulației informației este și o caracteristică a mass-mediei românești, care cel puțin în privința mea a fost la înălțime, faptul bucurându-mă foarte mult. Folosesc prilejul pentru a mulțumi Radioului și Televiziunii, publicațiilor *Libertatea*, *România liberă*, *Actualitatea muzicală*.

– Care crezi că e cheia de boltă a managementului unui teatru în Occident?

– Absolut, problema financiară. Astfel ai posibilitatea de a materializa o idee regizorală, de a invita cântăreții de care ai exactă nevoie, de a angaja dirijorul ideal etc., totul fără să te preocupe că nu sunt bani. Astfel, Europa și America îți sunt deschise.

– Și consecința imediată?

– Este echilibrul valoric al spectacolului între toate compartimentele sale. Evident că sunt și producții costisitoare dar ratate, precum și altele reușite, cu cheltuieli mult mai mici. Uneori sunt, spre exemplu, costume care costă cât un spectacol de la București și nu spun nimic, dar, în general, echilibrul valoric este dominantă spectacolelor pe marile scene de operă. De aici stimulentele tău de a fi și mai bun decât partenerii.

– *Dar, evident, aceasta nu este totul. Începe extraordinara muncă de pregătire regizorală și muzicală. Și eu am fost izbit de nivelul fără reproș al spectacolelor, rod al unei munci asidue. Cum sunt repetițiile de regie?*

– Non-stop, de luni până sâmbătă inclusiv, de două ori pe zi: de la 10 la 13,30 și de la 17 la 21,30. Pentru mine efortul a fost și mai mare în perioada Basel-Frankfurt. Plecam seara la 10 împreună cu Cristian cu mașina de la Basel la Frankfurt, unde ajungeam pe la 3 dimineața. Repetiția era la 10, apoi alta de la 5 d.a., apoi înapoi spre Basel. Au fost săptămâni în șir în acest mod, consolidându-mi și rezistența fizică. M-a ajutat și tehnica vocală ce mi-a permis să fac efort în acest ritm fără prejudicii... sonore. În pauzele dintre repetiții continuam lucrul împreună cu Cristian.

– *În total, cât dura pregătirea unui spectacol?*

– N-a existat spectacol a cărui pregătire să dureze mai puțin de două luni. Mitul acela cu... 3 săptămâni cade.

– *Deci, două luni în același ritm infernal?*

– Nu chiar, ritmul se accelerează în final, la început este perioada de acomodare cu corepetitorul, cu dirijorul și regizorul și după aceea cam cinci săptămâni se lucrează în ritmul de care vorbeam.

– *Regizorul lucra direct sau prin asistenți.*

– Direct, regizorul.

– *Să vorbim puțin despre pregătirea muzicală...*

– În prima parte se desfășoară așa-numitele repetiții de cabină, cu pianiștii corepetitori. Apoi intervine un factor care nu există în România. Este vorba de un șef al corepetitorilor, funcție pe care am

întâlnit-o și la Basel, și la Frankfurt. La Basel este dl Rainer Altorfer...

– *Știu, l-am cunoscut la Paris. Cântăreț, pianist, dirijor, te aștepta cu nerăbdare, auzise lucruri foarte frumoase despre Felicia Filip, acum a avut ocazia să le verifice live...*

– Este unul din cei mai mari pianiști – invitați să pregătească spectacole la Hamburg, Stuttgart, Viena, pentru că având la îndemână un astfel de om (**Studienleiter** se cheamă funcția lui), dirijorii nu mai au probleme. După asimilarea rolului cu corepetitorul, el vine ca o supervizare în care, luând contact cu dirijorul înaintea artistului, știe tempii, știe intențiile, se ocupă de pronunția fiecărui cuvânt, a fiecărei silabe. La el când ajungi nu se pune problema cunoașterii notelor, ci a cizelării frazării, a stilului. Practic, pregătirea cu dirijorul vine ca o încoronare, grosul muncii îl faci cu **Studienleiter**. Apoi urmează ansamblurile, repetițiile cu costume etc., similar cu ce se desfășoară și la noi. Când încep repetițiile, **Herr Studienleiter**, stă în sală și notează absolut tot ce este de corijat și chiar în timpul „generalelor”, după-amiaza, te poți trezi cu o repetiție de o oră-două cu dânsul, în care să repari ce n-a fost bine. Se ajunge până aproape de premieră cu acest stil de șlefuire minuțioasă. Nu o dată, dirijorii se întorc spre sală și-l întreabă ce n-a fost bine. Ar fi bine de găsit și la noi asemenea personaje...

– *Supercalificate...*

– Indubitabil. La premieră ei sunt ca la repetiții, consemnează totul într-un caiet special, chiar până la al treilea sau al patrulea spectacol. Sunt puse repetiții speciale, după premieră, pentru discuții cu acest **Studienleiter** pentru a vedea ce se poate îndrepta.

– *Întreținerea spectacolelor este în acest fel într-o bună măsură asigurată. În final aş dori să punctezi problema impresarială.*

– În cariera unui solist, impresarul are un rol special. Practic, nu te poți duce la nici un teatru cât de cât important, să dai o audiție, fără să fii reprezentat de un impresar. Artistul nu intră în contact cu direcția teatrului, toate problemele administrative, de programare, finanțare le discută numai cu impresarul.

– *Exclusivitatea nu mai este la modă...*

– Nu, nici cei mari nu dau exclusivitate impresarilor, de aceea războiul impresarial este dur și palpitant. Excepție face Pavarotti, care este impresariat numai de soția lui. De altfel și d-na Domingo are grijă de celebrul ei soț, dar în alt mod, stând în culise, oricând gata să-i ofere un ceai, apă, prosopul și urmărindu-i cântul, mișcarea scenică... Când ești în plin *Schwung* al unei cariere importante, trebuie să existe cineva *din umbră* care să se ocupe de tine, sub toate aspectele.

(1992 – **OPERA LIVE**)

CE MAI FACE FELICIA FILIP?

– *Mă pot considera norocos că am reușit să te întâlnesc în puținele tale zile de prezență în București...*

– Da, profit de ocazie și pentru a-i saluta pe cei dragi, pe cititorii „Actualității muzicale”, pentru a le transmite urările mele de bine pentru anul 1994.

– *Ai venit de la Frankfurt, care a reprezentat o nouă etapă în cariera ta. Mă refer la debutul într-un rol pe care puțini credeau că îl vei face în acest*

moment al evoluției tale –Rosalinde din Liliacul. Întorcându-ne puțin în timp, care au fost drumurile tale artistice în ultima perioadă?

– Am început la Opera Royal de Wallonie din Liège, cu o serie de spectacole cu *Traviata*...

– *...rol pe care l-ai cântat și la Opera de Stat din Viena și care a devenit deja o emblemă pentru tine.*

– Este adevărat! Am poposit apoi pe continentul american, unde am făcut 13 spectacole cu *Flautul fermecat* (Regina Noptii) la Montreal; acum sunt într-o pauză a seriei cu *Liliacul* de la Frankfurt. Și, ca întotdeauna când am puțin timp, am fugit până acasă.

– *Cum aş putea considera prezența Reginei Noptii între Violetta și Rosalinde? Având în vedere că rolurile sunt de factură diferită, care este intrusul?*

– Niciunul. Mai ales că va urma alt rol nou, în *Stiffelio* de Verdi, în februarie, la Liège. E o experiență pe care nu multe soprane o pot încerca și reuși. Mă simt foarte bine în toate aceste partituri și sunt bucuroasă că am posibilitatea de a crea personaje diferite, complexe și interesante. Iată, spectacolele cu *Stiffelio* cred că-mi vor da o mare satisfacție, pentru că rolul Linei este foarte generos vocal și interpretativ și de aceea deosebit de profitabil pentru mine.

– *De altfel, reluarea acestei opere mai puțin cântate s-a făcut cu mare succes la Covent Garden și Metropolitan; acum se va reprezenta la Liège, urmând Barcelona și Viena. Să revenim însă la Liliacul. Care a fost reacția publicului, a presei?*

– Aș începe cu cea a colegilor. S-au arătat încântați de modul în care am evoluat și am susținut partea de proză în

limba germană – ceea ce m-a bucurat, mai ales că majoritatea lor erau germani. A fost ca un examen, dar i-am simțit tot timpul alături de mine. Au avut numai cuvinte de laudă. Rosalinde e un rol dificil și special; un personaj cu un temperament aparte, pe care eu cred că l-am realizat frumos. Dirijorul spectacolului – Erich Winder, de origine austriacă (deci din țara compozitorului) – este o complexă personalitate, fiind la fel de bun violonist și pianist. M-a felicitat călduros și am înțeles că a fost încântat de prestația mea. Ne-am înțeles excelent, este o persoană cu foarte multe idei despre cum se cântă Johann Strauss. Sigur, cea mai mare confruntare a fost cu publicul; ea s-a desfășurat foarte bine, mai ales că premiera a avut loc într-o atmosferă specială, în seara de Crăciun. Presa germană a scris că am fost cea mai bună din distribuție. Am fost deosebit de impresionată că după spectacol au venit la cabină să mă felicite reputatul dirijor Sylvain Cambreling, directorul muzical al Operei din Frankfurt și dl. Gérard Mortier, directorul celebrului Festival de la Salzburg. Acestea sunt faptele; sper să nu mă consideri lipsită de modestie...

– *Deloc. Ecourile au ajuns până aici și profiți de prilej să te feliciți. Ce proiecte mai ai pe agendă?*

– Revin la... emblemă, adică *Traviata* la Dresda, unde am fost reinvitată. Apoi mă întorc acasă, unde-mi voi relua repertoriul cu titlurile incluse pe afișul Operei Naționale din București: *Lucia di Lammermoor*, *Răpirea din serai* și... *Traviata*, care am înțeles că va fi o nouă producție. Apoi, în septembrie, debutez în *Puritanii* la Toulon. La următoarea noastră întâlnire îți voi dezvălui și alte proiecte...

(1994 – **OPERA VIVA**)

Dirijorul LAWRENCE FOSTER

„NOUA GENERAȚIE DE ARTIȘTI ROMÂNI REPREZINTĂ O ADEVĂRATĂ COMOARĂ”

– *Am asistat la Filarmonică la un deosebit succes al **Simfoniei a II-a de Enescu**, dirijată de dvs. O interpretare importantă...*

– Vă mulțumesc foarte mult. În privința interpretării, nu știu dacă a fost ceva diferit, pentru că nu-mi fundamentez concepția după alte versiuni discografice; ascult muzica, văd ceea ce îmi transmite și încerc să mă apropiu de ea cât de mult sunt în stare. Desigur, cunosc ideile care gravitează în jurul muzicii lui Enescu și tocmai pentru că este un atât de mare compozitor, ele sunt multiple și pot fi puse în aplicare.

– *Cu ce impresii plecați acum? Este a doua vizită pe care o faceți în România după decembrie 1989.*

– Știu că viața este încă foarte dificilă pentru marea majoritate a populației. Impresia mea este că situația evoluează în sens pozitiv, în ciuda unui pesimism care, de altfel, există oarecum nativ în caracterul românilor. Îmi place să cred că lucrurile vor merge spre mai bine. Pe de altă parte, îmi face mare plăcere să constat că, deși o serie de muzicieni români au plecat peste hotare, Filarmonica George Enescu este o orchestră de prima mână: disciplinată, plină de bune intenții. E un lucru foarte important, mai ales că există o nouă

generație de soliști și dirijori. Horia Andreescu și Cristian Mandeal sunt excelenți și fac lucruri minunate cu orchestrele lor. Toți acești muzicieni, plus talentul proverbial al românilor constituie o adevărată comoară. Sper că toată lumea realizează acest lucru și îi ajută, îmbunătățind circumstanțele. Artiștii dumneavoastră, împreună cu această magnifică sală de concerte care este Ateneul Român, pot fi un enorm punct de atracție pentru ca artiștii străini să vină să cânte aici și în consecință să fie provocate schimburile culturale în ambele sensuri.

– *V-ați dedicat, ca nimeni altul, o bună parte a carierei pentru promovarea muzicii lui Enescu în străinătate. Ați înregistrat **Oedipe** pe CD, în limba franceză. Ați început și sunteți pe punctul de a finaliza imprimarea integrală a lucrărilor simfonice și de cameră ale maestrului român. Când veți termina?*

– În acest moment, nu știu precis. Am înregistrat **Suitele, Simfonia I-a și a II-a, Rapsodiile, Poema Română, Intermezzi, Dixtuorul, Simfonia de cameră**. Nu am făcut **Simfonia a III-a, Vox Maris** și o uvertură pe care nu știu dacă o voi face, pentru că nu mi se pare atât de bună. Deci, am terminat deja toate lucrările importante, pline de conținut ideatic, complexe și totodată dificile. Nu îmi propun încă să înregistrez cea de-a treia simfonie, pentru că simt că n-o înțeleg. Cred că trebuie să mai aștept, s-o studiez mai în profunzime. Țin să fie editată pe CD, dar am nevoie de timp. Îmi place foarte mult **Vox Maris** și sper să găsesc o cale să-l pot imprima cât mai repede. Discurile au început să fie făcute de casa ERATO (tot tirajul făcut în anii '80 s-a epuizat) și am continuat la EMI.

– *Vorbind despre **Oedipe** ca despre una din lucrările majore ale secolului, care credeți că ar fi motivele pentru care nu a avut destinul norocos al altor opere foarte bune? S-a reprezentat destul de puțin în afara României. Sigur că va veni un punct de răscruce peste doi ani, prin noua coproducție Deutsche Oper Berlin – Staatsoper Viena, în care sunteți implicat.*

– Într-adevăr, **Oedipe** nu a intrat în repertoriul curent al teatrelor mari. A fost făcut acum mulți ani la Bruxelles, la Théâtre Royal de la Monnaie, apoi au existat câteva producții concertante sau scenice în teatre mici din Germania, Austria. Ce se va întâmpla peste doi ani va constitui cel mai important eveniment în viața opusului enescian, după premiera absolută pariziană. Voi dirija la Berlin, iar Michael Gielen la Viena, prof. Götz Friedrich, directorul de la Deutsche Oper, va asigura regia. Aștept cu cea mai mare nerăbdare acest proiect de enormă dimensiune. De ce nu a fost **Oedipe** întotdeauna bine primită? Publicul a avut de prea puține ori șansa să o vadă și să o înțeleagă. Oricât de mult aş iubi-o, trebuie să spun că uneori e foarte solicitant să o asculți, poate și pentru că e foarte lungă. Mă gândesc mai ales prin prisma publicului de azi. E posibil să fie asta... Orchestra mea de la Monte Carlo o consideră mai complicată și mai dificilă decât **Wozzeck** și **Lulu**. Cred că o lucrare la fel de complexă este **Soldații** de Bernd Alois Zimmerman. E și o problemă de asigurare a unei distribuții numeroase în voci importante, una de rezistență fizică, așa încât teatrul de operă, oricare ar fi el, trebuie să fie profund implicat într-un asemenea proiect, să-l dorească cu ardoare. Dar, artistic vorbind, **Oedipe** reprezintă marea muzică de operă și, cu

regizori și cântăreți potriviți, poate fi foarte eficientă în impactul asupra publicului.

– *Ați făcut tăieturi la înregistrarea pe disc? Cum veți proceda la Berlin?*

– Pe CD există una singură, dar la Berlin voi face mai multe, însă maximum 10-15 minute. Mă gândesc la tabloul Meropa sau la mici fragmente din primul și al patrulea act. Dar trebuie să reflectez foarte bine, pentru că libretul lui Edmond Fleg este perfect scris și textul e deosebit de important. Trebuie să fiu foarte grijuliu.

– *Rolul titular a fost interpretat de bași, de baritoni. Care vi se pare tipologia vocală exactă?*

– Este clar nevoie de un bas-bariton. Rolul e foarte înalt și totodată foarte jos. Trebuie un bas-bariton eroic de tipul celor care pot cânta Wotan, Wozzeck, Boris Godunov, Olandezul. Cine le poate cânta pe toate acestea poate aborda Oedipe. Nu sunt mulți pretendenți! Iată deci un alt motiv care se adaugă la cele de mai sus.

– *Ce calități au fost relevante în alegerea lui José van Dam pentru rolul titular pe CD?*

– Cred că el este mai aproape de spiritul operei. În afară de referința pe care o constituie anumite armonii speciale, o altă trăsătură fundamentală a lucrării este aceea de *operă franceză*. Este profund ancorată în *la tradition du chant français*. Van Dam este azi cel mai mare exponent al acestei tradiții. Eu sunt de aceea mai aproape de ceea ce a făcut van Dam pe disc, dar el însuși spune că n-ar putea să dea viață ecrasantului personaj pe scenă. Pentru scenă el n-ar avea *stamina* și forța necesare, deci ar fi nevoie de ceva mai dramatic. Cred că în Monte Pederson, care va cânta la Berlin și Viena, am găsit vocea potrivită.

– *Va avea dl Pederson o dublură pentru cazuri de indispoziție?*

– Nu! Nu va avea nici o indispoziție!

– *Desigur că plierea pe tradiția muzicii franceze a funcționat drept criteriu și la alegerea celorlalți interpreți ai discului...*

– Au fost foarte mulți care au vrut să facă parte din distribuție, dar selecția lor s-a făcut atât pentru abilitatea vocală, cât și pentru măiestria în mânuirea limbii franceze. Singurul artist care n-a avut un accent perfect a fost mezzosoprana Marjana Lipovšek, pentru că în rolul Sfinxului acest lucru n-a contat. Ba, mai mult, era nevoie să fie ceva neuzual, ceva din afara lumii acesteia. Am fost foarte bucuros să am și o pronunție cu un accent diferit. Ceilalți interpreți nu erau nici ei francezi: să știți că reprezentanții cei mai străluciți ai stilului francez de interpretare, în ziua de azi, sunt americani, germani și oarecum englezi.

– *Care a fost atmosfera în timpul sesiunilor de înregistrări, cu așa o abundență de staruri?*

– Era relaxată, de explorare, de descoperire și de uimire, fiind în postura de a interpreta o atare capodoperă. Numai Gabriel Bacquier (Tirésias) cunoștea lucrarea, deoarece cântase și în producția de la Bruxelles. Nu am avut probleme, toți învățaseră foarte bine partitura, a fost deosebit de plăcut. Nu s-a pierdut vremea deloc, lucrasem cu foarte mult timp înainte cu orchestra.

– *Care credeți că sunt cele mai eficiente mijloace pentru promovarea marilor opusuri enesciene în lume?*

– În primul rând trebuie convinși dirijorii de marea lor valoare. Iată, un dirijor american din Oregon, James De Priest, este foarte interesat acum de muzica lui Enescu, a dirijat deja *Suitele*

și vrea să continue și cu alte lucrări. Daniel Barenboim a devenit un mare admirator al muzicii enesciene și m-a solicitat să dirijez *Simfonia a II-a* cu Chicago Symphony Orchestra. Voi prezenta același opus cu Orchestre de Paris și cu City of Birmingham Symphony Orchestra (pe care o consider la ora actuală cel mai bun ansamblu simfonic din Anglia) și sper, într-un viitor nu prea îndepărtat, cu Los Angeles Philharmonic. Desigur, am în repertoriu și alte lucruri, voi face o nouă producție *Falstaff* la Deutsche Oper Berlin, anul viitor, cu Ingvar Wixell în rolul titular. Cred că este unul dintre cei mai buni în ziua de azi. În ianuarie 1995 voi face un mare turneu în Germania, la pupitrul Orchestrei Philharmonia din Londra, solist fiind violonistul Gidon Kremer. Voi deschide stagiunea Operei din Los Angeles cu *Faust*, unde voi dirija apoi și *Don Giovanni* cu Thomas Allen în rolul titular. Tot atât de important pentru mine este și Festivalul de la Aspen, Colorado, unde sunt director muzical și unde avem un program interesant în această vară.

– Când veți reveni în România?

– Nu știu încă. Aș vrea ca data viitoare să nu mai dirijez Enescu, poate *Quattro pezzi sacri* de Verdi. Există coruri foarte bune în București, îmi place din ce în ce mai mult muzica lui Verdi, în timp ce preferințele mele wagneriene descresc. Am venit des în România între 1969 și 1972, am dirijat atunci Stravinski, Mozart, Beethoven. N-am să uit că am dirijat pentru prima dată *Simfonia a IX-a* la Cluj. Deci, aș fi foarte bucuros să revin, să fac și alte lucruri la Filarmonica George Enescu care, repet, e un ansamblu minunat.

(1994 – **OPERA LIVE**)

Prof. dr. FRANCISC FUCHS, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj- Napoca

DESPRE FESTIVALUL VIVA VOX

– *Stimate domnule profesor, Festivalul Studențesc de Operă „Viva Vox” Cluj-Napoca, al cărui director general sunteți, este deja un brand național. Se pregătește ediția a III-a. Care sunt coordonatele pe care se va desfășura și ce va aduce nou față de anii anteriori?*

– Da, „Viva Vox” este de-acum marcă înregistrată și această nouă ediție va avea loc în perioada 7-17 mai 2012. Structura festivalului se păstrează și va fi clădită pe spectacolele ansamblurilor din țară și străinătate. Doresc o deschidere mai mare spre Vest și în afara celor două formații tradițional invitate de la Szeged și Debrecen, vrem să avem alături de noi Universitatea Mozarteum din Salzburg și poate Studioul de operă de la Covent Garden. Dl Peter Mario Katona, directorul de casting al celebrului teatru, este născut în România și bun prieten de-al nostru. Nu vrem să depășim limita de șapte spectacole de operă. România, desigur, va fi reprezentată de cele trei instituții de artă din București, Iași și Timișoara, pe lângă gazdele clujene, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”. Doresc să reînnoim cursurile de măiestrie: de regie, condus – sperăm – de maestrul Ionel Pantea din Luxemburg, de dirijat, cu maeștrii Petre Sbârcea și

Gheorghe Victor Dumănescu, de jurnalism muzical, cu dvs., căruia să-i adăugăm și varianta în limba maghiară, condusă de renumitul estetician Ștefan Angi. Vom face și cursuri de canto, dar numele maestrului va fi o surpriză. Tema principală, comună pentru **master classes** de regie, dirijat și canto va fi opera **Elixirul dragostei** de Donizetti. Activitatea noastră este foarte pretențioasă, cu caracter de unicat, întrucât construim brandul Viva Vox pe trei trepte, locală, națională și internațională. Dorim s-o consolidăm pe aceasta din urmă, drept pentru care ne-am gândit să avem invitați de marcă, nume sonore cu excepțională rezonanță din lirica românească, dar și străine, de același calibru. Nu vreau să le divulg prea repede, pentru ca surprizele să fie cât mai mari.

– *La edițiile trecute unul dintre deziderate a fost de a avea pe întreg parcursul festivalului cât mai mulți participanți de la instituțiile de învățământ care deja și-au prezentat producțiile. E foarte important să învețe unii de la alții, să-și urmărească spectacolele, să se consulte între ei, ca la un atelier de lucru. Cum v-ați gândit să abordați acest aspect?*

– Până acum, factorul financiar ne-a oprit să asigurăm prezența tuturor participanților pe întreaga perioadă a festivalului. În 2012, patru reprezentanți ai fiecărei instituții universitare, profesori și studenți, vor participa de la început până la sfârșit. La final, putem să organizăm un **workshop** realmente folositor; oricum el va funcționa pe toată durata festivalului pentru că vor fi discuții, schimburi de idei dar la sfârșit ar fi bine să concluzionăm cu o masă rotundă. Totodată, doresc să invităm

directorii teatrelor lirice din România dar și manageri din străinătate pentru a viziona spectacolele, care nu reprezintă altceva decât o pepinieră pentru viitori cântăreți. Unde poți să-i asculți și să-i vezi pe toți, dacă nu într-o reuniune festivalieră?

– *Deci, mai prozaic spus, așa cum este un atelier, Viva Vox este și o piață destinată directorilor și agenților impresariali ...*

– La ediția a doua de anul trecut am avut chiar un curs de impresariat. Anul acesta, în afara cadrului festivalului, nu numai că acest curs s-a menținut dar s-a și dezvoltat și s-a mutat și la Timișoara. Foarte mulți sunt interesați să obțină diploma de absolvent. Sigur că putem să organizăm cursul și în cadrul ediției a III-a dar cred că deja a ieșit din matca festivalului.

– *Dar a fost inițiat de Viva Vox. Pentru sprijin, organizați manifestări încă din această primăvară. Mă gândesc la recente concerte, primele dedicate viitoarei ediții.*

– Desigur, ca să menținem numele Viva Vox viu și proaspăt în memoria, gândirea sau cultura tuturor, trebuie să organizăm concerte-spectacole. Primul a fost în colaborare cu Ansamblul bucureștean de suflători Spirit Brass Ensemble, dirijat de Mihai Ceășcăi. S-a prezentat varianta în limba română a suitei **Peer Gynt** de Grieg, în aranjamentul lui Ioan Dobrinescu, cu Mihai Dinvale, recitator și Bianca Manoleanu, soprană. A doua zi, programul s-a reluat în limba maghiară, cu concursul actorului Hatházy András și a fost completat cu o Gală de operă la care au participat tineri artiști lirici, actualmente masteranzi sau chiar studenți ai Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj.

– Am fost prezent în Sala Operei Maghiare și m-am bucurat de succesul serii.

– Ca să păstrăm continuitatea, intenționăm să facem la începutul lunii iunie „Serata la Palat”, manifestare exclusivistă, încadrată într-un bal, pentru oamenii de afaceri care nu doresc să-și manifeste public dorința lor de a fi donatori, sponsori. Anul trecut ideea a funcționat foarte bine. Tot în acest sens, cred că în toamnă va trebui să organizăm tot o gală, dar de data aceasta să avem și niște nume sonore, 2-3 maximum, în jurul cărora să putem construi un spectacol. Anul viitor, vom vedea. Am omis să spun că în 29 mai, în cadrul Zilelor clujene care vor fi organizate de forurile locale pentru prima dată în municipiu, am reușit să obținem un spațiu de 40 de minute pentru Viva Vox.

– Este greu să construiești o imagine?

– Nu-i deloc ușor. Ideea festivalului studențesc de operă a venit la noi, la Cluj-Napoca și trebuie să găsim în continuare susținerea financiară, să atragem atenția oficialităților atât pe plan local cât și național. Viva Vox este o necesitate pentru că tinerii cântăreți lirici se pregătesc cu seriozitate și trebuie lansați. Acest festival trebuie să fie și o strânsă legătură între învățământ și teatrele lirice.

(2011 – *OPERA DIVINA*)

Dirijorul FRANCK GALI

DESPRE MAEȘTRII BAGHETEI

Patané

– În cariera dvs. v-ați aflat mereu în preajma unor renumiți șefi de orchestră,

printre care unul dintre cei mai importanți dirijori de operă al celei de-a doua jumătăți de secol XX: Giuseppe Patané. Vă propun să începem colocviul nostru vorbind despre el...

– Am avut șansa să-l întâlnesc la Opera din Paris, când eram încă violonist în orchestră. Era prin 1977, când a dirijat mai multe spectacole cu *Boema*. Nu mai cântasem niciodată opusul lui Puccini, operă dificilă pentru orchestră, dirijor și cântăreți; o lucrare care nu face întotdeauna succes, dacă nu sunt prezente o mare dragoste, mult nerv, multă dulceață, mult romantism. M-am găsit fața în față cu un șef de orchestră care – fără partitură – dădea toate intrările, putea spune dacă era un Do diez la clarinet sau dacă cineva greșea. Dar lucrul cel mai important se afla în ochii acestui maestru, care nu privea notele, ci oamenii care interpretau. Era o veritabilă comunicare. El cânta fiecare cuvânt, toate rolurile; știa absolut tot. Spectacolele s-au desfășurat în triumf.

– V-ați apropiat de el?

– Am luat întâi lecții de dirijat și m-am dus apoi să-l întâlnesc, rugându-l să pot lucra cu el. Era foarte simpatic și familiar. Mi-a spus brusc: „Mi-ar face plăcere să mă asști la *Amurgul zeilor*”. Am muncit mult. Întâi am început ca un ucenic, ca un ceasornicar; cel mai mic lucru greșit era suficient ca să mi se pară că nu mergea nimic. Am luat notițe. Patané, care nu era numai italian ci și... napolitan (napolitanii sunt cei mai... italieni), era foarte talentat, cu o memorie extraordinară; trebuie să spun – nu este o acuzație – că avea o formă de „lene”: considera inutil să lucreze la ceva cunoscut. Aveam obiceiul după repetiții (erau sesiuni de trei ore și jumătate dimineața și la fel după amiaza), să

mergem la restaurantul chinezesc din apropiere. Am ajuns la repetiția generală și mi-a cerut brusc să conduc „culisa”. Am dirijat și pe urmă m-a întrebat dacă vreau să merg cu el la Metropolitan să facem **Gioconda**. Am fost copleșit.

– *Stilistic, **Gioconda** e foarte diversă...*

– Dacă ar trebui să sfătuiesc pe cineva care nu cunoaște operă – nici veristă, nici romantică, nici belcantistă – dar care ar vrea să vadă un titlu, i-aș recomanda **Gioconda**, pentru că are un pic din toate. Este o operă completă, foarte teatrală, un mare spectacol. Au cântat Grace Bumbry, Carlo Bergonzi, Mario Sereni, Paul Plishka. Apoi am făcut **Bal mascat**, cu Pavarotti, Ricciarelli, Nucci și **Tosca** cu Montserrat Caballé și Cornell McNeil.

– *Care era maniera de a lucra cu acești monștri sacri precum Pavarotti?*

– Maestrul Patané nu era prea interesat de repetiția de scenă, pentru că era vorba de opere în care nu prea ai ce face. Este cazul cu **Bal mascat**. Mișcările sunt în text. În schimb, dădea mare importanță ansamblurilor muzicale. Acolo era deosebit de riguros. Dădea prioritate la tot ce ținea de ritmică, de interpretare, de teatralitate. Mulți oameni învață muzică, dirijează notele, dar teatrul îi interesează mai puțin. Spre exemplu, în Franța, când se învață despre conducerea muzicală nu se spune nimic despre scenă. Apoi se discută „simfoniile”, uverturile dar despre cântăreți și glasuri – nimic. Alături de Patané mi-am suplinit aceste lacune, descoperind școlile de voci, modul de lucru cu vocaliștii etc.

– *Care era – să spunem – „politica” timpilor în funcție de necesitățile unui spectacol?*

– Crezul lui Patané era cam acesta: indiferent de indicațiile metronomice ale compozitorului, există întotdeauna o legătură între timpii unui moment și ai celui ce urmează. Între aceștia nu trebuie să fie nici o ruptură, căci altminteri se creează o imagine falsă. Mai intervine o funcțiune, în cazul în care cântărețul nu este în formă într-un moment dramatic, violent. Orchestra trebuie să suplinească și acest aspect. Așa am învățat să ascult și să acompaniez.

– *Practica maestrul Patané diferențe între timpii dintr-un spectacol și dintr-o înregistrare pe disc?*

– Nu, el avea o anumită rigoare care cred că este legată de metabolismul fiecărei persoane. Sunt oameni a căror inimă bate foarte repede, alții mai lenți. El respira ca un cântăreț și deci împreună cu ei. Cu toate acestea caracterul său nu era egal, nu prea era diplomat. Spre exemplu, a fost mult timp dirijor privilegiat la Opera din Viena și apoi, într-un spectacol, s-a supărat pentru că un muzician s-a comportat necorespunzător. A ieșit un scandal... Totul s-ar fi putut rezolva diplomatic, dar...

– *Știu că a colaborat în câteva rânduri cu Eugenia Moldoveanu.*

– La Viena a dirijat un spectacol cu **Madame Butterfly**, în care soprana româncă a fost extraordinară. Cu acel prilej l-am întâlnit pe Sir John Pritchard, care făcea o înregistrare de **Idomeneo** cu Pavarotti...

– *Am auzit despre regretatul Sir John Pritchard, care a vizitat și Bucureștiul, că era un desăvârșit gentleman...*

– L-am cunoscut datorită unui director de teatru foarte special. Unul dintre puținii interesați de tinerele talente vocale sau dirijorale, Thierry Fouquet. Era în acel moment director la Palais

Garnier, apoi a lucrat la Opéra Comique, pentru ca acum să se afle la Opéra Bastille, ca asistent pentru pregătirea venirii lui Hugues Gall ca director. Fouquet mi-a încredințat mai întâi pregătirea lui *Rigoletto* și apoi a operei *Mefistofele*, pe care știa că le învățasem alături de Patané la Frankfurt și Geneva. Aș vrea să vă mărturisesc ceva. Din colaborarea mea cu Patané a rezultat o prietenie foarte importantă. I-am cunoscut familia. Are două fiice (una este soprană dramatică, Francesca Patané, cea care a cântat recent *Tosca* cu mare succes la Reggio Emilia), dar nu are fii. Îmi spunea întotdeauna că eu sunt fiul său. De aceea, când l-am cunoscut pe Sir John, pentru mine a fost ca și cum l-aș fi părăsit și trădat pe părintele meu adoptiv. Eu provin dintr-o solidă familie de muzicieni. Tatăl meu era violoncelist în orchestra Operei din Paris, mama era pianistă, bunica profesoară la Conservatorul parizian, iar mătușile mele sunt și ele profesoare de pian.

20 de minute de aplauze

– *În ce măsură se apropia Patané de alte spații spirituale?*

– Avea o mare pasiune pentru muzica germană și se mândrea cu asta. Explicabil, pentru că a obținut 20 de minute de aplauze după *Lohengrin*. A fost magnific, triumfal; primul dirijor italian, după Toscanini, care a dirijat Wagner la Met.

– *Spuneți mai devreme că nu era o persoană prea comodă...*

– Un lucru m-a făcut să rezist zece ani lângă dânsul: acela că voia să dea o șansă oamenilor despre care credea că au ceva calități. Nu prea venea la repetiții, așa că datorită lui am lucrat cu Domingo, Dvorsky, Baglion, Manuguerra,

Raimondi, Freni și alți mari cântăreți ai momentului. Într-o zi, la Scala, m-am aflat în față cu două distribuții de *Lucia di Lammermoor*, cu care trebuia să fac repetiții de scenă cu pian. Erau Luciana Serra și Lucia Aliberti, Alfredo Kraus și Peter Dvorsky. Kraus m-a impresionat în mod deosebit; e un fenomen. Ceva extraordinar!

– *Cum sunt corepetitorii de la Scala?*

– Mari profesioniști. Aveam acolo unul formidabil: din nefericire nu-mi amintesc numele lui. Cânta la pian precum cânta o orchestră. Era un veritabil artist.

Belcanto

– *O producție celebră dirijată de Giuseppe Patané a fost cea de la Bregenz, cu Anna Bolena de Donizetti. Ați fost implicat în pregătirea ei?*

– Desigur. A fost un lucru foarte important pentru mine mai ales că-mi place mult stilul belcantistic, pe care-l consider ca un fel de galop de sănătate atât pentru cântăreți cât și pentru public. Am avut mână liberă să fac tăieturile din partitură, deci să aleg ce se cântă. Am lăsat ariile care de obicei se taie, considerând că dau mai mult sens dramei. Partitura de mezzosoprană e mai problematică, dar – mulțumesc lui Dumnezeu! – am avut o artistă minunată, pe Stefania Toczyska, care cânta foarte bine. Katia Ricciarelli a ajuns în prima zi; am discutat puțin, mi s-a părut gentilă, adorabilă și ne-am înțeles foarte bine. Făcuse *Anna Bolena* cu un an înainte. Am repetat câteva măsuri, ca să nu schimbăm nimic din obiceiurile pe care le avea din punct de vedere vocal: de respirație, de frazare. Nici în dramaturgie, nici în linia muzicală, ea nu e dispusă să schimbe nimic. Apoi au

venit Francisco Araiza și Evgheni Nesterenko. În general, am lucrat mult, pentru că Giancarlo del Monaco, regizorul, este un om plin de idei, născut în teatru. Cunoștea o mulțime de lucruri interesante și a trebuit să-i domolesc întrucâtva inventivitatea, eu având responsabilitatea întregului spectacol. Totul trebuie să aibă și un sfârșit, nu? Mi s-a părut de asemenea palpitant să pregătesc corurile din Viena și Bregenz, ca și Wiener Symphoniker.

– *Cum v-a apreciat maestrul Patané la sfârșit?*

– Mi-a făcut un compliment, care dinspre partea lui era maximum la care puteam spera: „Cred că este cea mai bună treabă pe care ai făcut-o vreodată”.

Înregistrări cu Carreras

– *Ce a urmat după aceea?*

– Am plecat la Budapesta, să pregătesc înregistrarea cu **Andrea Chénier**. Am lucrat cu Orchestra Națională Maghiară: extraordinară! Corzi minunate, alămuri fantastice, culori frumoase și o foarte bună disciplină. Când au sosit Patané, José Carreras și Eva Marton, orchestra știa **Chénier** la perfecție. Accentuasem pasajele pe care Patané le dorea în mod deosebit (în special gavota de la sfârșitul actului întâi).

– *Domnule Gali, vorbiți-mi vă rog despre lucrul cu Carreras în Chénier și Fedora...*

– A fost extraordinar de simplu. M-am dus la el la hotel ca să organizez duratele și modul cum voia să înregistreze, succesiunea ariilor. Am făcut planul de lucru în funcție de starea fizică în care se găsea. Carreras este un om extrem de gentil, emoționează publicul chiar fără să vrea. Am avut

ocazia să văd o poză după boala sa: era foarte slăbit și am plâns, pentru că atunci când vezi un prieten (îl consideram prietenul meu) într-o stare proastă și nu poți face nimic să-l ajuți, cu toate calitățile și talentul lui, te simți prins în capcană... La **Chénier** i-am semnalat niște diferențe față de partitură. S-a corectat imediat. Cântase rolul într-un teatru mare, cu un dirijor mare, care desigur nu putea urmări totul și nu l-a atenționat. Pe scenă se poate întâmpla orice, dar acum era vorba de o înregistrare și discul este un document care rămâne martor al unei evoluții muzicale și vocale.

Lombard

– *Cu ce alte nume celebre ale artei dirijorale v-ați mai întâlnit?*

– Înainte de a avea ocazia să dirijez – meserie care sper că este vocația mea – am cântat în orchestra Operei sub baghetele lui Sir Georg Solti, Leonard Bernstein, Georges Prêtre. Cu acesta din urmă am făcut **Madame Butterfly** și l-am asistat la **Macbeth**. Vorbesc în mod particular de **Macbeth**, pentru că este opera în care Verdi a scris lucruri ritmice foarte precise, eu fiind obișnuit de Patané să respect preciziunea. Cu Georges Prêtre am descoperit aspecte diferite despre muzica italiană: o altă interpretare, altă frazare și mai ales un alt mod de acompaniament, care era de asemenea minunat. Când întâlnesc muzicieni care spun că au concert cu Prêtre, știu că va fi o sărbătoare! Este dur, dificil, dar asta este realitatea. Suntem atât de obișnuiți cu o rigurozitate extremă, încât atunci când descoperim fantezia este minunat.

– *Vorbiți-mi despre Alain Lombard...*

– Este un mare dirijor francez, fost director general al Operei din Paris;

acum se află la Bordeaux. Are un enorm talent, dirijează foarte multă muzică simfonică și operă, este foarte minuțios, cu rezultate formidabile. E remarcabil ce a făcut cu orchestra din Bordeaux, care era un ansamblu de provincie, de mâna a treia. Face multe turnee și a știut să atragă talente și soliști. Din nefericire, „războiul” muzicii înseamnă și bani. Cred că, în afară de sponsorizările obișnuite, cei care iubesc muzica și dispun de fonduri ar trebui să se mai ducă și într-un azil de muzicieni, să-și arate generozitatea...

– *La Paris, cum s-au simțit orchestrații la trecerea de la Palais Garnier la Opéra Bastille?*

– Ca de la o sală cu o acustică extraordinară la una care cam lasă de dorit, cu consecințe în special în interpretarea pasajelor lirice, de belcanto. Mai degrabă e propice pentru opere contemporane.

Leinsdorf

– *Știu că ați lucrat și cu Erich Leinsdorf...*

– Era o altă generație, o altă epocă. A fost asistentul lui Bruno Walter și dirijor la Boston. Am avut șansa să-l asist la *Cavalerul rozelor*, Met 1979. Cântau Anna Tomowa-Sintow, Agnes Baltsa, Judith Blegen. Leinsdorf era foarte... vienez și știa în profunzime lucrarea. Îmi explica toate finețurile de text, într-o franceză impecabilă. Era foarte amabil și serios. Spre exemplu, odată, din cauza unei greve, ne-a invitat acasă la el, unde într-un salon repetam ansamblurile muzicale.

– *Ce concepție avea asupra lui Richard Strauss?*

– Avea o concepție particulară – o simțeam –, dar era foarte rutinier.

Desigur, în sensul nobil al cuvântului. Era sufletul lui pe care îl exprima prin sunet, dar era atât de obișnuit cu profesia de șef de orchestră, de maestru, încât colaboratorii îi cunoșteau deja obiceiurile. Nu mi-a vorbit în mod explicit despre concepție, dar mi-a spus că tot ce era important era scris și că în primul rând trebuia păstrată linia melodică. Totdeauna să ajuți cântăreții; totdeauna linia frazei se rezolvă, indiferent de manieră. Era extrem de riguros. Un pianissimo la el era ceva foarte deosebit de un piano și perfect auzibil într-o sală cu 3500 de persoane și cu o orchestră ca aceea de la Met. Pe plan sonor, acorda foarte multă importanță instrumentelor din lemn. Alăturile nu erau niciodată accentuate. De multe ori am simțit nevoia să-mi schimb puțin optica în contact cu acest om extraordinar, monument de rigurozitate. Știți, eu sunt foarte latin, aproape... napolitan, probabil prin osmoză cu Patané. Vreau să spun că l-am cunoscut și pe Christoph von Dohnányi când pregătea la Viena *Moise și Aaron* de Schönberg și pe care l-am asistat apoi la Paris pentru *Tannhäuser* și *Wozzeck*.

Dohnányi

– *Încercați o paralelă Leinsdorf-Dohnányi?*

– La Dohnányi am regăsit aproape în întregime tradiția lui Leinsdorf în ceea ce privește linia melodică. Îmi amintesc de corul pelerinilor sau uvertura la *Tannhäuser*. Aveai impresia unei ascensiuni absolut extraordinare... Cânta în spectacol Anja Silja, o cântăreață mare și o femeie extraordinară pe scenă, cu un fizic și cu o alură teribile.

– *Soția dirijorului!*

– Relația soț-soție a făcut să fie puțin de lucru, pentru că vorbisera mult timp între ei despre idei, rol și modalitatea de interpretare. În același an, am lucrat **Wozzeck** și a fost foarte pasionant. Avusesem înainte contact cu muzica lui Berg, în **Lulu**, întâi la Paris și apoi la Scala. Dirija Pierre Boulez. Erau legături pe care le regăseam între **Wozzeck** și **Lulu**, dar eu am o oarecare preferință pentru aceasta din urmă. **Wozzeck** mi se pare atât de morbidă încât la sfârșit te întrebi de ce ești încă acolo.

Boulez și Mackerras

– **Lulu** este foarte dificilă pentru orchestră...

– Da, și în general pentru toată lumea! Dar pasionantă. Găsesc absolut superb actul al treilea, cu o latură schumanniană splendidă. Deși e foarte dificil pentru orchestră, cu Pierre Boulez la pupitru – care e un extraordinar om *à tout faire* – a fost ușor.

– Cum îl considerați ca dirijor?

– Minunat, pentru că și la Boulez am regăsit acea noțiune ritmică fantastică pe care am sesizat-o la Marek Janowski, cu care am făcut tot **Ring**-ul la Théâtre des Champs Élysées. Cu Janowski am putut discuta mai mult despre invenția ritmică și sonoră a lui Wagner.

– Spuneți-mi, domnule Gali, ați avut cumva ocazia să-l întâlniți pe Sir Charles Mackerras?

– Da, am făcut Master Classes cu el la Viena. Am studiat **Don Giovanni**, **Flautul Fermecat**, **Nunta lui Figaro**, **La Clemenza di Tito** – deci, muzică de Mozart. Mackerras avea în fotocopie manuscrisele lui Mozart, care erau foarte diferite de edițiile auzite. Noi am lucrat după ele. Avea un cult deosebit pentru respectul originalului, chiar dacă eu

acceptam mai greu înfloriturile din manuscris, în unele situații.

Pritchard

– Mai devreme, când am vorbit despre Sir John Pritchard, furați de bogăția amintirilor dvs., am făcut o digresiune. Aș dori să vorbim mai mult despre maestrul englez.

– Spuneam că am avut cu el o relație deosebită, pe când îi eram asistent. În ultimii ani de viață a fost foarte bolnav. După Viena, l-am întâlnit prin 1988-'89, când pregătea **Mefistofele**. Nu era un maestru obișnuit cu repertoriul verist. Fusesem delegat de Opera din Paris să-l asist, întrucât studiasem lucrarea cu Patané. L-am găsit pe Pritchard nu numai un mare dirijor, dar și un **grand seigneur**, așa cum spuneți și dvs. Un gentleman. Intrând într-un repertoriu neobișnuit pentru el, nu se jena să-mi ceară sfaturi; lucru foarte rar, la un artist de altitudinea lui. M-a întrebat cum cânta Samuel Ramey, care era Mefistofele. A vrut apoi să schimbe gestică cu care repetasem și când a constatat că nu mergea, a avut curtoazia și gentilețea să spună: „Nu, era mai bine ce a făcut domnul Gali”. Iată un gest de mare domn! După fiecare repetiție, venea cu o reluare foarte concisă a ceea ce era în neregulă și trebuia schimbat. Odată, poate pentru că eu fusesem foarte riguros, a venit cu o listă foarte mică. A arătat-o orchestrei și apoi a scos o listă mult mai mare: corecțiile domnului Gali! Avea un mod foarte agreabil de a destinde atmosfera. Într-o zi, mi-a telefonat acasă. Trebuia să-l înlocuiesc pe Riccardo Chailly la Salzburg, în **Cenușăreasa**. Mi-a cerut să vin urgent s-o pregătesc, să fac și acompaniamentul recitativelor și apoi să lucrez **Cavalerul rozelor** la Toulouse, care trebuia să fie gata în

decembrie 1989. Din nefericire, colaborarea noastră a încetat din cauza dispariției sale. A fost unul dintre marii dirijori cu care am lucrat, dar în același timp și o mare personalitate în lumea muzicii, care cuprinde mulți oameni talentați, dar și foarte capricioși. Pritchard era generos și ajuta enorm pe toată lumea. Îi datorez foarte mult.

Dirijorul-semafor

– *Am făcut o adevărată călătorie în lumea baghetelor celebre. Care considerați că este importanța gesticii la acești mari dirijori?*

– Gestică este foarte diferită. Nu poți compara gestică lui Leinsdorf, care era în același timp și riguroasă și simplă, cu o mână stângă total independentă, cu gestică lui Boulez, extrem de ritmică, de matematică. Pentru mine, de-a dreptul extraordinară era gestică lui Patané, care se apropia mai mult de linie. El dirija fraza muzicală, în loc să bată măsura. Când lucrezi cu mari profesioniști – orchestră, cor, cântăreți – nu-i nevoie să-i consideri ca pe niște copii. De obicei, ei pot cânta și fără dirijor ceea ce e scris în partitură. Dirijorul aduce direcționarea, interpretarea, ghidajul. Asta cred că e important. Este exagerat să-l consideri pe șeful de orchestră un fel de semafor sau metronom. El trebuie să pună în valoare calitățile artistice ale fiecărui participant, astfel încât, din punct de vedere sonor, toată lumea să fie la un maximum.

– *Există un soi de specializare între diferitele stiluri ale dirijorilor: unul în Wagner, altul în muzica italiană...*

– Bineînțeles. Patané și mulți italieni sunt fascinați de muzica lor. Se nasc cu ea, aud partiturile din leagăn. Pe de altă parte, toate țările latine sunt atrase ca un magnet

de caracterul mai degrabă serios al muzicii germane. Este aproape o onoare să dirijezi muzică germană.

– *Lawrence Foster mi-a spus că în acest moment este saturat de Wagner și vrea să se apropie de muzica verdiană.*

– Este un fel de întoarcere în trecut, pentru că muzica lui Verdi este orchestrată destul de simplu. Pe de altă parte, simplitatea este cea care o face să fie dificilă. Muzica verdiană nu este ca aceea a lui Strauss, cu armonii complicate la corni, alămuri, trombon, oboi. Dar Verdi, Puccini și mai ales Donizetti, Bellini și Rossini au o asemenea calitate a orchestrației, o asemenea finețe, încât nu te iartă: se aude tot ce-i bine și mai ales tot ce-i rău. Se spune că un dirijor mare poate face tot, dar părerea mea este că e mai important să faci bine decât mult. Mai ales în ziua de azi. E adevărat că există o piață nemiloasă, că trebuie să fii prezent oriunde; există publicitatea, reclama, discul, videocaseta. Poți rezista un timp, dar zilele nefaste vin când te aștepti mai puțin. Deci, nu poți face lucrurile numai pentru că sunt la modă. În ceea ce privește arta, cred că moda este unul dintre lucrurile cele mai rele.

(1995 – *OPERA LIVE*)

Criticul și muzicologul RADU GHECIU

COLOCVIU DESPRE VERDI ȘI MOZART

Muzica lui Verdi – o artă emoțională

– *Stimate domnule Radu Gheciu, celebrăm un secol de la moartea lui*

*Giuseppe Verdi. Sunteți o mare autoritate în materie de operă, semnatar de profunde analize critice și exegeze muzicologice. Parte din ele au văzut lumina tiparului - iată, volumul **Melpomene, Erato, Euterpe** publicat în 1990 la Editura Eminescu reprezintă o fundamentală lucrare dedicată fenomenului liric și unor valori strălucite ale lui, de la **Orfeu** și **Don Giovanni**, **Macbeth** și **Maestrii cântăreți din Nürnberg** la **Oedipe** și **Hamlet**. Vă invit să discutăm câteva cadre ale celor aproape 90 de ani de creație verdiană, perioadă în care genul liric a parcurs etape referențiale de evoluție: belcantism, romantism, verism. Cum s-au întretesut ele cu componistica maestrului de la Busseto, cum a evoluat aceasta în asemenea context?*

– După părerea mea a existat o împletire foarte strânsă a belcantismului cu romantismul, cu romantismul verdian, care la rândul său se extrăgea din Donizetti. Pe planul pur muzical, Donizetti este antecesorul direct al lui Verdi. Pe de altă parte, și poate acest lucru este mai important, Verdi avea o legătură substanțială cu literatura romantică a timpului său, care se revendica de la Shakespeare în special, de la Schiller într-o oarecare măsură. Este foarte interesant că maestrul a căutat scenarii de calitate, alimentate în principal din asemenea autori. Verdi este punctul decisiv de ruptură dintre vechea operă italiană, **opera seria**, care își trăgea sevele fie din tragedii antice grecești, fie din tragicismul francez sau italian, în timp ce romantismul înseamnă o nouă abordare a faptului dramatic și muzical...

– ...care operează cu efecte puternice și cu aspecte răscolitoare.

– Ei bine, acestea erau în esență muzicii lui Verdi, o artă emoțională prin definiție. Și cum se exprimă o asemenea forță decât prin frumusețea vocii umane... Rezumând, aș spune că între belcantism și romantism este o legătură deplină, ele fac corp comun în arta maestrului. În ceea ce privește verismul, părerea mea este că la sfârșitul secolului al XIX-lea asistăm la un punct de ruptură. Nu văd verismul ca pe o continuare a artei verdiane ci ca pe o alternativă, o cotitură a artei lirice italiene către o altă direcție, către un alt mod de expresie. Verdi mersese până la ultima consecință în arta sa.

Celebrul paradox

– Cum comentați cunoscuta sintagmă „*Ritorniamo all’antico e sarà un progresso*”

– Un lucru foarte interesant. Trebuie spus că Verdi s-a eliberat progresiv de rutină, de automatismele de scriitură din tinerețe. Ne amintim că numea un anumit deceniu din existența sa, și anume cel dintre 1841 și 1850, „al anilor de galeră”. De ce? Verdi a scris cu totul 28 de opere în 53 de ani de creație, adică între 1839 și 1893. Sunt 53 de ani, mai mult de o jumătate de secol! Peste 50% din aceste opere, adică 15, au fost scrise în acești „ani de galeră”. Că între ele se găsesc și lucrări minunate, cum este mai mult decât celebrul **Nabucco**, cum este **Ernani**, cum este **Macbeth**, care mie mi se pare o operă extraordinară, fundamentală, asta nu înseamnă că Verdi nu era încă, din cauza ritmului în care trebuia să lucreze, sclavul unor anumite automatisme de care s-a eliberat treptat. Și este foarte interesant de observat că, pe măsură ce înaintea în vârstă, Verdi se degajează de aceste soluții de scriitură

antefăcute, în *Otello* și *Falstaff* ele dispărând complet. Ce voia să spună Verdi prin acest paradox celebru pe care l-ați evocat? A simțit nevoia permanentă de înnoire. Unde s-o caute? La Wagner nu, pentru că rădăcinile artei italiene erau incompatibile cu sistemul germanic; atunci le-a căutat în propria tradiție a artei din peninsula, la Monteverdi, Palestrina, în polifonia veche a Renașterii. Finalizarea acestui studiu se citește foarte clar în minunata fugă finală din *Falstaff*, ca și în ultima sa lucrare, care nu este un opus scenic ci unul concertant, *Quattro pezzi sacri*. A ajuns la progres prin întoarcerea la trecut.

Uriășele... potpuriuri

– *Au curs multe valuri de cerneală despre înrăuirile wagneriene. Care credeți că este realitatea?*

– Nu cred că se poate vorbi despre o asemenea influență asupra lui Verdi. Acesta era o personalitate mult prea puternică ca să suporte un implant cu desăvârșire străin esenței sale. Verdi, cum discutăm acum câteva clipe, a avut o puternică dezvoltare, dar ea a fost endogenă, din resurse interne. Este adevărat că, oarecum în paralel cu Wagner, Verdi ajunge câteodată la soluții asemănătoare. Ne gândim la leitmotive și la...

– *...neîmpărțirea discursului muzical.*

– Da, așa numita scriere continuă. Leitmotivul însă – pe care-l întâlnim încă din *Traviata* (reluarea în actul al IV-lea a temei din primul act), apoi în *Don Carlos*, în *Otello*, unde există acel motiv cromatic (o să revin imediat la acest element) – nu este însă un factor constructiv tematic, un factor dogmatic; pentru că în fond toată drama wagneriană

se construiește pe uriașele 30 - 40 leitmotive dintr-o lucrare, drept care cineva a spus malițios că dramele muzical ale lui Wagner nu sunt opere ci uriașe... potpuriuri. La Verdi folosirea leitmotivului este cu totul accidentală, evident voită, cu totul incidentală mai bine zis, voită și cu atât mai pregnant este efectul. Există o simfonizare graduală a muzicii lui Verdi către ultimele opere, dar niciodată orchestra nu ajunge să fie substitutul vocilor, cum se întâmplă adeseori la Wagner. Prin urmare, eu nu cred că se poate vorbi despre o influență wagneriană. Totuși există ceva care pe mine m-a tulburat întotdeauna: cunoașteți, desigur, un scurt motiv de un cromatism curat, wagnerian, parcă este rupt din *Tristan și Isolda*, motiv care apare prima dată în finalul primului act din *Otello*, în duetul Otello-Desdemona și este reluat tocmai la sfârșit, după ce Otello își strângulează soția, pe cuvintele *un bacio ancora...* Acolo poate să fie un caz de ceea ce în psihologie se numește „falsă memorie”, memoriei lui Verdi i s-a impregnat un cromatism wagnerian și a reapărut ca fapt propriu de creație.

„Marea chitară” - o metaforă puțin răutăcioasă

– *Să mai vorbim despre Giuseppe Verdi. Cred că este momentul să coborâm în fosă pentru a puncta câteva lucruri. Iată, vă invit la un comentariu legat de faptul că belcantiștii și chiar și Verdi, m-am ferit să spun tânărul Verdi, au fost acuzați că au tratat orchestra drept o mare chitară de acompaniament.*

– Da, e o metaforă expresivă, puțin răutăcioasă, bineînțeles, dar nu lipsită de acoperire. Ce vrea să spună? La Verdi vocea a fost totdeauna pe prim plan - vocea, adică melodia. Orchestra a

decurs esențialmente din armonizare; a decurs și din alte elemente, din dramaturgie, din particularitățile artistice ale cântăreților cu care lucra, dar în primul rând din armonizare. Ori, în prima parte a carierei sale, Verdi scria foarte mult, în bună măsură după formule consacrate de contemporanii săi – l-am numit deja pe Donizetti - și armonizarea era destul de simplă, orchestrația de asemenea. Și atunci, aceasta din urmă, care era suport al melodiei, explicit dar cât se poate de discret, a fost într-adevăr o mare chitară: de pildă în *Nabucco* sau în alte pagini mult mai celebre ca *Brindisi* din *Traviata*, *La donna è mobile* etc. Prin urmare, în măsura în care orchestrația decurge direct din armonizare și armonizarea se face mai ales pe treptele principale, pe niște formule antefăcute, ea este într-adevăr orchestra lui Verdi din prima parte a vieții și carierei sale - o mare chitară de acompaniament.

– Dar care merge destul de departe, ați numit *Traviata*, *Rigoletto*, deci perioada mării trilogii romantice.

– Da, a fost o evoluție graduală, în perioada aceasta încep să apară și alte elemente, orchestrația se diferențiază foarte fin în funcție de dramaturgie. Cazul cu totul aparte este *Traviata*, care reprezintă superba operă intimistă a lui Verdi. Vorbind de orchestrație, trebuie să amintesc că acele minunate pagini care sunt Preludiile, erau incluse de marele Toscanini ca secvențe de sine stătătoare în concerte simfonice. Acesta recunoștea în ele valoare implicită, autonomă, ca opere de creație.

Raportul orchestră-scenă se echilibrează

– Ați vorbit despre dramaturgie. Cred că și libretele puternice, temele

forte l-au făcut pe Verdi să ia orchestra drept partener de dialog cu vocile.

– Sigur, dramaturgia lui Verdi fiind o dramaturgie tipică de teatru muzical romantic, orchestrația a preluat, a asumat răspunderea - alături de vocea omenească - efectelor puternice, care se văd în *Rigoletto* și *Trubadurul*, *Forța destinului* și, evident, până la *Otello*, cu atât mai mult.

– Mă gândesc la subiectele shakespeariene, la *Macbeth*, la *Otello* și *Falstaff*. Poate mai puțin la *Macbeth*, unde Verdi poate nu-și cristalizase pe deplin vigorile, era la prima portretistică mai profundă; iată ezitățile, temerile lui *Macbeth* care parcă prefigurează îndoielile lui *Otello* sunt mult mai sugestiv subliniate orchestral în penultima operă verdiană. La fel și pandantul negativ, *Iago*, are o subtilitate, o gradație pe care orchestra o preia și o tratează extraordinar, în contrast cu *Lady Macbeth* care este mult mai directă, mai incisivă și cu un acompaniament poate mai formal...

– ...pentru că decurgea din armonia mai simplă din *Macbeth*. Dar, într-adevăr, e foarte bine că ați amintit de *Macbeth*, elemente de culoare, de atmosferă halucinantă, lugubră care sunt proprii acestei tragedii shakespeariene apar în orchestrație în scenele vrăjitoarelor, de exemplu. Dar lucrurile au evoluat foarte mult în creația finală a compozitorului, pe care eu o situez cam de la *Don Carlos* încoace, către sfârșit, și pe măsură ce Verdi trece de la melodia foarte directă la stilul *arioso*, la *arioso melodic*. Raportul dintre orchestră și scenă se echilibrează, se așează altfel. Mă gândesc, de pildă, la aportul orchestrei în scene cum sunt monologul lui Filip din *Don Carlos* și cu atât mai

mult în **Otello**. Dar fiindcă vorbeam de **Don Carlos**, iată, apar elemente de culoare. Amintiți-vă de intrarea Inchizitorului, cu acel efect lugubru de contrafagot, acestea sunt deja efecte foarte fine pe care Verdi nu le folosea în prima etapă creatoare.

– *Rememorez acum și introducerea la aria lui Filip, cu solo-ul de violoncel. De fapt Verdi a folosit unele instrumente în chip insolit, poate, pentru epoca sa. Mă gândesc chiar la **Rigoletto**. Este un contrabas acompaniator în scena Rigoletto-Sparafucile sau un violoncel cu care Rigoletto parcă face duo în duetul cu Gilda, **Piangi, piangi, fanciulla**. **Don Carlos** este o operă plină de patimi extraordinare, exprimate prin variate culori; în plan orchestral aș aminti introducerea la scena din grădinile regale, care este o adevărată nocturnă simfonică.*

– Ca să nu mai vorbim de rolul cornului englez în **Otello**.

– *Sau la niște nuanțe timbrale creatoare de atmosferă, poate chiar un peisaj muzical preimpresionist la începutul actului al III-lea din **Aida**, cu octavele acelea înlănțuite și cu intervenția flautului...*

– Așa este, și dacă vorbeai de preimpresionism, atunci în ultimul tablou din **Falstaff** chiar suntem în plin preimpresionism, în atmosfera aceea de vrajă a nopții de vară din Windsor. Și acolo, în **Falstaff** în general, melodia este strecurată, echilibrează perfect vocea cu orchestra.

Un titan care a făcut vid în jurul lui

– *Credeți că Verdi a influențat componistica de după el?*

– Este de discutat. Verdi a fost un titan care a făcut vid în jurul lui, în timpul

vieții sale singurele pâlpâiri care au rămas au fost **Gioconda** lui Ponchielli și **Mefistofele** de Boito, deși bineînțeles se scria mult și atunci. Dacă au fost influențe? Poate doar faptul că, în faza finală a creației lui Verdi, **arioso**-ul a câștigat teren, ca și dramaturgia muzicală continuă. Ariile, duetele, terțele sunt încorporate în fluxul acțiunii, ceea ce va fi o regulă în verism.

– *Spuneți că vedeți verismul mai degrabă drept o alternativă decât ca o continuare a artei verdiene.*

– Da, deși **Falstaff** se prelungește clar în **Gianni Schicchi**. Dar operele romantice ale verismului sunt deja cu totul altceva decât opera romantică a lui Verdi. Și ar mai fi de spus un lucru: marele deceniu al verismului a fost strict 1890-1900, Mascagni, Puccini cu primele lui opere, Leoncavallo, Giordano. Și, cu excepția lui Puccini, care a fost o forță și o personalitate cu totul aparte, verismul s-a sufocat foarte repede iar noul romantism a avut respirație scurtă, spre deosebire de cel verdian.

Mozart, un om al timpului și al spațiului său

– *Recent, Riccardo Muti, care reia **Rigoletto** la Scala și care face, ca de obicei, o minuțioasă pregătire a publicului pentru versiunile pe care le abordează, spunea printre altele: „Muzica lui Verdi e legată indisolubil de cuvânt”. Profit de aserțiunea maestrului pentru a face un salt înapoi în timp. Și în creația lui Mozart există acest mariaj perfect. În muzica lui nu poți simți altceva decât o „luminoasă poezie a existenței”, l-am citat pe Cioran din „Singurătate și destin”. În operă, Mozart înseamnă **commedia**, înseamnă*

commedia per musica, serenade teatrale, Singspiel, opera buffa, opera seria, melodramma, dramma, dramma per musica și în fine tulburătoarea dramma giocoso. Iată subtitlurile pe care le poartă opera lirică mozartiană. Domnule Radu Gheciu, știu că lucrați la o carte despre Mozart. Cum vedeți varietatea aceasta de forme dramaturgice, în ce mod se înlanțuiesc ele în ansamblul creației maestrului de la Salzburg?

– Mozart a fost un om al timpului și al spațiului său. Ori, în lumea în care el trăia, în ambientul germanității de sud, în Austria catolică, se întâlneau toate aceste forme de teatru muzical pe care dvs. le-ați evocat. Erau formele teatrului muzical de curte și ale celui popular, de expresie comică, de expresie tragică, mai ales ale teatrului de limbă italiană și de limbă germană pentru că, să nu uităm, țara muzicii era în continuare Italia, unde de altfel se născuse opera. Și din Italia, ca să simplificăm puțin, proveniseră atât opera de expresie tragică – *opera seria*, cât și cea de expresie comică – *opera buffa*, care nu făceau altceva decât să preia această dualitate - operă tragică și operă comică, cele două măști ale teatrului antic - tragedia și comedia. Pe de-altă parte, în același spațiu al germanității de sud se dezvoltă teatrul muzical de expresie germană, care a fost numit singspiel, un gen legat de teatrul popular, legat de mișcarea de autoconștientizare a culturii naționale.

– *Să nu uităm că era secolul lui Herder, secolul lui Wieland, al curentului Sturm und Drang...*

– ... furtună și avânt; ei bine, această conștientizare a culturii germane s-a reflectat și în teatrul muzical prin înflorirea extraordinară a acestei forme apropiate,

dacă vreți, de operetă, pe care ei o numeau Singspiel. Și cum spuneți, Mozart s-a implicat în toate aceste genuri.

– *Mozart a debutat în Singspiel cu Bastien și Bastienne și l-a dus până la un nivel extraordinar, glorios chiar, cu Flautul fermecat.*

– Așa este. Și *Răpirea din serai*, și acea miniatură într-un act *Directorul de teatru*, toate acestea patru reprezintă contribuția lui Mozart la Singspiel. În vreme ce în *opera seria* traseul este jalonat de o lucrare de adolescență, *Regele păstor*, apoi foarte importantul *Idomeneo, re di Creta* și penultima sa lucrare...

O apariție miraculoasă

– ... *La clemenza di Tito. Și bineînțeles dramma giocoso care-și găsește o timpurie încercare în L'oca del Cairo, desăvârșită prin Don Giovanni. Dar despre dramma giocoso o să vorbim puțin mai târziu. Una din marile întâlniri spirituale din istoria muzicii a fost Mozart - Lorenzo da Ponte. Care credeți că sunt semnificațiile acestei colaborări?*

– Da Ponte a fost o apariție miraculoasă în viața lui Mozart. A fost omul potrivit sosit la momentul potrivit. Da Ponte era, așa zice, un aventurier intelectual, un om foarte cultivat, versificator abil, era omul de care Mozart avea nevoie, pentru că maestrul salzburghez, care poseda un instinct teatral foarte dezvoltat, nu fusese până atunci satisfăcut de libretiștii săi. Da Ponte avea calitatea de a fi atât un adaptator subtil, și aceasta s-a văzut în *Nunta lui Figaro* și *Don Giovanni*, cât și un creator deplin original, în *Così fan tutte*. După ce scrisese *Răpirea din serai*, Mozart, așa cum povestește tatălui său, citește aproape 100 de librete, nefiind

satisfăcut de niciunul. S-a oprit asupra celei mai bune dar și celei mai periculoase - din punct de vedere politic - dintre piese, **Nunta lui Figaro** de Beaumarchais. Aici s-a văzut inventivitatea lui da Ponte care, ca s-o facă să „treacă” la Viena, a golit-o de tot conținutul său politic, transformând un pamflet politic într-o piesă lejeră, într-o intrigă amoroasă, păstrându-și însă perfect arhitectura, țesătura dramatică gândite de Beaumarchais. A păstrat și contururile personajelor, dându-le însă un alt conținut. La o analiză mai atentă se poate vedea că anumite aluzii au rămas și, pe de-altă parte, muzica lui Mozart trece dincolo de cuvinte. Rezumând, da Ponte a fost un versificator de mare talent, un om spiritual. Este de amintit, fie și în treacăt, că recitativele sale sunt scânteietoare.

– *Dacă sunt bine rostite, devin componente de mare efect și importanță ale spectacolului.*

– De obicei regizorii nu prea lucrează cât ar trebui cu cântăreții asupra acestui aspect.

Totalul uman în *Don Giovanni*

– *Domnule Gheciu, **Don Giovanni** este supranumită „opera – operelor”. O sintagmă pe care aș vrea s-o deslușim...*

– Eu aș spune că **Don Giovanni** este creația de tip shakespearian a lui Mozart. Este totalul uman într-o singură operă. De aceea au și subintitulat-o – el, împreună cu da Ponte – **dramma giocoso**. E adevărat că formula mai fusese folosită și de el, și de alții (de Haydn, de câteva ori) dar parcă nicăieri nu se potrivește mai bine această îngemănare a contrariilor – **dramma giocoso** – decât în **Don Giovanni**, care este și tragedie, și comedie, are și o

componentă lirică, și una grotescă, burlescă, are și o dimensiune populară dar vizează și supranaturalul, sancțiunea divină. Aș zice că nici una din operele lui Mozart nu este mai patetică, nicăieri investigația psihologică nu este mai nemilosă, evocarea supranaturalului mai înfricoșătoare, senzualitatea mai intensă... O apariție miraculoasă

– *Puterea de caracterizare a personajelor este extraordinară...*

– În muzică, și prin susținerea lui da Ponte. Comicul este foarte viu, niciodată muzica nu a fost și nu avea să mai fie atât de exaltată, cu incomparabilă, copleșitoare forță în contraste; a demonstrat puterea de a evoca totalul uman. De aceea cred că această sintagmă, „opera – operelor”, deși mărturisesc că nu știu cui îi aparține, are deplină acoperire: așa cum Goethe a realizat prin **Faust** mitul cunoașterii universale, Mozart a dat forma supremă mitului trăirii prin eros.

– *Spuneți-mi, există un moment acolo, în scena morții lui Don Giovanni, modulația aceea din minor în major a ultimelor măsuri. Vine ea ca o descătușare, este ca un fel de prevestire a tabloului final? Apoi, cum găsiți acea ultimă secvență a operei, mărturisesc că de multe ori am simțit nevoia să rămân într-o stare de reflecție după densitatea scenei morții eroului, senzație pe care tabloul final nu mi-o permite întotdeauna...*

– Da, e o discuție foarte interesantă, vă referiți la modulația aceea din Re minor în Re major care duce către epilog; și, într-adevăr, cum știți foarte bine, multe montări, mai ales în trecut - mi se pare că și la Opera noastră ...

– *...da, prima montare de la sfârșitul anilor '60 a fost fără tabloul final.*

– Tendința pe plan mondial fiind acum de restituție în întregime a lucrărilor, așa cum au fost ele gândite, se uzitează și prezentarea aceluși Epilog, care de altfel era în tradiția teatrului de epocă, a comediilor mai ales. Trebuia să existe...

– ... *un final luminos, într-un fel.*

– Și o moralitate. Ceea ce simt eu, și aș vrea să-mi spuneți dacă aveți aceeași senzație, este că de fapt această veselie a personajelor care-și caută fiecare un alt drum în viață după ce moartea eroului s-a consumat, are în sine și o oarecare melancolie subdiacentă, pentru că toți acești Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Leporello, care-l urmăreau cu o ură teribilă pe Don Giovanni, și-au cam pierdut, cum s-ar zice în zilele noastre, și-au cam pierdut obiectul muncii iar veselia lor arată că viața le-a fost goliță de o rațiune care a existat până atunci și care le lipsește acum.

***Così fan tutte*, o operă schizoidă**

– *Da, simt această atitudine dar, egoist vorbind, întotdeauna cad într-o stare reflexivă după gravitatea Allegro-ului final din scena morții, pe care nu mi-aș dori-o tulburată. Atitudinea aceasta de reflecție poate veni și în finalul din *Così fan tutte*, alt rod al colaborării Mozart - da Ponte. O operă căreia cei doi i-au dedicat un subiect și o muzică mult mai profundă decât pentru un simplu joc. Și totuși ea este subtitrată *opera buffa*, Komische Oper în partitura Editurii Peters. Unde o plasați?*

– Formal este *opera buffa*, prin toate elementele ei de structură, de stil, dar există aici o dramă ascunsă și eu cred că în fond este o *dramma giocoso* și, mai mult decât atât, aș merge până la a spune că este o operă schizoidă. Pentru

că sunt anumite situații, din ce în ce mai accentuate către sfârșitul operei, în care există un divorț evident între situația scenică și caracterul muzicii. Portativele lui Mozart ajung să îmbrace până și ipocrizia în veșmântul sublimului, și mă refer la anumite ansambluri din actul I, ca și la cele două duete din actul al II-lea, în care vocile înșelătorilor înșelați se împletesc în elanuri inseparabile. Muzica trece dincolo de text și merge împotriva lui. Este o apologie a cuplului în muzică, mai presus de intenția sarcastică a melodiei. De aceea spun că este într-un fel o operă schizoidă și în orice caz o *dramma giocoso*, deși formal are caracteristicile de structură ale *operei buffa*.

– *Vreau să vă mulțumesc foarte mult, sigur că subiectele au putut fi doar marcate...*

– Nu știu dacă cititorii vor fi de acord cu ereziile pe care le-am emis, vă doresc succes!

(2001 – *OPERA VIVA*)

Soprana ANGELA GHEORGHIU

DESPRE CARIERĂ ȘI ROLURI

– *Am fost martorul strălucitorului tău succes în rolul Liù din *Turandot* de Puccini pe scena de la Covent Garden. Un succes care, trebuie să se știe, i-a eclipsat pe parteneri – ilustra soprana Gwyneth Jones, tenorul Vladimir Popov, basul Gwynne Howell. Tot atât de aplaudată a fost și regia, datând de circa 10 ani și datorată lui Andrei*

Șerban. Care crezi că este secretul unor producții desăvârșite pe scena londoneză, în primul rând din punct de vedere actoricesc?

– Lucrul intens, serios, de o minuțiozitate diabolică. Repetițiile au durat trei săptămâni și au avut ca premisă stăpânirea la perfecțiune, din punct de vedere muzical, a partiturii. Totul s-a desfășurat în fața dirijorului, a regizorului substituit, însoțit de cel puțin trei asistenți (maestrul Șerban n-a fost prezent, nefiind o producție nouă), a coregrafilor, pianistului, sufleurului, maestrului de limba italiană. S-au explicat și s-au repetat de o mie de ori toate mișcările, traseele, fiecare moment, secundă. Absolut totul bazat pe o logică infailibilă.

– Marile vedete participă la toate aceste repetiții asidue, cot la cot cu cei proaspăt intrați în roluri?

– Fără excepție.

– La Opera din Viena, spre exemplu, funcționează același sistem?

– Acolo e mult mai greu, ești aruncat direct în groapa cu lei. Indiferent cine ești, faci două repetiții într-o săliță cu pian, o vizionare video și apoi direct în scenă. Așa mi s-a întâmplat și la **Boema**, și la **Elixirul dragostei**. La **Falstaff**...

– Apropo de **Falstaff**-ul din aprilie... La Viena mi s-a spus că circulă o glumă, cum că spectacolul ar fi trebuit să se numească **Nannetta**, după numele personajului pe care l-ai interpretat cu așa un mare succes...

– ... Eu voiam să spun că Seiji Ozawa, care l-a dirijat, este un perfecționist și un detalist cum rar am întâlnit. A lucrat foarte mult cu noi toți, asupra fiecărei fațete a interpretării.

– Cu Bernard Haitink, directorul muzical al Operei Covent Garden, cum ai colaborat?

– Extraordinar. Am făcut împreună **Don Giovanni**, spectacol pe care îl vom relua în iulie. Are marea capacitate de a transmite prin vorbe și gesturi puține, tot ce are de spus; îl înțelegi numai privindu-l. E un fapt rarism ce definește un partener ideal de lucru.

– Ai enumerat câteva din rolurile abordate până acum. Și s-a întâmplat să refuzi unele propuneri de spectacole?

– Rolurile nepotrivite m-au urmărit încă din Conservator. Îmi amintesc de **Poveri fiori** din **Adriana Lecouvreur**, arie grea pentru mine în acel moment, dar pe care am fost obligată s-o cânt. Odată ce m-am lansat, am putut lesne refuza rolurile prea timpurii pentru stadiul meu vocal. Așa s-a întâmplat cu **Traviata**, **Capuleti și Montecchi** sau cu rolul Corinne din **Călătorie la Reims** de Rossini. Acesta din urmă mi s-a propus la Londra, dar l-am refuzat în primul rând pentru că avea prea multă coloratură și apoi nici nu aveam vreme să-l pregătesc.

– Cum lucrezi acum?

– Absolut singură. Desigur, contează mult și pianiștii corepetitori cu care rodez noile roluri. Dar profit cât pot de mult de faptul că trăim într-o epocă modernă și putem să ascultăm atât de multe lucruri. În primul rând pe disc. E foarte util.

– Spre exemplu, în Liù către cine ți-au mers preferințele? Doar a imprimat și Renata Tebaldi...

– Mirella Freni, Renata Scotto, Montserrat Caballé.

– Ai cântat alături de Plácido Domingo, în două concerte, la Turku și Phoenix. Cum s-a născut ideea?

– Foarte simplu. Totul a început la Londra. Ne-am cunoscut în teatru, i-am spus că interpretez rolul Mimì din **Boema**, iar el a promis că va veni să mă asculte.

Așa a și fost: după spectacol m-au felicitat – el și soția –, spunându-mi că a fost o șansă că au avut ocazia să mă audă și că... vom cânta împreună. Atât! După o lună a venit propunerea de contract...

– Cum e Plácido, privit de pe scenă?

– Un om extraordinar de drăguț, amabil, atent, gata oricând să-ți împărtășească ceva din vasta lui experiență, un coleg minunat. La Turku am avut repetiție la ora 2 p.m. (spectacolul era seara la 6) și am cântat totul „pe voce”. El s-a mirat și abia la spectacol mi-am dat seama cât de preocupat e să fie în formă optimă. Între arii, duete sau în timpul părților orchestrale, Domingo vocaliza în culise. „Tu n-ai nici o problemă”, îmi spunea, „eu mă duc să mă mai... *dreg*”. Cred că este un perfecționist al sunetului și iată ce indicii m-au dus la o asemenea concluzie: când repetam eu, mergea în fundul uriașei săli – 8000 de locuri – verificându-i sonoritatea; echipa de sunetiști era probabil specializată în megaconcerte – Plácido Domingo, până și uniformele lor purtau numele maestrului; dirijorul unor asemenea concerte este același, Eugene Kohn, care îl substituie la repetiții știindu-i perfect stilul, tempoul preferat, cadențele etc. Un artist de dimensiunea lui Plácido nu merge niciodată la risc.

(1993 – *OPERA LIVE*)

„ATUNCI CÂND ÎN ROMÂNIA EXISTĂ UN ARTIST ADEVĂRAT, EL POATE SĂ AJUNGĂ O LEGENDĂ UNIVERSALĂ”

Secretul gloriei și cheia succesului

– Angela Gheorghiu, sunt fericit că ne vedem după destul de mulți ani. Ne aflăm

la Hotelul Sacher din Salzburg, în fața unor cupe de Moët et Chandon, o ambianță princiară în preajma celui de-al doilea concert al tău cu **Romeo și Julieta** la Grosses Festspielhaus, în festivalul din orașul lui Mozart. Iată, noutatea zilei este că l-am cunoscut pe noul tău impresar, dl Jack Mastroianni, care...

– Vreau să te corectez, pentru că nu este noul meu impresar. Sigur că m-ai întrebat de el, pentru că deja toată lumea a auzit de gafa pe care a făcut-o ex-impresarul meu. Ei bine, în același timp cu acela, eu mai aveam încă doi-trei agenți, printre care și Jack Mastroianni. Și nu de acum, ci de vreo doi-trei ani...

– Așa mi-a fost prezentat. Despre ce gafă era vorba?

– Unul dintre impresarii mei a crezut că este... etern, uitând că se mai întâmplă și “divorțuri”.

– De fapt, ce calități trebuie să îndeplinească un bun agent impresarial?

– Să se plieze după opiniile, dorințele artistului. Ca să spun adevărul, pentru mine, nimeni, niciodată, nu a exercitat profesiunea de management impresarial, ci mai mult una administrativă, pentru că întotdeauna eu sunt cea care primesc propuneri și ei sunt cei care aranjează lucrurile în așa fel încât mie să-mi fie mai ușor. După cum știi, nu lucrez numai cu teatre, am și foarte multe concerte, colaborez cu case de discuri, televiziuni, alte forme de mass-media. Toate acestea nu pot fi acoperite de o singură persoană. Deja am doi secretari care se ocupă de aceste lucruri, am impresari în diferite țări. Știi, cum se spune pe la noi, unde-s doi puterea crește, unde-s și mai mulți, puterea crește și mai mult, așa că mă ajută în mod sporit.

– Te afli pentru a doua oară la Salzburg, dacă nu mă-nșel...

– ... a treia oară...

– *Iată, mă-nșelam. Cum privești această participare și de ce **Romeo și Julieta**?*

– Inițial a fost o simplă propunere, noul director al festivalului salzburghez, dl Peter Ruzicka, a dorit să dea o altă imagine celebrei manifestări. Directorul anterior, dl Gérard Mortier, chiar a făcut o declarație că nu voia să aibă staruri, nici tinere, nici mai în vârstă, avea o idee a producțiilor de opere moderne, chiar a celor clasice făcute într-un stil propriu. A generat degingoladă, dar acum dl Ruzicka, din prima lui stagiune, deja a avut un concert Wagner cu Plácido Domingo, a fost și José Carreras, va urma Jessye Norman. Bineînțeles, nu-i toată lumea invitată, dar sunt personalități precum Thomas Hampson, Roberto Alagna, nume cu care, în repertorii clasice franceze și italiene, dl Ruzicka a dorit din start să dea un suflu nou festivalului.

– *Te deranjează prezentarea în concert? Cum reușești să creezi o atmosferă care să dea spectatorului o imagine scenică?*

– Ai văzut deja concertul?

– Nu.

– Chiar mă gândeam în prima seară: da, există o diferență notabilă, mai ales că am cântat **Romeo și Julieta** foarte recent la Orange. Totul devine mult mai intens atunci când este scenic. Și apoi, există un grad de relativitate, pentru că sunt opere care se pot adapta pentru concert, altele mai puțin. Întotdeauna când fac un disc sau când studiez, când cânt într-un concert sau operă – fie concertantă, fie pusă în scenă – încerc să dăruiesc totul. Nu mă interesează că sunt o sută sau zece mii de persoane, că este numai pianistul sau doar orchestra,

niciodată nu schimb ideea mea de interpretare și nu abdic de la faptul că vreau să conving în orice condițiuni.

– *La înregistrările pe disc te afli în fața unei săli goale...*

– Tocmai, acesta este răspunsul meu. Întotdeauna lumea crede că înregistrarea este un lucru mult mai rece și arid. Nu este așa. Să-ți dau un exemplu: atunci când am spectacol în teatru, prima mea repetiție cu orchestra este cea mai importantă, pentru că muzicienii din orchestră și cor sunt cei dintâi judecători, cei mai în măsură să aprecieze ce fac eu. Reprezintă un fel de termometru pentru mine. Și niciodată nu încerc să dau mai puțin doar pentru că este o repetiție. E foarte important! Când înregistrez, colegii mei din orchestră sunt publicul meu. Dacă vei veni la o înregistrare și vei vedea atmosfera, vei fi surprins. Mi-aduc aminte, chiar și cu Filarmonica din Berlin, eu nu priveam la Claudio Abbado. De multe ori sunt anumite pasagii când un instrument este solist împreună cu mine, cântăm același lucru, eu am contact direct cu orchestra sau cu muzicianul în speță și mă implic profund. Îmi place o asemenea colaborare, îmi place să respir o dată cu instrumentistul sau cu orchestra, pentru că dă autenticitate. Nu știu dacă până la urmă iese ce doresc, dar ideea mea și ceea ce vreau eu să fac, asta este. Cred foarte mult în înregistrări.

– *De fapt, ele reprezintă o parte foarte importantă a carierei tale. Și am înțeles că vor continua intens.*

– Da, consider că artiștii din zilele noastre parcurg o perioadă fericită. Mulțumită tehnicii, a video-ului și discului, noi reușim să lăsăm mărturie. Sunt sigurele noastre documente, pentru că nici eu nu-mi mai amintesc exact cum

a fost un spectacol. Atunci când este înregistrat sau filmat, există o carte de vizită foarte importantă. Am fost împotriva lui Sergiu Celibidache, care avea păreri diametral opuse, dar contrar voinței lui și mulțumită fiului lui, oamenii care iubesc ceea ce el a făcut au posibilitatea să-l asculte încă.

– *Așa este. Te afli în orașul lui Mozart. Totuși, Mozart nu se mai află, se pare, în preocupările tale. De ce?*

– Nu este adevărat, deoarece voi avea o nouă producție cu **Nunta lui Figaro** la Covent Garden și nu discul următor – care o să fie cu arii veriste, dar celălalt, o să fie numai Mozart.

– *Iată deci că, după Zerlina celebră de la Covent Garden de acum vreo 10 ani, el revine în atenția ta.*

– Întotdeauna maestrul de la Salzburg este considerat un termometru de personalitate muzicală, dar eu cred un pic și contrariul. Nu este mereu așa, pentru că există și alți compozitori interesanți, cum este Richard Strauss. De ce nu mă întrebi de Strauss? Sau de muzica barocă? Consider că sunt norocoasă pentru simplul fapt că am curajul de a gândi, de a gusta din muzica asta atât de variată și îmi pare bine că pot să o fac.

– *Dacă vorbim de roluri, cum crezi că ți-ai ordonat cariera până acum? Îmi face impresia că ai trecut peste o serie de roluri belcantiste, e drept, le-ai înregistrat în recital pe disc, ai făcut totuși **Tosca**, **Trubadurul**, cum crezi că vei proceda în viitor?...*

– Nu am cântat **Trubadurul** sau **Tosca** pe scenă. Aici este necesară o precizare, pentru că pentru mine există o carieră discografică, care este puțin diferită față de cariera scenică. Țin foarte mult să înregistrez rolurile foarte dificile

până nu este prea târziu, pentru că în general în istoria discului majoritatea cântăreților au făcut rolurile foarte importante atunci când era prea târziu. Consider că este bine să avem prospețimea vocii adaptată rolurilor majore. Iar dacă ai amintit de **Tosca**, nu a fost ceva ce eu am cerut, a fost o propunere a unor producători de a face un film și acesta a fost motivul pentru care am înregistrat-o.

– *Dacă vorbim de cariera scenică...*

– Este puțin diferită, pentru că eu întotdeauna vreau să fac câte un rol nou, să am un fel de provocare, dar în același timp nu doresc, n-am făcut și n-am să fac repertoriu dramatic pe scenă. Mi-am păstrat și vreau să-mi păstrez rolurile lirice, repertoriul meu liric-lejer, pentru că prospețimea fizică și mentală se simte în voce. În continuare voi cânta **Elixirul dragostei**, noi producții și la Covent Garden, și la Barcelona, **Traviata**, **Lucia di Lammermoor**, **Faust**. Deci întotdeauna un melanj curios, dar în același timp gândindu-mă să-mi păstrez tinerețea vocală.

– *Iată un raspuns pentru toți cei care, auzindu-te pe disc în **Trubadurul** sau **Tosca**, te și vedeau în... *Lady Macbeth*.*

– Ferească Dumnezeu!

– *Deci, pentru scenă, atractivitatea pe care o exercită un personaj trece pe planul doi în fața prudenței...*

– Vreau să pun la punct un lucru, să subliniez următorul aspect pentru cântăreții tineri, care încep activitatea. Profesorii din România, profesorii în general, care au făcut carieră înaintea mea, aveau o altă mentalitate: aceea de a fi într-un teatru, de a-ți face un repertoriu, de a avea grijă și iar grijă. Tipul de carieră și tipul de mentalitate de astăzi nu sunt deloc aceleași precum cele de acum

20 de ani, sub nici o formă, este cu totul și cu totul altceva.

„Singura mea profesoară a fost Mia Barbu”

– Pentru tine însă plierea stilistică vizavi de propria vocalitate este totuși principiul care-ți guvernează în mod decisiv cariera, nu?

– Niciodată nu am riscat și nu risc. Atunci când am spus da pentru o înregistrare este pentru că am fost absolut convinsă că nu am dificultăți și nu cer prea mult corzilor mele vocale și nici măcar temperamentului meu, pentru că am fost și vreau să mă situez pe drumul pe care mi l-am trasat întotdeauna. Adică am ideea că știu de unde vin și unde mă duc, niciodată n-am uitat și n-am să uit fiecare vorbuliță și fiecare sfat pe care mi le spunea Mia Barbu, de exemplu. După aceea țin minte că am avut un dineu într-o seară la maestrul Ohanesian. Era acolo și maestrul Herlea. Amândoi mi-au spus să am grijă ca niciodată să nu „trag” de corzi, să nu cânt nici foarte înalt, nici foarte tare. Probabil, și ei au intrat puțin în epoca asta modernă, unde orchestra sună... enorm, dacă pot spune așa.

– Ai vrea să detaliezi?

– Karajan a avut un aport important pentru muzică, dar cred că a distrus teatrul de operă. Unul din lucrurile negative pe care le-a făcut pentru ca orchestra să sune brilliant este că a ridicat acordajul; câteodată se cântă cu aproape un semiton mai sus. Chiar fosele din teatrele cele mai reputeate în care eu cânt după ce el a dirijat sunt geometric ridicate mai sus; deci sunetul orchestrei devine, așa cum m-am exprimat, enorm. Cum suna *Elixirul dragostei* pe vremea când cântau Gigli sau chiar Pavarotti, Mirella Freni sau Cotruș și cum sună

azi? Acesta este un punct în care cântăreții ar trebui să fie atenți întotdeauna: unde, când, cum și cu cine cântă.

– Orchestra Simfonică Radio din Viena, care te acompaniază în *Romeo și Julieta*, are un acordaj normal?

– Nu, este destul de brilliantă, mai sus, dar aproape toate orchestrele sunt acum așa, deja m-am obișnuit cu ideea, acesta este sunetul, pentru că dirijorii au mania că opera trebuie să sune simfonic.

– În *Don Giovanni* am găsit orchestra – celebra Filarmonică vieneză – mult prea tare sub bagheta lui Nikolaus Harnoncourt, plus alte elemente șocante de regie semnate Martin Kusej...

– Așa, ai dreptate, sunt niște criminali, deja am spus tuturor jurnaliștilor că producția de *Don Giovanni* de la Salzburg este făcută de un criminal. Sunt foarte intrigată de faptul că astăzi cântăreții nu au curajul de a se simți responsabili pentru spectacol, întrucât se tem că nu vor mai fi chemați și sunt întotdeauna de acord cu derapajele regizorale. Aceasta este durerea mea cea mai mare. Marea majoritate spun „Si, maestro, aveți dreptate!” și te trezești în... sala de baie, ca în acest *Don Giovanni*.

– Ai fi cântat în spectacol dacă ai fi cunoscut regia?

– Nu, nu, nu!

– Tu ai niște antecedente în conflictele cu regizorii...

– Tocmai din motivele pe care ți le-am expus. Ultima dată când am spus nu la o regie a fost pentru Franco Zeffirelli și Franco, trebuie să știi, este de fapt cel mai bun prieten al meu. Niciodată nu semnez un contract până când nu-mi dau acceptul pentru regie, parteneri, dirijor. Întotdeauna eu îmi dau

acordul pentru tot ce se întâmplă. Altminteri nu particip.

– *Dar regia n-ai cum s-o știi dinainte?*

– Bineînțeles, dar eu programez un **rendez-vous** cu regizorul, care prezintă crochiurile, văd costumele, regia. Eu și Roberto numai așa lucrăm, întotdeauna.

– *Deci dacă vine Jonathan Miller, regizorul **Traviatei** tale pariziene...*

– Cine e? Nu avem de cine discuta! Trebuie să vorbim de artiști, de oameni de teatru, nu de persoane care au o anumită pasiune. A fi regizor sau dirijor este o profesie și se bazează pe cunoștințe extrem de aprofundate.

– *Iată, am în față un interviu pe care regizorul Nicolas Joël l-a dat în **Le Figaro** și în care, sigur, i se pun niște întrebări de genul: „E ușor de lucrat cu Alagna și Gheorghiu?”. Răspunsul vine extrem de pozitiv, spune că este o plăcere să colaboreze cu voi, tot ceea ce se discută este numai literatură, dar în continuare are o afirmație pe care te-aș ruga s-o comentați: „Românele au un șarm veninos (**charme vénéneux**) la care am fost întotdeauna sensibil”. Era vorba despre...*

– Să-ți spun de ce. Bineînțeles că nu se referea la artiste, ci era pentru prima oară când decorurile pentru **Romeo și Julieta**, pe care l-am făcut la Orange, au fost construite în România.

– *Nu știu. Să reiau: „În două rânduri Julieta titulară a lui Alagna a fost Leontina Văduva, acum este Angela Gheorghiu. Ambele au, precum Ileana Cotrubaș mai înainte, un patos particular care nu este nici cel rus, nici cel italian, nici cel francez atât de introvertit. De altfel, credeți-mă că Ileana Cotrubaș l-a conservat pe deplin. Românele au un șarm veninos la care*

am fost întotdeauna sensibil”, spune Joël.

– Ileana Cotrubaș n-a cântat niciodată Romeo și Julieta. Nu găsesc important să comentez opinia unei persoane.

– *Mi-ai vorbit despre profesoara ta, Mia Barbu, despre alte personalități, David Ohanesian, Nicolae Herlea, care ți-au marcat prin sfaturi, mai mult sau mai puțin, gândurile tale...*

– Au fost întotdeauna gânduri prietenoase, niciodată nu am luat lecții de canto cu nici un cântăreț, singura mea profesoară a fost Mia Barbu și aici lista se încheie absolut.

– *Stai puțin, totuși ar trebui adăugată...*

– Aici aș dori să-ți spun ceva. Nu pot să folosesc expresia că după război mulți viteji se arată deoarece și atunci când trăia Arta Florescu am spus adevărul. Ea nu a fost niciodată o profesoară de canto, pentru că nu avea această capacitate, chiar ea a recunoscut. Întotdeauna a știut – politic – să-și ia la clasa ei voci deja „semnate”, puse la punct; dacă putea să facă ceva, era doar o specie de **master class**, cu asta sunt de acord. Ceea ce este important în România, cred eu, este o bună școală de muzică. Există ceva în pământul românesc. La noi nu se nasc numai voci, deși acest lucru este primordial, dar există un melanj cultural ancestral între daci, romani, slavi, greci, turci, toată lumea care a trecut a lăsat câte ceva inexplicabil în România. Atunci când există un artist adevărat în România poate să ajungă o legendă universală, fie că e pianist, violonist, dirijor sau cântăreț. Există ceva inexplicabil în România, în pământul românesc, nu știu ce, dar există. Există dragoste, există respect pentru artiști. Nu știu cum este

acum. Mi-aduc aminte de profesorii de la școala de muzică, de tenorul Ion Fălculete, pe care trebuie să-l numesc, întrucât a fost un îndrăgostit de canto, până la lacrimi. A fost un om cu care, chiar dacă n-am vorbit niciodată de tehnica vocală pentru că mi-era, cum să spun, ceva dăruit înainte să-l cunosc, totuși mi-a insuflat pasiune și dragoste infinită pentru vocea umană. Întotdeauna a avut grijă aproape părintească și era oripilat de gândul că n-aș urma Conservatorul. Vreau să-i transmit dlui Fălculete toată dragostea și aprecierea mea.

– *L-ai cunoscut înainte de...*

– Da, dar n-am putut să-i spun chiar lui „Știi, am deja o profesoară”, n-am vrut să-l supăr, să-l jignesc, dar în același timp nu pot să nu admit faptul că el avea așa o debordantă pasiune, ceea ce la Arta Florescu nu exista. La ea era ca la arenele de corrida. Avea o plăcere diabolică să vadă pe cineva cum clachează. Nu vreau să dau nume, erau multe colege la care cum vedea că repertoriul nu li se potrivește, că nu reușeau ceva, atunci insista, insista așa pe o perioadă de 10 minute, până când persoana respectivă nu mai putea. Și pentru că se întâmpla așa, în loc să-i schimbe repertoriul, să vadă de ce nu poate sau să rezolve tehnic problemele, o dădea afară din clasă.

– *Când ai perceput toate acestea?*

– De la 14 ani, când am cunoscut-o pe Mia Barbu, pentru că ea a înțeles ce înseamnă canto și nu numai asta, ne-am înțeles reciproc. Pentru că, știi, nu este important să spunem că acel profesor este cel mai bun, elevul trebuie să-și întâlnească dascălul corespunzător iar acesta să-și găsească discipolul care să-l perceapă. Pentru că eu dacă sunt profesoară și am 10 elevi, sigur aceia vor

înțelege în mod diferit ceea ce le spun și poate li se potrivește sau nu ceea ce îi învăț.

– *După tot ce mi-ai spus mă bucur că, într-un fel sau altul, i-ai dat dreptate lui Nicolas Joël, care, vorbind despre calitățile artiștilor români, spune că găsește la românce un patos particular, care nu seamănă cu nici unul dintre cele care ne înconjoară și eu cred că este foarte frumos spus.*

– Este adevărat!

– *Angela, în ce fel ar trebui să fie prezența ta artistică la București? Operă în concert, spectacol pe scenă, recital cu orchestră?*

– Toate, toate! Aștept... Nu, eu sunt deschisă la orice propunere. Dacă sunt dorită, voi veni cu mult drag. O spun de ani de zile, există o vorbă românească: „Cine are urechi de auzit să audă!”.

– *Ce crezi că împiedică acest proiect?*

– Nu pot să-ți răspund. Îi poți întreba pe cei care organizează concerte în România. Pur și simplu aștept să revin în România pe poarta principală, așa cum pe poarta principală am plecat.

– *Care crezi că este secretul, cheia gloriei, a succesului și prețul lor?*

– Nu pot să vorbesc de preț pentru că este ceva relativ. Pentru că toată lumea te dorește, toată lumea te vrea în casa lui, toată lumea crede că ești un obiect personal care-i aparține și toată lumea vrea să fii 100% perfectă întotdeauna, după cum fiecare teatru crede că este cel mai important, fiecare dirijor crede că este cel mai mare... Eu întotdeauna încerc să-mi împlinesc plăcerea și să nu creez gelozii prea mari. Cheia de care vorbești nu pot să o dau pentru că este a mea, este o chestiune particulară, o caracteristică a fiecărui artist. Nu există o

soluție general valabilă. Poți face interviuri cu 1000 de artiști și fiecare o să-ți spună un alt lucru. Există însă o realitate a darurilor pe care trebuie să le posezi: chemare către artă, talent și, în plus, trebuie să întâlnești oamenii potriviți la momentul potrivit.

– *Cum este să fii parteneră pe scenă cu soțul tău?*

– Ideal. Nu trebuie să jucăm prea mult în scenele de dragoste, de exemplu. Știi, unele dintre lucrurile care sunt mai greu de suportat sunt emoțiile, pentru că sunt duble. Dar întotdeauna când mă aflu sau nu cu el pe scenă, când înregistrez, în orice lucru desfășor în viața mea, vreau să-i fac lui plăcere. După cum și el la fel. Vreau să fie mândru de mine, cum și el vrea să fiu mândră de el. De foarte multe ori suntem complementari. Și asta ajută pe undeva, generează o evoluție.

– *Vă coordonați într-un fel carierele, rolurile, țineți seama unul de altul? Iată, am citit undeva că el se pregătește peste câțiva ani să cânte deja **Otello**!*

– E și normal, a înregistrat deja tot, cântă absolut formidabil. Cu Filarmonica din Berlin, este formidabil!

– *De exemplu, te-ai gândit la Desdemona?*

– Trebuia să cânt Desdemona la Salzburg, aveam contract și am refuzat din cauza regiei, era catastrofală. Am să cânt, în fond nu este unul din rolurile atât de dramatice.

– *Eu m-am întrebat dacă în carierele voastre sunt corelări ale rolurilor, dacă reflectați împreună.*

– Sigur că nu în toate situațiile, dar de multe ori ne gândim cum este bine, dacă este bine și important pentru amândoi sau dacă este bine și important pentru fiecare. Nu m-am simțit niciodată constrânsă să fac ceva, avem libertatea

de a ne sfătui și de a ne gândi dacă este bine să facem ceva împreună sau separat.

– *Un gând pentru acasă...*

– Mi-e dor...

– *Ar fi banal să-ți replic cât de dor îi e publicului românesc să te reasculte într-o sală bucureșteană de spectacole. Te asigur de asta. Îți doresc succese mari și glorie fără frontiere!*

– Mulțumesc mult.

(2002 – **OPERA VIVA**)

Compozitorul și violistul **MARCO GIUBILEO**

MAREA TRADIȚIE A ORCHESTREI SCALEI DIN MILANO

Compozitor, muzicolog, prim-violist al Orchestrei și Filarmonicii teatrului Scala din Milano (din 1985), membru în Consiliul Artistic al legendarei scene lirice, co-fondator în 1992 al Cvartetului de coarde Soli Deo Gloria Ensemble, Marco Giubileo este astăzi una din personalitățile marcante ale Italiei muzicale. Preocupările sale au depășit de la început cadrul instrumental și s-au extins în compoziție și muzicologie. A compus lucrări sacre, liturgice și de cameră, de multe ori mergând către stilurile vechi, în simbioză cu clasicismul și neoclasicismul italian. Cel mai recent opus al său este Cantata Sacră „Rugăciune și contemplare”, dedicată Elenei Moșuc, după succesul triumfal al sopranei în rolul Violetta din *Traviata* de

Verdi la Teatro alla Scala în iulie 2007. Studiile și cercetările lui Marco Giubileo în domeniul muzicologic s-au văzut confirmate prin publicarea lor la prestigioase edituri. Printre cele mai cunoscute lucrări, se numără „Educarea talentului” și „Analiza și sinteza frazării muzicale în clasicism”.

Tradiția verdiană

– *Ne aflăm la Milano, în plină serie de spectacole cu **Rigoletto** sub bagheta lui James Conlon. Cum se observă din fosă ideile sale, vizavi de marea tradiție a Scalei?*

– Maestrul Conlon s-a prezentat în fața noastră, a membrilor orchestrei, ca un artist foarte sensibil și cu disponibilitate pentru cele mai mici detalieri. Este un muzician extrem de rafinat, cu personalitate virtuoză, delicat și apreciativ. Eu cred că este vorba despre două lumi care s-au întâlnit, pe de-o parte prin capacitatea de sesizare a celor mai fine nuanțe, de sublimă elevație, proprii simfonismului și un univers diferit, al unei muzici cu forță interioară, care se exprimă nu numai în culori de forte dar și în piano. Pregătirea acestui spectacol s-a caracterizat prin întâlnirea și suprapunerea celor două concepții. Găsesc că a fost o bună reușită în a le putea prinde pe amândouă și de a da puteri muzicii verdiane într-un stil tipic milanez. La noi este menținută o tradiție solidă, directă, există mărturii și indicații – variații de culori - marcate în partitură de însuși Verdi.

– *Scala a păstrat cu grijă tot acest specific...*

– Spre exemplu, sunt indicații de pianissimo cu 2, 3 și chiar 4p, care denotă că Verdi dorea diferențieri extrem de subtile. Piano și pianissimo verdian nu

sunt ca ale altor compozitori, ci conțin – paradoxal - o forță vulcanică ca o revoltă interioară, secretă, un fel de conspirație. Instrumental, este vorba despre o vibrație a sunetului și de o rapiditate a emiterii lui care produc un piano absolut diferit, conferindu-i forță și având puteri emoționale similare cu muzica în forte.

– *În **Rigoletto**, Gilda are desene melodice diafane...*

– Concepția maestrului Conlon a contribuit într-o manieră importantă de a face foarte elegantă și sublimă muzica Gildei, demers indispensabil, pentru că Verdi are o concepție de înaltă noblețe asupra personajelor feminine. Foarte adesea, ele fac dovada unei iubiri atât de puternice încât ajung la sacrificiul personal. Gilda este un exemplu excelent al acestei gândiri elevate a compozitorului, care construiește personaje slabe în aparență dar de mare forță lăuntrică, având capacitatea de a atinge eroismul. Muzica vorbește despre imaginea delicată a femeii, proiectată foarte puternic asupra bărbaților, fie părinți, fie iubiți. Dar, deja în al treilea act, eroina se transformă iar la final, în **Rigoletto** ca și în **Traviata**, devine un personaj sublim, un înger care face conjuncția între Pamânt și Cer și exprimă o emoție nepământească, plină de pace serenă, care nu mai are vibrația expresiei ordinare, comune. Totul devine mai dulce, mai alb și personajul reflectă climaxul maximum imaginabil al iubirii absolute.

– *Cum ați lucrat cu șeful de orchestră?*

– Realizarea acestei producții s-a caracterizat printr-un proces de întâlniri. Am mare stimă pentru maestrul Conlon pentru că a știut să profite de relația cu noi. Și alți șefi de orchestră caută

asemenea întâlniri. Spre pildă, maestrul Daniel Barenboim, care vrea să cânte Verdi împreună cu noi, a dirijat deja *Requiem*-ul și *Aida*. De altfel, noi constatăm la toți marii dirijori care vin la Milano, o căutare în sensul apropierii de tradiția vie pe care orchestra Scalei a căpătat-o direct, prin experiență.

Mari șefi de orchestră

– Ai cântat *Rigoletto* și sub alte conduceri muzicale. Riccardo Muti a făcut premiera, apoi Riccardo Chailly și, probabil, alții. Cum ai perceput diferențele ideatice între Muti, Chailly, Conlon...?

– Asupra muzicii lui Verdi, maestrul Chailly, ca italian, posedă o idee clară și de la început foarte apropiată de a noastră. Când întâlnim un asemenea șef, ne este ușor să-l urmărim. Maniera de dirijat a lui Chailly era destul de apropiată de cea a maestrului Conlon, adică a indus o oarecare delicatețe în nuanțe, limbajul era destul de echilibrat, a fost o căutare a esteticii, a sunetului, a fineței demersului. Aș zice că, dimpotrivă, expresia care reprezintă direcția maestrului Muti era fondată în special pe o concepție puțin mai „țărănească”, ca să spun așa. Știți că Verdi, în documentele sale de identitate avea menționat „țăran”, adică lucrător al pământului său de la Sant’ Agata. Nu se rușina cu asta; muzicalitatea sa avea un gust puternic „popular”, un gust foarte sensibil al efectelor; de aici provenea forța ce caracteriza interpretările maestrului Muti, în același timp, foarte fine. Am cântat 20 de ani sub conducerea lui și recunosc în acest stil, un Verdi foarte aproape de tradiție.

– Cum inducea atmosfera?

– Maestrul Muti avea mare grijă de acompaniament. Climatul, atmosfera nu

erau create atât de melodia propriu-zisă cât de natura și calitatea acompaniamentului. Aceasta se poate face având grijă de calitate și ținută pe parcursul duratei de emisie a sunetelor, de rapiditatea atacurilor. Este o mare diferență între un sunet care este produs și menținut sub tensiune și unul care este lăsat „să cadă lent”. În general, un sunet care „cade” este ca la pian, o lovitură care se pierde. Tensiunea dramei înseamnă tensiunea unui sunet care este intensificat emoțional în durată și vibrato. Această tensiune este enormă și poate fi produsă fie în forte, fie în piano. Iată secretul extraordinarei energii din interiorul interpretărilor lui Muti. Maestrul cere o uriașă angajare din partea tuturor - contrabași, viori secunde, viole etc. - care cântă note în timpii neaccentuați ai măsurilor portativului. Astfel, la finalul frazei, tensiunea ajunge cu energie enormă.

– Riccardo Muti a cerut soliștilor să interpreteze *Rigoletto* fără acutele de tradiție. Cum comentați?

– Cred că această concepție este foarte onestă și foarte interesantă. Ideea este de a demonstra valoarea unei compoziții în identitatea sa originală. *Rigoletto* fiind o capodoperă, valoarea sa trebuie probată fără accesorii adăugate cu scopul de a produce efecte izolate. În plus, se dă și o educație proastă publicului, de aceea maestrul Muti cere ca drama *Rigoletto* să fie apreciată așa cum a fost scrisă. Apoi, când am făcut spectacole care conțin și acutele tradiționale, acestea au venit ca un surplus în care se apreciază valoarea solistului. Dar eu cred că este foarte mare diferență între etalarea demonstrativă a notelor înalte și evidențierea dramei care, în unele versiuni, poate avea în supliment

și acutele tradiționale. Drama este însă cea mai importantă.

– Am ascultat **Rigoletto** dirijat de Muti, de o forță dramatică formidabilă, fără acute, dar vezi, această versiune originală nu se cântă mai deloc în lume. Publicul cere acute și e fericit să le audă. Și în aceste zile, i-a aclamat pe Leo Nucci și Elena Moșuc. Cred că o simbioză ar fi benefică. Marco, am vorbit despre tradiția orchestrei Scalei. Cum este păstrată, prin ce mijloace, care sunt secretele?

– Nu este un lucru atât de simplu. Am moștenit o sensibilitate, o idee, o concepție asupra muzicii lui Verdi. În conservarea tradiției, cred că se petrece un lucru similar ca în cazul oamenilor care vorbesc între ei, care aparțin aceleiași comunități, care pot interschimba idei, opinii într-un anumit limbaj, într-o arome poetică. La noi există, efectiv, criterii prioritare asupra cărora nu suntem dispuși să tratăm. Orchestra Scalei își propune să-și păstreze principiile și cere dirijorului să se apropie de noi, mai ales că publicul se așteaptă la asta. Așa a fost cu maestrul Conlon, de exemplu, care înainte avea o concepție diferită. Uneori putem da impresia că suntem pretențioși, că solicităm ceva care nu este foarte cultivat în lume, deși partiturile sunt în general respectate peste tot dar, la alte ansambluri, unele aspecte nu sunt cercetate, adâncite pentru că pot fi considerate „vulgare”. Așadar, surâzând, dacă aș întâlni un șef de orchestră și aș putea să-i vorbesc, i-aș spune că dacă dorește să se apropie de noi, să încerce să facă un Verdi care seamănă puțin cu „pane e salame”, adică cu ceva care are un gust foarte bun și este foarte legat de ceva „ca la țară”. Îți amintești ce spuneam despre Verdi...

Pe când un nou director muzical la Scala?

– Acum cântați fără director muzical. Este foarte dificil să-l găsiți în tradiția voastră? Situația se poate prelunge **sine die**?

– Pot da poziția orchestrei, pot da poziția mea personală. Prezența unui director muzical înseamnă posibilitatea parcurgerii împreună a unui drum, cu obiective artistice clare, pe o durată prelungită, de 5, 7, 10 ani, ceea ce este un parcurs rezonabil și care este necesar pentru un teatru model cum este La Scala, o scenă de referință pentru repertoriul nostru. Evident, după încetarea relațiilor cu maestrul Muti și terminarea activității sale la Scala, dificultatea de a găsi un șef de nivelul său, cu repertoriul, charisma și capacitatea sa artistică este o problemă atât de dificilă încât până în prezent nu s-a găsit o soluție. Toată lumea înțelege asta. Există foarte buni dirijori italieni, care se apropie de Verdi de o manieră inteligentă, la un nivel excelent, cum ar fi maestrul Chailly, Daniele Gatti, dar trebuie să spun că până acum, comparația cu ceea ce făceam cu maestrul Muti ne-a împiedicat să sugerăm un director muzical. Astăzi pentru a avea pe cineva, s-ar putea să ni se impună o schimbare totală de criterii. Știu că directorul general, dl Lissner, are un proiect și, forțat, orchestra va începe să lucreze mai devreme sau mai târziu cu un alt dirijor principal, pentru a putea derula proiecte. În caz contrar, ar fi posibil, încet-încet, să pierdem mult, dacă nu tot. În așteptare, este bine că avem o activitate intensă cu dirijorii invitați, de cele mai multe ori de cel mai înalt nivel, renumiți pe plan mondial. De exemplu, cu maestrul Barenboim, care este disponibil să

lucreze cu noi în timpul anului, ceea ce este o foarte importantă oportunitate. Trebuie să remarc că ne-am înțeles foarte bine cu tânărul lui asistent, Omer Wellber, cu care am cântat *Aida* în Israel, vara trecută, și care a dat dovadă de multă pasiune în interpretare. A fost extrem de interesant pentru noi. Cred că viitorul va fi destul de tenebros și ne va rezerva dificultăți evidente...

– În procesul de alegere a directorului muzical de către directorul general, desigur că orchestra este consultată.

– Orchestra are un rol important, este cea care lucrează cu șeful ei, deci ar fi o soluție nefericită dacă bagheta nu ar fi acceptată de noi. Directorul general are rolul și responsabilitatea alegerii, în realitate are o autonomie totală, dar deocamdată a consultat orchestra de o manieră mai degrabă izolată, ascultând individual mai mulți instrumentiști și încercând mai ales să simtă climatul; trebuie spus că întâlnirile sale s-au desfășurat deja pe durata unui an calendaristic și nici azi, din punct de vedere oficial, orchestra nu a exprimat o opțiune. Este foarte dificil ca directorul general să numească, să impună pe cineva care să întrunească sufragiul orchestrei, dacă nu se vor utiliza mijloacele artificiale ale unui scrutin, care sunt eficiente din punct de vedere tehnic și vor duce oricum la o majoritate, chiar dacă acum nu există una importantă pentru un personaj. Desigur că orchestra va fi dispusă să conclueze cât mai bine cu șeful care va fi numit de directorul general.

O cantată dedicată Elenei Moșuc

– În sfârșit, Marco, spune-mi câteva cuvinte despre colaborarea dintre

dirijorul James Conlon și Gilda, Elena Moșuc.

– Am discutat cu dirijorul de la prima repetiție și i-am spus că noi suntem fericiți să cântăm cu Elena Moșuc pe care o cunoșteam din *Traviata* anului 2007. Este vorba despre o artistă care posedă într-adevăr, așa zice, spiritul italian și maniera cea mai interesantă, cea mai șarmantă a acestui repertoriu. Lucrul dnei Moșuc cu dl Conlon a fost extrem de amical, maestrul a apreciat-o mult și repetițiile s-au derulat extrem de liniștit, constructiv, fără a avea probleme. Explicația este că Elena Moșuc posedă capacități, disponibilități și o concepție muzicală pentru acest repertoriu atât de precisă, de matură, încât practic nu mai era nimic de adăugat. Au fost de aranjat numai detaliile care depind de acustica sălii, de regiile variabile, proprii fiecărui teatru. Este vorba despre o artistă foarte completă, deci conclucrarea a fost minunată.

– I-ai dedicat Elenei Moșuc, recent, o *Cantată Sacră*. Cum s-a născut ideea?

– A fost o rugă în biserica Santa Maria delle Grazie din Milano, sfântul lăcaș ce adăpostește *Cina cea de taină* a lui Leonardo. Cântam vechea binecuvântare *O salutaris Hostia*, pe text și muzică de Sant' Ambrogio, episcop de Milano în secolul al IV-lea. Întrând ruga, soprana Elena Moșuc înălța către Cer *Pre Tine Te Lăudam*, melos psaltic provenit din România. Am fost sedus de vocea, sonoritățile și devoțiunea artistei și am introdus cele două cântări în compoziția mea, *Rugăciune și contemplare*. Și eu, și Elena Moșuc sperăm ca prima audiție absolută a cantatei să aibă loc cât mai curând la București.

(2010 – *OPERA ETERNA*)

Soprana ANITA HARTIG

ÎNTRU METROPOLITAN, COVENT GARDEN ȘI OPERA DE STAT DIN VIENA

– Ne aflăm la Opera de Stat din Viena, după premiera cu *Turandot*, în care ai interpretat rolul Liù pentru prima dată aici, după ce l-ai mai cântat și la Metropolitan Opera. Cum a fost spectacolul? Eu îl voi vedea pe următorul. Care îți sunt impresiile? Mi s-a spus că ai obținut succesul serii.

– A fost o seară plină, complexă și dificilă; sigur, pentru o premieră ne pregătim intens, patru săptămâni au fost și, la final, cu ce am dobândit s-a făcut spectacolul de ieri. Mă bucur că a trecut și pentru mine, deși nu am fost în cea mai mare formă. Dar asta nu interesează publicul, spun doar în paranteză, mă bucur însă pentru viitoarele șanse pe care le avem cu toții, să ne și odihnim, să ne relaxăm și, în sfârșit, să creștem împreună, să dezvoltăm chimia dintre noi și orchestră și să facem câteva spectacole bune.

– Ai folosit cuvântul *dificil*.

– Sigur, ce este ușor pe lumea asta?

– Ceva *specific*?

– Ei, acum să nu dăm anumite motive despre care nu se poate povesti chiar așa, simplu; dar am făcut tot posibilul și sunt cu conștiința împăcată; de fiecare dată, toți care ieșim pe scenă dăm absolut totul ca să mulțumim publicul.

– Cum a decurs colaborarea cu partenerii, soprana Lise Lindstrom, tenorul Yusif Eyvazov, basul Dan Paul

Dumitrescu, cu dirijorul Gustavo Dudamel?

– Bine. Colegii sunt tare simpatici și calzi. Dirijorul a avut și alte concerte între timp, așa că nu a avut vreme să fie permanent la repetiții. Este tânăr, cu carieră importantă... ce să spun mai mult?

– Poate să spui că nu știi cât de adânc este specializat în operă!

– Exact, ați spus-o dvs. Publicul vede dirijorul din alt unghi, dar noi, de partea cealaltă, știm, simțim cel mai bine când un dirijor ne poate ajuta sau nu. Da, poate a fost dificil un pic și din această direcție, dar nu ține totul doar de dirijor, ține și de tine, de colegi. De aceea am spus că trebuie să mai creștem împreună, trebuie să mai cântăm împreună.

„Să descoperi un personaj în adevărul lui”

– Să vorbim despre regie. Cum te-ai simțit, cum ai privit-o și, de ce nu, cum ai acceptat-o? Știu că voi, artiștii care desfășurați o carieră importantă în străinătate, aveți de multe ori obiecțiuni sau lucruri mai puțin plăcute de spus despre un regizor, despre o montare.

– Domnul Marco Arturo Marelli este simpatic. Există anumiți regizori care chiar îți mănâncă din energie și te istovesc în ultimul hal. Dumnealui a lucrat plăcut cu noi, dar repetând 6-7 ore pe zi, vrei nu vrei, te consumi și de acolo apare oboseala. Conceptul lui a fost unul mai modern. În ce măsură sunt de acord sau nu cu el, asta nu știu pe câți îi interesează; noi semnăm contractele cu 2-3 ani înainte, în ele este scris rolul, opera, compozitorul, limba, datele spectacolelor. Ce rămâne la final dintr-un rol este o chestiune care te pune în dificultate; sigur, ca artist vrei să rămâi

cât mai aproape de text sau vrei să descoperi un personaj în adevărul lui și asta necesită timp. Fiind pus într-o situație în care conceptul nu corespunde neapărat cu opera, intrarea în rol sau descoperirea lui în toate fațetele ți se îngreunează. Este dificil să lucrezi într-o producție în care parcă ești teleportat în altă direcție și, în loc să te desfășori așa cum este scris în partitură și în libret, apare altceva. În mintea și sufletul meu mă sperii și mă gândesc „ce fac acum?” Da, e dificil să te poți inspira sau să găsești inspirație, dacă nu ești ajutat de mediul înconjurător, mă refer la regie sau la partea muzicală cu suportul dirijorului. Trebuie să te bazezi doar pe tine, asta e concluzia, deși opera ar trebui să fie o formă de echipă: orchestră, voci, într-un **team work**. De cele mai multe ori ești singur.

– Când ai semnat contractul știai numele regizorului?

– Nu, nu ți se spune. Și asta nu găsesc corect, deși eu întreb, cer agentului să se intereseze cine sunt regizorul, partenerii, dirijorul, pentru că e important. Dacă eu o să fiu în momente de..., știi cum suntem noi cu vocea, cu mintea, nu suntem inspirați, glasul e răgușit, trebuie totuși să cânti și măcar să te ajute, să te inspire colegul, dirijorul, regia. Toate astea nu ne sunt prezentate în momentul semnării contractului.

– Măcar informativ, pentru că mare lucru nu puteți să faceți.

– Nu putem să facem nimic, repet, suntem pe cont propriu.

– Pe de-altă parte, presupun că regizorul Marelli v-a explicat concepția, v-a introdus în atmosfera pe care a dorit s-o inducă în producție.

– Da, sigur, ne-a făcut asta la începutul repetițiilor, chiar la prima

întâlnire se face o prezentare a conceptului regizoral. Vrei, nu vrei, ești pus în fața faptului împlinit și trebuie să accepți lucrurile din start.

„Vocea este reflexia sufletului și dacă el este zbuciumat, constrâns, forțat, cred că nu poți fi liber”

– Ți s-a întâmplat să ai oponente radicale față de o regie?

– Eu încerc să mă abțin, să fiu mai flexibilă, dar peste anumite lucruri chiar nu mai poți să treci. Îți zici, „hai să încerc, doar nu sunt eu cea mai nebună dintre toți”, te presezi, te împingi să accepți și să fii tolerantă, să înțelegi frumusețile dintr-un concept sau idee, dar până la urmă te lovești ca de un zid și nu mai poți continua. Atunci, cel mai bine este să pleci pentru că îți faci rău tot ție. Asta e problema, ei nu înțeleg că, un concept sau un dirijat care nu te ajută și nu te avantajează este ca și un fotograf la care modelele nu sunt puse cu partea cea mai frumoasă în lumina cea mai favorabilă. Noi însă, vrem, nu vrem, suntem constrânși să luptăm singuri și când, poate, regia nu corespunde personajului pe care trebuie să-l interpretăm, dirijorul nu te ajută, tu te simți într-o pasă mai proastă și uite așa.... Sună pesimist, știu...

– Sună realist, pentru că din păcate, Anita, în privința regiei există trendul care pleacă din „celebrul” **Regietheater**, care astăzi a ajuns într-un punct de derapaj excesiv, cu multe concepții pe care voi, din păcate, trebuie să le acceptați pentru...

– ... Da, și pe urmă trebuie să cânti frumos, când de fapt îți vine să te sinucizi, dar trebuie să treci și peste asta și să faci abstracție de absolut orice sentiment sau simțire ai avea. Ori, vocea

este reflexia sufletului și dacă el este zbuciumat, constrâns, forțat, cred că nu poți fi liber.

– *Desigur, spune-mi, când ai pregătit rolul Liù sau oricare altul, ai avut o concepție muzicală pe care ți-ai format-o...*

– ... și pe care o dezvolt, o caut, o descopăr...

– ... studiind partitura, fiind familiarizată cu niște tempouri pe care le-ai asimilat poate de la mari maeștri care ți-au servit drept ghid în pregătirea rolului. Ce se întâmplă în momentul în care dirijorii, poate mai puțin experimentați, poate mai tineri, poate nefamiliarizați cu opera, își impun o opinie tocmai pentru ca să expună un grad de originalitate?

– Ce se poate întâmpla?

– *De pildă, să-i spui „maestre, vă rog frumos...”*

– Mai zici, dar el are bagheta și de fiecare dată va fi divers; chiar dacă există o discuție prealabilă și pare flexibil, nu este ca un metronom care-și fixează un anumit tempo. Dacă nu are înțelegere, iubire, simțire pentru glas, pentru cânt, pentru respirațiile uzuale, pentru dificultățile din pasajul de registru, din acut, mai ales în frazarea pucciniană care cere așa de mult, sigur nu ești pozat în unghiul cel mai bun, ca să zic așa. Îți îngreunează, sigur, reușita.

– *Asta este un fel de a spune pentru că, de fapt, reușitele tale sunt extraordinare.*

– Sunteți prea amabil.

Liù, Mimì, Violetta

– *Sunt convins că și rolul Liù, dar am ca exemplu Mimì din **Boema**.*

– Mimì e altceva. Poate nu „mai accesibil” este sintagma potrivită. Dar, Liù intră pe scenă, are o frază super-

înaltă și iese; apoi intră și așteaptă până când cântă o arie de linie.

– *Vorbești de **Signore, ascolta!***

– Da. Nu apuci să te încălzești, să te familiarizezi un pic cu scena că și trebuie să o cânti, o arie scurtă, dificilă și pleci. În actul al II-lea ai o singură frăzuță, aștepti din nou și te trezești în actul ultim, unde există o scenă ca o arie, Fa-Sol, Re-Mi-Fa-Sol-La, dificilă pentru că ai așteptat din nou. Dacă te încălzești prea mult, vezi că pe scenă nu e totul cum ai probat în cabină. Și, după aceea, vine și aria de final ***Tu che di gel sei cinta***, care este mai dramatică și ca simțire, și ca susținere. Deja rolul e gata. E straniu, poate de aceea n-o simt pe Liù atât de aproape, pentru că mă pune în dificultăți de genul așteptărilor, de a trebui să fiu deja pregătită fără să simt scena atât de mult. Deci, intri, ieși, intri, cânti, aștepti, intri din nou, cânti și parcă îmi fuge pământul de sub picioare pentru că nu apuc să mă împământenesc pe scenă suficient. Mimì e divers, pentru că te afli în scenă mult mai mult timp, apuc să mă liniștesc și să mă „plimb” prin toate registrele. De-asta spun că Liù este un rol pe care-l descopăr.

– *Dar este personajul din **Turandot** care merge la sufletul publicului.*

– Da, sigur că da.

– *Cred că îți este aproape de sensibilitatea ta, de toată emoția pe care o transmiți. Mimì este un rol rodat, pe care l-ai cântat la Scala, Covent Garden, Viena, Hamburg, Metropolitan, Paris, Berlin, München. L-ai cântat la Cluj-Napoca și la București când erai foarte mică și ai luat primele premii. Este Puccini pentru tine o cale la care te gândești în continuare?*

Da și nu. Nu mă gândesc atât de mult, rolurile sau ofertele sunt cele care

vin înspre mine. Mi-ar plăcea tare mult să cânt mai mult Mozart dar, iarăși spun, în ambientul just, cu două săptămâni nu 3-4 zile de repetiție. Nu aș face un debut în 2-3 zile doar pentru că n-aș găsi de cântat. Găsesc.

– *Desigur. Până acum, din Mozart, Susanna - Nunta lui Figaro, Pamina – Flautul fermecat...*

– ... Despina – *Così fan tutte*, Zerlina – *Don Giovanni*. Aș adăuga pentru viitor Contesa - *Nunta lui Figaro*, Fiordiligi - *Così fan tutte*, poate Ilia din *Idomeneo*, de ce nu? Aș vrea să le cânt de multe, multe ori, ca să le descopăr în totul.

– *Și, poate, și ca să folosești acest masaj pentru glas care este cântul mozartian.*

– Da, exact.

– *Sigur, mai există și alte roluri pe care le-ai cântat, Micaëla din Carmen, Musetta din Boema.*

– Da, care este atât de simpatică.

– *Se recomandă doar printr-o arie.*

– Îmi place modul ei extrovertit, atât de focos.

– *Cum o găsești pe Violetta Valéry, eroina Traviatei, pe care știu că ai cântat-o la Gran Teatre del Liceu din Barcelona.*

– Ah, era un timp superb, cald, o regie care mie mi-a plăcut tare mult, colegii erau cei potriviți, ambientul și toată echipa au fost chiar cum n-am mai întâlnit în nicio altă casă, ne susțineau, ne... cocoloșeau, cum se zice la noi. M-am simțit atât de bine primită, încât n-am putut să fac altfel decât să cânt cât de bine posibil. Este un rol pe care sigur aș vrea să-l mai fac, dar în climat și regie juste, pentru că nu văd sensul să mă desfășor într-un *Regietheater* unde nu ajunge la public ceea ce vreau eu să comunic.

– *Vocal?*

– OK, sunt dificultăți, știe toată lumea, dar vreau să transmit o anumită emoție și, repet, dacă evoluez într-o regie de tip modern nu văd scopul. Poate cu alte roluri, cum ar fi Liù, să zicem, poți să faci anumite compromisuri, poți să joci într-un fel sau altul, după cum cere regizorul, dar cu Violetta, nu.

– *Rolul cere și o anume spectaculozitate în primul act.*

– Da, sigur, dar ca personaj, ca psihologie și caracter este atât de complex, atât de extremă este transformarea prin care ajunge la polul opus. Chiar asta vreau să se puncteze, nu cât este Violetta de ușoară, de frivolă. Nu acesta-i mesajul, ci schimbările prin care trece un om, această femeie, atât vocale, desigur, dar și ca tipologie și simțire, până la moarte. Asta vreau să ajungă la public și nu cât a fost ea de anxioasă sau cu dublă personalitate, cum vor unii s-o prezinte; pe mine asta nu mă interesează ci transformarea ei, sinceritatea, puritatea la care ajunge. Nu s-o văd pe scenă într-o fustă scurtă până la fund sau goală. Nu vreau să apar așa.

– *Ai avut modele pentru Violetta?*

– Sigur, sigur. Sunt așa multe înregistrări, m-au inspirat. Nu pot să mă compar, pentru că am alte calități decât alte colege.

– *Absolut, ai personalitatea ta.*

– Am făcut tot ce am știut și toată experiența, bagajul acumulate până acum le-am transferat. O admir pe Angela Gheorghiu în frumoasa și faimoasa montare de la Covent Garden, care mi-a plăcut foarte mult; apoi pe Ileana Cotrubaș și Plácido Domingo care au făcut aici *Traviata*...

„Scopul dirijorului – obținerea celui mai minunat sunet din orchestră și celui mai minunat sunet din cântăreți”

– ... cu Carlos Kleiber, dirijor.

– Ei, da. Alte tempouri. Doamna Ileana mi s-a confesat: „parcă în anumite momente Kleiber nu-mi lăsa aer, pentru că voia actul I atât de ritmic și precis”. Coloraturile sunt dificile și pentru o soprană lejeră, plus ca trăire, nu? Dar totuși m-a inspirat, deși cu glasul meu probabil că nu aș fi reușit să fac acele pasaje dificile așa cum își dorea Kleiber. Dar de aceea, un dirijor de talia dumnealui ar fi înțeles că fiecare interpret, fiecare voce are nevoie de alte spații, de alte momente de respiro.

– *Era vorba de mari maeștri, mari cântăreți; sunt convins că Ileana Cotrubaș și Carlos Kleiber au ajuns până la urmă la un consens, pentru o creație cu totul deosebită. Îmi amintesc și eu de înregistrarea lor discografică, alături de Plácido Domingo și Sherrill Milnes. Este foarte bine ca un dirijor să vină cu inima și cunoștințele lui către sufletul tău, către ce vrei să faci.*

– Iată idealul.

– *Dar trebuie să te obișnuiești și cu surprize.*

– Și atunci mă întreb care-i scopul, de ce facem muzică dacă doar ni se impune o părere fără să se țină cont de toți ceilalți care evoluează în aceeași operă pentru a transmite un mesaj, o energie. Care este țelul, dacă nu de a scoate tot ce e mai bun din fiecare artist? Acesta este scopul dirijorului, obținerea celui mai minunat sunet din orchestră și celui mai minunat sunet din cântăreți. Nu să-și impună o idee doar de dragul de a o impune și a-și arăta statutul. Care este scopul unui regizor care nu respectă partitura și libretul? Nu înțeleg.

– *De cele mai multe ori, în ziua de astăzi, țelul unui dirijor este să-și arate personalitatea, originalitatea, deseori prost înțelese. Nu se merge la tradiția care ar trebui să fie ca o carte de căpătâi sau chiar i se opune din dorința de a fi altfel. În privința regizorilor, scopul este să facă să se vorbească, să se scrie cât mai mult. Cu cât o montare este mai șocantă cu atât faptul devine mai spectaculos. Casele de operă acceptă, pentru că scandalul le face reclamă, publicul vine să vadă despre ce este vorba. Dar și conducătorii de teatre sunt răspunzători în alegerea regizorilor care nu respectă libretul și partitura. Ce va fi? Tu ești optimistă?*

– Nu, din păcate sunt pesimistă din naștere.

– *În privința asta, a viitorului în regia de operă, nici eu nu sunt optimist. Nu cred că se va face ceva și se va merge tot către lucruri nepotrivite.*

– Dar mă gândesc apoi, tu ca suflet de artist sensibil și nebunatic cum ești, cum să te desfășori în asemenea montări, cum să te poți desfășura la cel mai înalt nivel al tău dacă ești constrâns din toate direcțiile? Mă gândeam că nu găsesc inspirație și frumusețe, pentru că și noi trebuie să ne inspirăm de undeva, dar de unde? Ceva trebuie să ne capteze imaginația, așa un punct, un sunet, un gest.

– *Zic că voi trebuie să vă gândiți în primul rând la muzică.*

– Da, dacă este desfășurată la justul ei flux sau vibrație.

Publicul

– *La muzică și la public. Apropo, cum ți se par spectatorii de la Metropolitan, Covent Garden, Liceu, Scala, Viena?*

– Cred că publicul de la Met este cel mai deschis și cald, sigur, sunt critici, dar se implică foarte mult la desfășurarea acțiunii de pe scenă. Sunt cei mai pozitivi oameni pe care-i cunosc și chiar acesta este motivul pentru care te inspiră și-ți dau puterea, curajul ca data viitoare să le oferi mai mult. Publicul de la Liceu, poate pentru că este latin, s-a desfășurat iarăși cu căldură. Cel de la Covent Garden mi se pare puțin mai distant.

– *Răceala britanică...*

– Da, dar nu foarte; și acolo m-am simțit bine primită. Cel mai dificil public pe care l-am cunoscut este aici, la Viena, cu toate că aceasta este casa mea, unde mi-am început cariera.

– *Este publicul vienez înclinat spre anumite zone stilistice, Richard Strauss, Wagner, Mozart?*

– Nu cred, nu am înțeles ce gusturi au, nu pot să le definesc exact, încă n-am priceput ce doresc și ce vor.

– *Poate muzica italiană nu le merge foarte mult la suflet.*

– Nu știu, au anumite preferințe pe care nu le-nțeleg.

– *Crezi că bucuria ta față de publicul de la Met este legată și de faptul că acolo montările sunt clasice, în marea lor majoritate?*

– Cred că da, din tot ce a mai rămas din lumea asta, la Met sunt producțiile cele mai clasice, deși există și câteva mai moderne. De pildă, **Madame Butterfly**, foarte frumoasă

– *Da, regia lui Anthony Minghella, minunată.*

– Există și **Paiațe**, în montarea foarte reușită a lui David McVicar, mi-a plăcut tare mult; a fost acum un **Roberto Devereaux** extrem de tradițional și fastuos, cu costume superbe, cred că unul are vreo 30 kg. Poate e un pic prea mult

pentru cântăreți, îi îngreunează și performanța se resimte. Dar publicul este foarte înțelegător, deși la New York există atâția artiști pe Broadway, în teatre, cântăreți și dansatori. Este un oraș plin de artă. Dacă nu ești la cel mai bun nivel sau în cea mai bună seară, te apreciază pentru că auditoriul înțelege că ai dat absolut tot ce a fost posibil în spectacolul respectiv. Te simți umil, dar fericit că ești apreciat chiar dacă nu ai fost în formă maximă; cel puțin eu mă simt foarte recunoscătoare și-mi spun că data viitoare trebuie să fiu și mai bine. Asta zic că mă încarcă.

– *Plus satisfacțiile pe care le aveți, pe care le transmiteți..*

– Poate sunt mai mari satisfacțiile pe care le transmitem decât cele pe care le primim. Să te simți în formă perfectă se întâmplă de câteva ori, în rest este muncă, ajustare și concentrare ca să te motivezi tu pe tine, cu toate lucrurile dinafară care-ți sunt contra.

Din nou, despre dirijori

– *Îți doresc să te întâlnești cât mai des cu publicul de la Met și cu altele din lume care-ți sunt apropiate. Tot am vorbit despre dirijori, au fost unii care au coincis cu ideea ta de rol?*

– Doar două nume îmi vin în minte. Deși am avut doar patru zile de repetiții pentru debutul cu Susanna la Viena, dirijorul Ádám Fischer s-a arătat o persoană atât de energică, precisă și calmă; la Mozart, știi, mai ales în ansambluri îți trebuie o regularitate și o exactitate în tactare. Nu m-am simțit niciun moment nesigură, să mă întreb dacă e prea repede sau prea lent, pentru că gestică lui era atât de riguroasă și clară, încât mă pliam instant. Apoi, Carlo Rizzi în **Boema** la Théâtre Royal de la

Monnaie. Pe vremea aceea, era primul meu contract în afara Vienei. Maestrul a văzut că eram tânără, foarte preocupată de ce se întâmplă în jur și a fost foarte atent cu gestică, să nu lase orchestra să mă copleșească. Asta necesită forță și autoritate din partea unui dirijor, să țină în frâu 80 sau 100 de instrumente libere care, fiecare, dacă scrie forte, atunci se lansează cu toată puterea. Este un consum de energie enorm să explici de ce instrumentiștii trebuie să facă așa sau altminteri. Nimeni nu e dispus să se consume chiar în halul ăsta în ziua de astăzi. E mai ușor și mai simplu să faci o simplă gestică, fără consum, fără substanță, fără energie. Dar asta ne costă pe noi, pentru că trebuie să tragi în spate 80-100 de oameni de unul singur.

– Bineînțeles, sunt mulți dirijori care vor să „dea” cu orchestra peste cântăreți.

– Pe mulți nu-i interesează ce se întâmplă pe scenă cu vocile, îi excită prea mult sunetul orchestrei, care-i splendid în multe case și îi copleșește.

Poate sunt și formați simfonic.

– Exact.

– ... Opera este o specializare, o meserie.

– Dar ar trebui să zică: „OK, opera este pentru alții, cu alte gusturi, alte preferințe”. Noi facem doar simfonic.

– Grijă ar trebui să fie a directorilor care-i angajează.

– Majoritatea sunt manageri; dar ar trebui să fie cineva care să aibă decizia, un director artistic care să aibă pregătirea muzicală și înțelegerea asupra ce înseamnă vocalitatea și dificultatea de a lucra cu un instrument atât de fragil, atât de mititel, atât de expus.

– Iubirea pentru voci este o condiție *sine-qua-non* și priceperea unui director

artistic, a unui director muzical, pentru încadrarea corectă a glasurilor într-o partitură este un deziderat care o să rămână pentru decenii de acum înainte. De pildă, tu știi mai bine, sunt atâtea voci rossiniene care intră să cânte Puccini, soprane lirice care cântă roluri dramatice etc. Aud că Anna Netrebko a renunțat să pregătească personajul Norma pentru deschiderea stagiunii viitoare la Covent Garden spunând, foarte deschis, că atunci când a semnat contractul s-a lansat și nu a știut că vocea ei va evolua într-o direcție care nu-i permite să facă rolul. Mi s-a părut foarte corect.

– Da, și mie mi s-a părut firească explicația.

Studiul cu Ileana Cotrubaș

Știu că profesoara ta este Ileana Cotrubaș și aș vrea să-mi spui în două vorbe care a fost ghidul pe care ți l-a dat, orientarea și cum a decurs lucrul, tehnic și artistic. Pentru că a fost o cântăreață foarte bună și un artist fabulos.

– În ultimul timp, din păcate, nu am mai lucrat împreună, pentru că eu am fost plecată, și pentru că dumneaei are probleme cu sănătatea. Orele sunt consumatoare de energie și de suflet, o oboseau foarte tare, ceea ce pot să înțeleg. În anii precedenți, când am lucrat împreună, a încercat întotdeauna să-mi insufle flexibilitatea, ușurința, imaginația, spontaneitatea pe care le avea de la natură și pe care, din păcate, nu le posed încă. Este dificil, sigur, suntem personalități și voci diferite, dar întotdeauna a încercat să-mi insufle ceea ce dumneaei a avut și a acumulat. Violetta cred că a fost rolul pe care l-am lucrat cel mai intens, l-am început cu ceva ani în urmă și doamna Cotrubaș a investit tare

multă energie în mine pentru că, spre a dobândi toate acestea, a trebuit să muncesc zilnic.

– *Dar limitările pe care le-ai descris, nu se percep în sală.*

– Câteodată. Ce a încercat să-mi insuflă a fost sinceritatea pe care o frază muzicală trebuie s-o transmită, s-o proiecteze, puritatea, serenitatea, culoarea pe care trebuie să le aibă un cuvânt sau altul.

– *Sunt teme de studiu.*

– Cea mai mare provocare este să fii conștient că nu ai descoperit toate ascunzișurile, secretele și „trucurile”. Minte și corpul se transformă atât de mult într-o zi și-n următoarea și-n următoarea, iar totul se reflectă în voce. Nu am crezut niciodată că atât de mult, așa de evident. De aceea nu las nimic din mediul înconjurător să mă supere sau să mă atace, încât să se reflecte pe voce.

– *Să te distragă..*

– Da, să mă distragă. Oricum, munca pentru finisarea vocii este de filigran și cred că va dura toată viața până să atingem un minimum din tot ce înseamnă arta vocală.

Următorul rol nou

– *Înțeleg că viitorul tău rol o să fie Margareta din **Faust**, pe care o să-l cânti mai întâi la Toulouse, după aceea la...*

– Zürich și Viena.

– *Te-a ales rolul prin impresar, teatru sau era pe lista ta de perspectivă?*

– M-a ales rolul, nici nu mai știu cum s-a ajuns. De așa mult timp am semnat contractul, că nu-mi amintesc. Cred că propunerea a venit din partea Operei din Toulouse. Este un rol liric, scris într-un registru mediu-jos, ceea ce-mi face plăcere. Treaba se complică puțin în scena „bisericii”, când eroina este

urmărită de diavol. Acolo este deja o altă greutate și o altă scriitură vocală...

– *... cu mai multă dramaturgie.*

– Da, și apoi finalul, întrevăderea cu Faust e foarte dulce și puțin în registrul mediu, moment în care mă gândesc ca sunetele să fie foarte pure și puțin nevibrate (*Anita intonează **Voici la rue où tu m'as vue***). Este și o amintire, dar și puțină nebunie. Apoi terțetul cu Faust și Mefisto, care este cel mai dificil, după tot cântatul, consumul, frământările și nebunia. Se știe că multe soprane care au cântat acest rol au avut dificultăți, mai ales că terțetul este scris la final după toate emoțiile crescânde, și mai sus, și mai sus. O altă provocare.

– *Încă un pas. Spune-mi, te rog, la Viena este o producție pe care o găsești convenabilă?*

– Nu, pentru că toată scena este deschisă, ceea ce este și mai greu pentru un cântăreț să se desfășoare. Dacă și orchestra o să bubue, va fi și mai dificil.

– *Cine va dirija?*

– Simone Young, cu care n-am mai lucrat niciodată.

– *Acum câteva zile, la un recital cu tineri cântăreți, la Banca Națională a României, soprana Mariana Nicolesco, aflând că te voi vedea la Viena, mi-a spus: „Mi-o amintesc pe Anita când a cântat extraordinar Balada și aria bijuteriilor din **Faust** la Concursul și Festivalul „Hariclea Darclée” de la Brăila”. Avea o amintire foarte plăcută. Nu știu acum câți ani a fost.*

– Vreo 8-10, sigur. Mulțumesc tare mult.

– *Următorul proiect de rol nou?*

– Peste doi ani, Alice Ford în *Falstaff*, în sfârșit ceva un pic comic, ca să mă mai degajez de toate dramele și sinuciderile. Se află în discuție și *Simon*

Boccanegra, dar iarăși trebuie să fie ceva just pentru că altfel n-are rost.

– În aria **Come in quest'ora bruna o să plutești eteric**.

– Sper! Din nou, este o arie de început, când totul trebuie să fie calm și asta-i un pic dificil. Trebuie să mă uit un pic peste rol, dar despre asta o să discutăm data viitoare.

– Cu bucurie. Acum trebuie să-ți adresez o întrebare obligatorie. Când vei cânta din nou în România?

– Când voi fi invitată cu doi ani înainte. Iată, deocamdată sunt ocupată până-n vară, în următorul sezon totul merge încontinuu și când am câteva zile libere prefer să mă odihnesc sau să prepar următorul proiect și de aceea este destul de dificil să găsim un punct, mai ales că în România nu se pot programa lucrurile în avans. Dacă sunt întrebată doar cu o lună înainte, programul meu fiind știut, este destul de dificil să găsim un moment liber.

– La sfârșitul discuției noastre care n-aș fi vrut să se termine, îți mulțumesc. Mi-a făcut o imensă plăcere..

– Mulțumesc și eu foarte mult.

(2016 – **OPERA CELESTĂ**)

LA BUCUREȘTI

„Vrem să ne dăruim vocea și inima”

– Mă bucur să ne revedem în țară, cu puțin timp înaintea concertelor bucureștene, de la Ateneul Român în compania tenorului Teodor Ilincăi și de la Gala de aniversare a 95 de ani de la instituționalizarea Operei Naționale București, alături de artiștii locali.. Ce sentimente te animă?

– Sunt ca într-un cocktail, de pe acum am un gol în stomac, vor veni palpitațiile, mâinile mi se vor umezi, sunt emoțiile necesare...

– ... constructive.

– Exact. Vin cu smerenie pentru că, după atâta timp, conaționalii mei se mai gândesc: „ia să vedem ce fac românii noștri, cei care au plecat și duc numele țării în toate colțurile planetei?” Mă bucur că o să cânt cu Teodor, cu el am cântat în nenumărate teatre și mi-i tare drag ca și coleg. În plus, la Ateneu nu am mai apărut, deci o să fie debutul meu. Voi interpreta două arii, Teodor la fel și apoi duete pe care publicul le cunoaște și le iubește. Se adaugă Orchestra Română de Tineret și dirijorul Tiberiu Soare, cu care nu am lucrat niciodată. Sunt multe elemente noi, o să fiu super incitată, excitată, și înnebunită de emoții. Mă bucur că o să fie așa.

– La Operă n-ai mai cântat, cred, de la **Boema** de acum...

... vreo zece ani. Am și uitat cum este teatrul ca rezonanță, cum este publicul, nici nu am apucat să ne împrietenim, ca să zic așa, înainte de a pleca. Mă onorează invitația și sper ca acum să fiu puternică și sănătoasă. Data trecută a trebuit să anulez din motive de boală, am avut un virus și o sinuzită care m-au „terminat” vreo două săptămâni. Noi, cântăreții, suntem vulnerabili la vreme, asta ne e destinul. Și să nu se supere publicul dacă ne îmbolnăvim, nu vrem să anulăm niciun spectacol, dar nu ne place să ne prezentăm și să nu cântăm cât de bine posibil. Întotdeauna vrem să ne dăruim vocea și inima.

„Mi-ar plăcea nespus de mult să fac operetă”

– Publicul bucureștean este foarte cald, ca de fapt întreg publicul nostru, mai ales cu artiștii care duc faima țării în străinătate. Ești așteptată. Cum ai ales programele pentru cele două apariții?

– Simplu, pentru că este vorba despre repertoriul meu tradițional; e important ca, după atâta timp, să vin cu lucruri de care mă simt aproape, din cauza emoțiilor care știu că vor fi foarte puternice. Dacă ar fi fost ceva nou m-ar fi copleșit și mai mult și de aceea vreau să prezint repertoriul meu de bază, cel care m-a crescut, m-a dus peste tot și mi-a dat șansa să cresc ca om, ca femeie, ca artist. Gala de la Operă, în schimb, a fost propusă mai mult sau mai puțin ad-hoc, așa că, și de dragul meu și de dragul orchestrei nu am vrut să facem lucruri prea diverse, nefiind niciodată timp pentru a ne pregăti. Dar, va fi un repertoriu pe care publicul îl iubește și se va simți mai destins, mai în largul său să ne audă cântând secvențe din *Traviata*, *Boema* și... de operetă, un pic mai cu spirit și nerv.

– *Lehár, o arie din Giuditta, un duet din Văduva veselă...*

– De ce nu? Mi-ar plăcea nespus de mult să fac operetă, încă nu mi-au ieșit planurile, dar sper ca pe viitor să am ocazia. Sunt pasaje vocale superbe, muzica este foarte spumoasă. Și, bineînțeles, nu se mai moare în ultimul act. Mi-ar prinde foarte bine.

– *Așadar, Boema, Faust, din câte știu, roluri preferate în acest moment al carierei. Cum le-ai defini?*

– *Boema* m-a acompaniat de când mă știu și o să mă mai acompanieze, sper, de multe ori. E ca și când n-aș mai fi cântat-o niciodată. Aproape de fiecare dată este așa, pentru că eu mă simt nou ca om, ca experiență acumulată, ca minte, gândire și sensibilitate, sunt un pic altfel, așa că poate și abordarea mea, dacă și aparatul vocal răspunde, este mai diversă decât în alte ocazii. Niciodată nu termin să descopăr un rol în sine și, deși

l-am interpretat de multe ori, e ca un lucru nou. Margareta din *Faust* este un rol nou, mai mult sau mai puțin, sigur am mai cântat aria bijuteriilor, dar personajul pentru mine a fost nou. Am debutat, cu cine credeți? Cu Teodor Ilincăi, la Toulouse...

– ... *cu mare succes de public și presă, în vara aceasta.*

– Da, a fost un debut superb, în regia lui Nicolae Joël care nu a urmărit să ne scurgă de energie și de nervi, ci ne-a lăsat spațiu să descoperim noi lucruri. În ziua de azi se întâlnește foarte puțin ca regizorul să te lase să crezi și tu soluții, nu să îți impună totul de la A la Z, ca să te reducă pe tine ca persoană, ca artist și să devii o mașinărie care doar execută și nu poate propune ceva. Libertatea regizorală îmi place nespus. Nu pentru că aș fi cel mai deștept om pe lumea asta și găsesc soluțiile cele mai muzicale, dar apreciez și ador când mi se lasă o parte de necunoscut și nu mi se impune totul, având libertatea să mă exprim, să văd cum rezolv o mișcare, un pasaj prin gestică, prin limbajul corpului meu.

– *Ai regăsit același lucru și la Zürich, unde ai mai cântat rolul?*

– Mai mult sau mai puțin. Știm că în teatrele din spațiul germanic lumea este un pic mai exactă, dar câteodată știu să găsesc căi de salvare și propun anumite lucruri, încercând să fiu cât mai muzicală posibil, să nu fac nebunii și totul trebuie să meargă pe text, pe personaj.

– *Vei regăsi același lucru și la Viena, unde îl vei cânta în primăvară?*

– O să văd.

– *Cunoști producția, nu?*

– Am văzut-o acum câțiva ani, de atunci nici nu știu dacă s-a mai jucat. Din păcate, scena este destul de deschisă în spate și pe părți, teatrul e mai mare,

orchestra - amplasată mai sus - cântă mai tare, acordajul este mai ridicat. Dar, sigur, asta-i parte din munca noastră, ne supunem provocărilor și dăm maximum posibil la momentul respectiv. Cu tot ce-ți aduce viața, cu tot bagajul pe care-l ai, încerci de fiecare dată să faci totul, nu te lași să ieși de pe scenă știind că nu ai dat tot.

Rolul Margareta din *Faust*

– *Din punct de vedere al vocalizării cum vezi rolul din Faust?*

– Margareta așteaptă ceva timp până intră în scenă și se-nâlnește cu Faust, e pură, fascinată de apariția lui, copilă-roasă, inocentă și ca personaj, și ca vocalitate. După aceea începe aria, de fapt întâi *Balada Regelui din Thulé*, care e destul de monotună și repetitivă, destul de joasă ca țesătură vocală, dar în tot acest timp Margareta rămâne cu gândul la ce i s-a întâmplat adineaori... așa o prezență, așa un tip, așa o apariție n-a mai întâlnit în toată viața ei, nu? Dar cel mai mult, Margareta îmi place și mă provoacă ca psihologie, pentru că duetul cu Faust este pur și simplu din altă lume. Când sunt în formă îl savurez într-un fel atât de poetic, atât de fin, de delicat, de pasional! Eroina se transformă și Faust vrea mai mult de la ea, după care actul se termină cu o reflecție a ei, când orchestra crește. Este pentru prima dată când se dăruie unui bărbat. După pauză, apare complet schimbată, anxioasă, hulită, marginalizată, poate și bătută de oamenii mai religioși din acea vreme, confuză în așteptarea iubitului; deja, după simțirea mea, se simt momente de ușoară destabilizare, de dezechilibru emoțional și mental. Este o dramă pentru o tânără din vremurile acelea, în ziua de astăzi suntem mai îngăduitori cu probleme de

genul ăsta, nu este cazul ca o fată, dacă rămâne însărcinată, să fie exclusă din societate, nu? Îmi imaginez că a fost scuipată, bătută, umilită și știu eu câte alte lucruri?

Geniul lui Gounod

Apoi urmează *Il ne revient pas, il ne revient pas!*, care se repetă obsesiv, dând de înțeles că Margareta este ușor dezechilibrată mental. Vocal, aria este un pic mai „pulpoasă”, are unele accente mai *spinte* și un recitativ superb, în care spune cam așa: „Doamne, dacă tot ce m-a mânat a fost tandrețe și iubire; de ce prietenii m-au abandonat?” Și o pregătește pentru scena din biserică, unde merge să se spovedească. Partitura vocală este și mai „plină”, și mai dramatică, eroina aude voci, diavolul o vânează, o încolțește, o sperie; toate acele fraze sunt scurte, ca și când Margareta n-ar avea aer. Genial scris! Cine e un geniu e geniu și gata! În biserică, toate închipuirile ei devin și mai prezente, și mai accentuate. Vede că nu este iertată și fuge.

Fratele ei, în scena morții lui, ar fi trebuit s-o susțină, să-i stea aproape, așa îmi închipui, dar o expune în fața tuturor și o blestemă. Asta mi se pare sfâșietor și cred că, dacă până atunci ar încerca să fie puternică, când propriul tău sânge îți aruncă o asemenea anatema, pentru ea lumea s-a terminat, și mental, și emoțional. Își pierde mințile. În anumite regii dă de înțeles că și-ar fi ucis copilul, în altele că l-a pierdut. Oricum ar fi, să cunoști iubirea, să fii abandonată însărcinată, să-ți pierzi copilul, fratele și comunitatea, să-ți pierzi biserica și pe Dumnezeu, cred că e prea mult pentru orice om, mai ales pentru o tânără ca Margareta.

În scena ultimă, în carceră, când Faust revine, se repetă anumite momente de o dulceață și o fragilitate nespuse, cu fraze în piano. După aceea, trio-ul final reprezintă ardoarea cu care un om vrea să-și absolve păcatele. Deși, pentru mine, ea nu este atât de păcătoasă, ci a fost înșelată, a fost vânată de diavol și de acest Faust. Cred că, de fapt, diavolul pe ea a vrut-o și, poate, l-a captat pe Faust tocmai pentru a ajunge la așa un suflet pur și inocent. Trio-ul este strigătul lebedei, orchestra și țesătura cresc, din ce în ce mai sus, mai amplu, mai puternic. Trebuie să suferi o dată în plus, e clar, ca și în viața reală. Dacă vrei absolvire, trebuie să insiști, să fii implicat, să-ți verși sufletul.

– Fascinantă povestire, Anita, extraordinară și profundă analiză! Am rămas fără replică. Revin pe pământ. Cum caracterizezi aria „bijuteriilor”, pe care o vei interpreta la București de două ori în patru zile?

– Este foarte diversă pentru că acolo ni se arată de fapt puritatea eroinei. Nu am vorbit pentru că voiam să spun tot ce se întâmplă în rol cât mai repede, cât mai concis. Aria „bijuteriilor” este cu totul altceva, sunt ușoare coloraturi, de aceea vine și lejeritatea valsului, odată cu inocența cu care ea se bucură găsind acele daruri. Este ușor, dar totuși șarmant, valsul nu merge ca un ceas, ci cu anumite „franțuzisme”. De aceea am dorit să debutez în Franța să fiu acolo, în mijlocul lor, să le aud limba, inflexiunile și să înțeleg muzica din punctul lor de vedere. Am avut un *coach* foarte bun, Bob, singurul om pe care l-am întâlnit care ne-a apărut pe noi, cântăreții, ca un leu; au fost multe discuții muzicale cu dirijorul german Claus Peter Flor. Sigur, de pildă, fiecare nație înțelege și simte un

vals într-un alt mod. Bob ne-a explicat de ce și cum, a insistat ca și dirijorul să ne ajute, să ne susțină. A fost singurul om din toate teatrele pe unde am fost care s-a pus de partea cântărețului și nu i-a fost frică sau jenă să se lupte pentru muzicalitate și pentru artiști.

– Bob, deci un american?

– Da, dar nu știu ce *background* are. Îl cheamă Roberto Gonella. Ca nume e foarte italian, dar știu că a trăit și în Statele Unite.

Roluri noi, multe roluri noi

– În interviul pe care mi l-ai acordat la Viena, după debutul în Liù din *Turandot*, vorbeai despre noi roluri verdiene: Alice Ford din *Falstaff* și Maria Boccanegra. Chiar mi-ai spus că despre rolul din *Simon Boccanegra* vom discuta data viitoare.

– Da, debutul este fixat, va fi la Opéra Bastille în primăvară. În primul cast va cânta Maria Agresta, pentru că ea a fost cooptată mai demult și pe mine nu mă deranjează absolut deloc chestiunea asta, pentru că tot interesul și atenția o să pice pe ea, iar eu o să-mi fac treaba și o să vin așa, poc! și gata. Va fi o montare nouă, regizorul o să lucreze mai mult cu ea, ceea ce iarăși nu mă supără deloc, pentru că sper să-mi lase mie libertatea, să fac rolul pe undele apropiate mie.

– Și Alice Ford?

– Va fi la Madrid. Trebuie să-l învăț, este un rol imens, dar un pic mai glumeț. O să-mi facă plăcere, o să mă amuz mai mult decât atunci când trebuie să... mor. Sunt ansambluri multe, fraze scurte. Apoi mă interesează Desdemona din *Otello*, este în discuție pentru viitorii câțiva ani. Până atunci, în septembrie următor, voi cânta Antonia din *Povestirile lui Hoffmann* la Metropolitan. Este un rol

liric, pe același sentiment... o tânără fată așteptându-și iubitul. Sunt personaje pe care, sufletește, le simt aproape de mine. Câteodată, ador să joc și să cânt un rol mai simpatic, mai glumeț, mai șmecher, cum a fost Susanna...

– ... din *Nunta lui Figaro* sau *Zerlina din Don Giovanni*.

– Nu cred că voi mai primi oferte pentru Zerlina, nu știu dacă aş mai fi credibilă ca statură și personaj. Susanna, poate. Mai este în discuție Donna Elvira din *Don Giovanni*, tot așa, în câțiva ani.

– *Contesa din Nunta lui Figaro, Fiordiligi din Così fan tutte?*

– M-ar interesa foarte mult. Dar cum am mai spus, trebuie să fie și contextul just; de nenumărate ori m-am găsit în situația de a spune nu, pentru că erau prevăzute foarte puține repetiții. Ceva făcut în patru zile mi se pare o lipsă de respect față de muzică, de artiști, de public. Ar fi și un stress mai mare, pe care nu-l caut, sinceră să fiu. Două săptămâni de repetiții ar fi plăcut și rezonabil.

Faust la București?

– Am vorbit foarte mult despre *Faust*. Există la București o producție regizată de Alexandru Tocilescu. Ar putea să fie o viitoare apariție a ta. Teodor Ilincăi ar putea să-ți fie partener.

– Da, sigur, dacă se găsește perioada corectă, dacă se aranjează toate. Am insistat mult ca Teodor să cânte Faust. Sigur că el, prin tinerețe și pasiune, vrea să meargă mai departe dar, din câți tenori am auzit, Teodor a fost cel mai bun. După mine, Faust trebuie să aibă și potență, și lirism, și voce mai spintă. O să-l mai bat la cap.

– *Îți mulțumesc foarte mult pentru întrevvedere.*

– Mulțumesc și eu.

– *Îți doresc mult succes la București și nu numai, peste tot pe unde mergi și așteptăm revederile.*

– Mulțumesc mult, mă bucur că am putut să mai povestim puțin.

(2016 – *OPERA MAGICĂ*)

**IOAN
HOLENDER,**
**directorul Operei de Stat
din Viena (1992 – 2010)**

**„SUNT ÎNTOTDEAUNA
FOARTE INTERESAT SĂ
LUCREZ CU ARTIȘTI
ROMÂNI”**

Marea calitate a orchestrei

– *Sunt foarte fericit că pot vorbi românește în biroul directorului unuia din cele mai mari teatre de operă din lume. Ce credeți că este specific Operei de Stat vieneze față de alte scene celebre?*

– În primul rând numărul mare al spectacolelor și în general al titlurilor din repertoriu. Nici un teatru muzical din lume nu are 300 de spectacole pe stagiune, care din 1 septembrie până în 30 iunie joacă în fiecare seară, afară de Ajunul Crăciunului și Vinerea Mare. În al doilea rând are un portofoliu de 48-55 lucrări diferite. Ca teatru de repertoriu (în fiecare seară se reprezintă alt titlu) este unic în lume. Celelalte teatre (Scala, Met, Covent Garden) au un program infinit mai mic și joacă spre exemplu 8-12 spectacole cu același titlu într-o serie și apoi se trece la altă lucrare. La Viena, dacă cineva vine pentru o săptămână, are

posibilitatea să vadă 7 lucrări diferite.

– *O tradiție mai veche...*

– Asta așa a fost de când există Opera din Viena, o tradiție, pentru a arăta și o mare paletă stilistică. Celelalte teatre s-au schimbat, nu Viena. Acestea au redus foarte mult numărul spectacolelor mai ales datorită dificultăților punerilor în scenă și scenografiilor. Nu zic că-i mai bine sau mai rău, este de fapt cu totul altceva. Într-o distribuție analogă, repetându-se mult și bine, se poate obține o calitate superioară dacă se joacă mai puține lucrări. Dar la noi, specificul orchestrei și corului este că sunt în stare să cânte într-o zi *Tannhäuser*, în alta *Tosca*, *Bărbierul* sau *Cavalerul rozelor*. Asta-i Viena!

– *Deci versatilitatea orchestrei...*

– Opera din Viena se deosebește de alte teatre și este unică în felul ei și pentru că posedă cea mai bună, cea mai calitativă orchestră de operă din lume, întrucât Filarmonica din Viena este un actor pe care nici un alt teatru nu îl are.

– *Evident că acest lucru și-a pus amprenta și asupra titlurilor...*

– Desigur, noi încercăm să jucăm aici ca piloni principali ai repertoriului, Wagner, Strauss, Verdi, Mozart și Puccini, în general lucrări care au o mare importanță orchestrală, pentru a fructifica și exploata marea calitate a instrumentiștilor.

„Nu caut sponsori”

– *Citisem undeva despre politica anti-star pe care o fac unele teatre. Văzând distribuțiile stagiunii, înțeleg că Opera de Stat din Viena nu practică această politică, dar îmbină marile nume cu tinerii. O reîmpropătare?*

– Da, un lucru nou este că din stagiunea trecută am încercat să refacem

ansamblul cu cântăreți care sunt stabili aici, care repetă aici, nu cu cântăreți care vin în fiecare seară pentru câte un spectacol, cum a fost obiceiul ani de zile și cum este și în alte teatre. Pe lângă aceasta, „crema cremei”, toate starurile liricii mondiale cântă mai departe aici, ca și până acum.

– *În ce proporție vă subvenționează statul și care este aportul sponsorilor?*

– Opera din Viena este subvenționată de stat, prin lege. Întotdeauna aceste teatre mari au trăit astfel. Azi se zice subvenționate, în timpul monarhiei erau regii, ducii sau conții regiunii respective care puneau la dispoziție fondurile necesare; asta este obiceiul de când există teatru pe lume. Avem și sponsori, nu găsesc că este treaba mea să-i caut, sunt bineveniți, iar dacă nu vin tot e bine. Subvențiile de stat sunt suficiente pentru a face aici un teatru de calitate dorită și dacă acest stat consideră importantă Opera, trebuie să pună la dispoziție și fondurile.

„Postul de director muzical nu va mai fi ocupat”

– *În momentul de față maestrul Claudio Abbado nu mai este directorul muzical al teatrului. Cum vă gândiți să abordați problemele în continuare sau dacă v-ați gândit să aduceți o altă personalitate pe acest post?*

– Nu, sigur nu, pentru că înaintea lui Abbado nimeni nu a fost director muzical; acest post a fost creat pentru dânsul și pe măsura dânsului. În perioada directoratului său, el a condus aici circa 20 de spectacole. Eu consider că la Viena toți marii dirijori trebuie să dirijeze; vin Riccardo Muti, Carlos Kleiber, Mehta, Abbado, Ozawa, Rostropovici. Dacă o persoană ar fi oficial pe post de prim-dirijor, asta poate îngreuna posibilitatea aducerii altora. Administrativ,

Abbado n-a avut la Viena sarcini speciale. Suntem în continuare în relații bune; va dirija **Nunta lui Figaro** în stagiunea '93-'94, va dirija **Boris** și **Nunta** în turneu în Japonia în septembrie 1994 și dacă se ivește o lucrare care-l interesează, ușa este deschisă și s-ar putea relua cu dânsul o colaborare în statut de dirijor oaspete ca și cu ceilalți mari șefi de orchestră. Dar postul de director muzical nu va mai fi ocupat.

– *Spuneți că repertoriul este bazat pe Wagner, Strauss, Verdi, Mozart, Puccini. În teritoriul contemporan, Opera din Viena își propune titluri?*

– Da. S-a reluat în stagiunea trecută opera **Baal** de Friedrich Cerha, un compozitor austriac care mai trăiește. Premiera s-a făcut la Festivalul din Salzburg, acum opt ani. Schnittke este însărcinat să scrie o nouă operă cu titlul **Gesualdo**, premieră mondială pentru 1995, iar în stagiunea viitoare va avea loc o premieră a unui compozitor contemporan austriac la Volksoper. (...)

Tradiționale legături sufletești

– *Știu că românii noștri au pășit întotdeauna pragul Operei din Viena. Aș dori să ne spuneți câteva vorbe despre colaborările cu aceștia.*

– Colaborarea mea cu cântăreții români merge cu 30 de ani înapoi când am organizat o agenție de impresariat și am colaborat foarte mult în Occident cu cei mai mari soliști români: Ludovic Spiess, Ileana Cotrubaș, Herlea, Ohanesian și Iordăchescu, care au cântat la Opera din Viena relativ mult în perioada '60-'70, dar și Milka Nistor, Ludovic Konya... La ora actuală cântă Leontina Văduva, o „tânără Cotrubaș” cum se spune, au contracte Felicia Filip, Angela Gheorghiu, Alexandru Agache. În ansamblul Operei din Viena este

Ruxandra Donose, o tânără mezzosoprană care a cântat înainte la Basel; a cântat în câteva spectacole, rolul Reginei Noptii, Elena Moșuc, o tânără cântăreață foarte interesantă și bună. Și Christian Badea a dirijat ceva aici și va reveni, sper. Apoi, Cornel Trăilescu care a dirijat mai mult. Trebuie să spun că, pentru prima dată în istoria Operei din Viena, un regizor român va pune în scenă ceva: Andrei Șerban – **Povestirile lui Hoffmann** cu Plácido Domingo în rolul titular, în decembrie 1993. Bineînțeles că prin tradiționalele mele legături sufletești cu România, sunt întotdeauna foarte interesat să lucrez cu artiști români. Eu n-am fost de mult în România, deocamdată n-am venit după Revoluție, dar sper să vin...

– *Să veniți, sunteți așteptat cu dragoste și la București și mai ales, cred, la Timișoara...*

– În special la Timișoara, unde mi-am făcut educația muzicală la vârstele la care receptivitatea este foarte mare. Am plecat în '59, la 24 de ani, și tinerețea mi-am petrecut-o în sala Operei din Timișoara, unde am învățat foarte mult.

„Să se cânte în limba română!”

– *Cred, ca și noi toți care ne-am petrecut copilăria și tinerețea în sălile de operă. După Revoluție, la noi este o altă situație. Ce credeți că ar trebui să facă un teatru de operă din România pentru a atinge un nivel competitiv pe plan internațional?*

– În primul rând preocuparea primordială a teatrelor de proză și muzicale din România, ca și din celelalte țări cu mari probleme economice acum, este de a rezolva sarcina locală și nu competițională cu străinătatea. Operele din România să joace astfel încât publicul român să meargă la spectacole.

Prețurile билетelor s-au scumpit, totul s-a scumpit foarte mult; eu înțeleg că problema culturală nu-i prioritară acum în aceste țări care sunt într-o palpitare permanentă. Pierderea publicului nu este o problemă specifică României. Și în așa-zisa Germanie de Est, în Polonia, Cehia sau Slovacia sălile sunt goale, directorii sunt disperați și nu știu ce să facă. Cred însă că, în timp, lucrurile se vor rezolva. Este logic că oamenii au deocamdată alte griji și nu se duc la teatru; am multă înțelegere pentru acest lucru... În același context, cred că e foarte important să se cânte în limba română. Poate sunt un solitar în această opinie, dar să știți că în tinerețea mea timișoreană, eu am fost foarte fericit și bucuros că operele s-au cântat în limba română. Textele lucrărilor verdiene, pucciniene le-am putut înțelege, le-am putut urmări mult mai bine, mi-au rămas în cap și nu găsesc deloc o rușine sau un nivel inferior dacă operele se cântă în limba română. Asta nu e rău! (...)

– Domnule director, vă mulțumesc și sper că gândul vizitei în România se va realiza cât de curând.

– Și eu vă mulțumesc că ați venit aici și că v-ați făcut timp pentru această convorbire. Vă doresc tuturor tot binele și, de asemenea, foarte importante reviste MELOS, care este nouă. Mă bucur foarte mult că o revistă muzicală de specialitate există acum în România.

(1992 – **OPERA LIVE**)

„STATUL ESTE OBLIGAT SĂ-ȘI ÎNTREȚINĂ CULTURA”

„Fluierați-mă pe mine!”

– Cum se simte directorul Operei de Stat din Viena în prima zi de concediu?

– Mai liber, mai fără presiune. De lucru am, dar deosebirea se remarcă seara: degajat, eliberat și fericit. Fericit de o stagiune în care au dirijat Riccardo Muti, Carlos Kleiber, Zubin Mehta, Colin Davis, Claudio Abbado. Asta este foarte important, că toți marii dirijori ai lumii, care de ani de zile n-au mai fost la Viena (spre exemplu, Muti de zece ani), s-au reîntors.

– *Sfârșitul de stagiune a fost impresionant ca nivel artistic. Am văzut Povestirile lui Hoffmann, parcă și mai bun spectacol ca în decembrie, poate și datorită prezenței tenorului Neil Shicoff; am văzut Nunta lui Figaro sub bagheta unui Muti electrizant și Tosca lui Pavarotti. Nu ați fost scutit însă de oarecari emoții, cum a fost abdicarea lui Pavarotti la primul spectacol. Cine a pierdut atunci, făcând abstracție de triumful din a doua seară?*

– A pierdut în primul rând Pavarotti, pentru că au fost unii spectatori care s-au dus și la München, unde a abzis în ultimul moment **Requiemul** de Verdi; alții au fost la Berlin, unde a abzis un concert și acum au fost și aici... Mă rog, acesta e destinul! Cine a pierdut în orice caz foarte mulți bani și asta-mi pare foarte bine, sunt persoanele care au cumpărat bilete la negru sau au plătit oameni care să stea la coadă cinci nopți pentru bilete. Eu nu fac biletele mai scumpe când cântă Pavarotti, chiar dacă le-aș putea vinde de cinci ori mai bine. Prețurile acestea le avem la vreo 45 de spectacole pe stagiune. Dar, pentru că Pavarotti este cumva o apariție unică în circuitul operistic mondial și ca să domolesc puțin furia publicului, am hotărât să nu schimb spectacolul (eram pregătit să dau **Madame Butterfly**) și să restitui banii doritorilor, deși așa ceva nu

se practică la schimbări de distribuții. Am ținut **Tosca** cu tenorul de casă, nu știu dacă ați fost...

– Da, Keith Ikaia-Purdy a cântat foarte bine.

– Așa este! Am replătit circa 400 de mii de șilingi contravaloarea biletelor, totuși am încasat mai mult decât minimul pe care trebuie să-l încasez. Și după cum am spus la rampă, toți am fost bolnavi măcar o dată anul acesta, a fost și el; au huiduit, au fluierat, precum ați auzit, le-am spus să mă fluie pe mine, dar nu pe tenorul care va cânta în locul lui Pavarotti și cu asta le-am cam luat din elan. Oricum, pe chestia asta, dl Pavarotti va veni și va face stagiunea viitoare două spectacole cu **Tosca** neprogramate. Cam asta a fost. Poate că... am făcut eu o greșală, cu o seară înainte, după **Amurgul zeilor**: am fost la Heuriger cu dirijorul Peter Schneider și cu Siegfried Jerusalem și am zis „Domnule, cât noroc am eu! În luna asta totul a mers strună, inclusiv cu tenoriiăștia Shicoff și Lima, nervoși și imprevizibili. Acum, nu se mai poate întâmpla nimic!” Ei bine, a doua zi...

– Într-adevăr, publicul era cam furibund!

– Trebuie să avem înțelegere. Oameniiăștia atât de cunoscuți (vă amintiți de Maria Callas?) au enorm de mult de pierdut dacă se prezintă mediocru. Pentru că publicul nu vine să-l vadă pe Pavarotti ce strălucit e, ci să-l audă în ce formă e. Componenta negativistă a sălii este foarte mare, în special la Viena. El a spus și la TV că aici trebuie să fie mult mai bun decât altundeva, pentru că așteptările sunt mult mai mari și plăcerea de protest a publicului – mult crescută. Am fost la Metropolitan la un **Rigoletto** unde trebuia

să cânte Pavarotti, dar a fost înlocuit. Nu s-a întâmplat nimic!

„Holender goes 2002”

– În orice caz și mie mi-a făcut impresia unui om foarte preocupat de forma lui vocală, controlul sunetului mi s-a părut extraordinar de bine urmărit. Probabil că, nesimțindu-se în formă și fiind vorba de Viena, a renunțat pentru moment. Dar treaba asta v-a făcut să ieșiți în groapa cu lei, în fața publicului dvs., după cum, cu o zi înainte, v-ați întâlnit cu ocupanții locurilor în picioare. Toate acestea îmbracă și un fel de aspect social. Este nevoie în mod deosebit la Viena de aceste contacte mai intime cu spectatorii sau ele țin de stilul dvs. de conducere?

– Aceste lucruri s-au petrecut acum pentru prima dată. Nimeni nu le-a făcut înaintea mea. Ocupanții locurilor în picioare (mai multe decât toată Opera din Timișoara) constituie un grup de spectatori foarte interesat, foarte critic, foarte prezent, de care trebuie să țin seama.

– Știam încă de la București că veți fi în continuare directorul Operei pentru o perioadă de opt ani. Am văzut și la magazinul de jos, un **T-shirt** cu chipul dvs., pe care scrie „Holender goes 2002”.

– Da, trebuie să clarific și asta, pentru că pare ceva misterios. Eu am avut contract pe cinci ani, până în 1997. Ministrul mi-a propus o prelungire (era la sfârșitul stagiunii trecute), eu i-am spus că trebuie să se decidă la începutul acestui an deoarece cu anumiți mari dirijori trebuie să fac planuri peste anul ‘97. Există o stagiune de premiere, pe care o fac într-un fel dacă termin mandatul în ‘97 – și altfel dacă mai rămân. Eu eram fericit și mulțumit dacă

plecam după acești cinci ani, la vârsta de 62 de ani. Nu era nici un fel de supărare și mulțumesc destinului că am ajuns până aici, în toamna vieții. Mi-au propus o prelungire de trei ani, dar eu am refuzat. Dacă cineva are un contract inițial pe cinci ani și dacă șefii sunt mulțumiți cu realizările acestui artist, funcționar sau ce-o fi, e normal ca prelungirea să se facă pe aceeași durată. Așa s-a ajuns la o reînnoire de cinci ani. În 2002 am exact 10 ani de direcție; eu consider că mai mult de atât nimeni nu trebuie să stea, e nevoie să vină o persoană cu altă estetică, un alt gust, cineva mai tânăr.

– *Cei ce v-au numit au intervenit în strategia de care vorbeți sau a rămas numai opțiunea dvs.?*

– Este o opțiune proprie, opțiunea directorului Operei.

– *Care ar fi ideile majore?*

– Ele nu sunt numai repertoriale sau de distribuție. Știți că s-a construit aici un ansamblu, știți că artiștii au salarii lunare, nu pe seară. Eu nu îmi dau seama dacă urmașul meu va avea forța, puterea și voința să continue cu acest sistem de contracte lunare. Artiștii le acceptă și din motive de longevitate în sistem; dacă nu le acceptă, nu cântă aici nu știu câți ani. Asta nu-și prea pot permite și în felul acesta eu fac o anumită presiune.

– *V-ați făcut, în mare, un proiect repertorial?*

– Chiar în detaliu, dar nu pot să vă spun acum lucruri pe care nu le-am dezvăluit încă presei vieneze. Dar în anul 2001 vor fi 100 de ani de la moartea lui Verdi și asta va fi o idee călăuzitoare în premierele pe care le vom face. Se vor da anumite opere de Verdi care de zeci de ani n-au mai fost aici, ca *Vecerniile siciliene* sau ca *Ernani* și *Stiffelio*, care nu s-au dat niciodată.

– *Stiffelio se cântă acum peste tot...*

– Da, e un fel de modă ca hainele la două rânduri. Apoi *Jérusalem*, *Mefistofele*, *Rienzi* și în fine o să-mi îndeplinesc și eu visul de a aduce *Profetul* de Meyerbeer, o operă pe care nici un teatru mare n-a avut curajul să o monteze.

Dictatorul e directorul

– *Domnule director, ați fost de curând la București și v-aș ruga să vă exprimați câteva impresii, acum după ce s-au sedimentat.*

– Am spus la București tot ce am avut de spus, poate chiar mai mult decât trebuia... Am fost foarte bucuros că am avut ocazia să fiu acolo și să întâlnesc o serie întreagă de personalități importante din domeniul muzicii, literaturii, filosofiei. Opera e cam la pământ, asta am înțeles; desigur și din motive financiare. Eu fac apel prin dvs. la toți artiștii români care cântă în străinătate, inclusiv la Opera din Viena, să cânte și pe scena Operei din București. La fel și regizorii și dirijorii, în sferele lor de preocupare. Altminteri va fi foarte greu pentru Eugenia Moldoveanu. Am vorbit în acest sens și cu președintele Iliescu. I-am spus și Angelei Gheorghiu și mi-a promis că va cânta și la București. Au cântat la Opera Română, pe vremurile lor de glorie și Herlea, și Spiess, în timpuri politice negre. Acum să nu profităm numai de democrație și să facem numai ceea ce vrem. Știu eu că se câștigă în Occident mult mai bine dar este o... datorie patriotică, scuzați-mi cuvântul...

– *Da, s-a cam demonetizat, dar nu prea văd altul.*

– Și al doilea lucru pe care l-am criticat, negăsindu-l bun, este politica

turneelor în străinătate. Pe de o parte nu sunt turnee importante și, pe de alta, Opera se închide pe perioade lungi, se pierde spectatori, pentru că se dezo-bişnuiesc. Cred că nici financiar asemenea acțiuni nu sunt interesante. Apoi, eu nu știu dacă trebuia făcut acum, în timpuri relativ grele, *Ariadna la Naxos*. Respect munca depusă și faptul că proiectul s-a finalizat, dar...

– Să știți că în privința turneelor, colectivele țin foarte mult să meargă, tocmai din cauză că diurna reprezintă altceva, adusă în țară.

– Eu nu le-aș da drumul; nici aici nu le permit să se ducă unde vor. Democrația este frumoasă, dar într-un teatru prea multă democrație nu merge. Stăpânul e directorul, dictatorul e directorul.

– În toamnă va fi un turneu în Anglia, inclusiv un spectacol cu *Nabucco* al Operei Naționale, pe scena de la Royal Albert Hall, una din cele mai prestigioase din lume.

– Este o sală enormă. Eu am fost la Londra acum câteva săptămâni. Opera din St. Petersburg a prezentat acolo *Iolantha* de Ceaikovski. A fost așa de gol, că puteam să ne culcăm pe scaune. Dar, mă rog, au fost acolo. E bine să mergem și noi la Royal Albert Hall. Și mai frumos ar fi să facem mulți *Nabucco* la București.

– În limba...

– Ro-mâ-nă!!!

– Domnule director, am atins special subiectul, cunoscându-vă opiniile. Mă gândesc la faptul că există o diferență în redarea frazei muzicale într-o altă limbă decât în cea în care a fost scrisă.

– Da de unde! A fost un ziarist așeară în lojă la mine și i-am cântat toată *Tosca* în românește. Săracul nici

n-a mai putut fi atent la scenă! Ce bine suna replica Toscăi: „În fața lui tremura toată Roma!”

– Există un cerc vicios: lipsa publicului și inapetența politicianilor în a susține suplimentarea bugetului pentru Operă. De unde l-ați tăia?

– Eu nu am asemenea probleme la Viena.

– Evident, nu mă refeream la Viena, ci în cazul în care v-ați transpune într-o poziție similară la Opera Națională din București.

– Aș lupta prin toate mijloacele să mi se dea fondurile necesare. Statul este obligat să-și întrețină cultura, această pâine spirituală.

– Prețurile билетelor se pot menține mai mici, spre a atrage publicul?

– Da, dar nu așa mici încât să vezi un spectacol quasi-gratis. La Viena, am dublat prețurile locurilor în picioare, o acțiune nu foarte populară, dar absolut necesară. Prețurile trebuie să fie documentate și susținute de valoarea artistică a spectacolelor. Și apoi, nu poate să coste un bilet la cinematograful mai mult decât la un spectacol de operă.

– Proiecte imediate?

– Mergem și noi într-un turneu în Japonia cu *Nunta lui Figaro*, *Boris Godunov*, *Cavalerul rozelor* și *Liliacul*. Apoi vom avea o nouă producție cu *Così fan tutte* dirijată de Riccardo Muti la Theater an der Wien, scena noastră fiind în reparație până în decembrie. Atunci vom deschide stagiunea cu un spectacol omagial cu prilejul retragerii marii mezzosoprană Christa Ludwig (*Elektra*) și cu o nouă producție de *Fedora*, în care vor cânta Agnes Baltsa și José Carreras.

(1994 – *OPERA LIVE*)

„LUCRĂM MEREU CU RISC ȘI CU DINAMITĂ SUB SCAUN”

Cel mai mare succes din ultimii 25 de ani

– *Stimate domnule Holender, ce gândește directorul unei mari scene lirice după un asemenea succes precum **Povestirile lui Hoffmann**?*

– Sunt foarte bucuros că principiul meu la conducerea acestui teatru, de a găsi un aliaj între elementele tinere, nedescoperite și o mare vedetă internațională, a dat roadele dorite. Patru cântăreți noi – Natalie Dessay, Barbara Frittoli, Eliane Coelho și Bryn Terfel, împreună cu Plácido Domingo, o nouă echipă de regie în persoana lui Andrei Șerban și a lui Richard Hudson, un nou dirijor, Christian Badea, au făcut cel mai mare succes din ultimii 25 de ani al unei opere cunoscute. Succese cu lucrări mai puțin cântate, ca **Hovanscina**, au mai fost pe aici, dar un succes de așa amploare cu un titlu clasic, în care fiecare dintre spectatori sau fiecare critic are păreri preconcepute, este o noutate absolută la Viena.

– *În revista pe care o editează Opera de Stat, Andrei Șerban declară că dvs., după ce ați văzut spectacolele dânsului cu **Don Carlos** și **Evgheni Oneghin**, v-ați hotărât să vă asumați riscul și să-i oferiți regia **Povestirilor**. În ce a constat acest risc?*

– A angaja un regizor e un risc, chiar dacă e vorba de un nume cunoscut (întrucât unii sunt deja apriori contra), dar mai ales în cazul unei prime prezențe într-un oraș cum e Viena. L-am angajat pentru **Trubadurul** pe István Szábo, care este deținător al premiului Oscar, deci un nume celebru, desigur mai mult în lumea

cinematografului deși a lucrat deja două producții de operă. A fost un risc, și premiera din octombrie trecut n-a avut succesul scontat. Aici lucrăm mereu cu risc și cu dinamită sub scaun.

– *Cum a decurs colaborarea cu Andrei Șerban? Ați avut discuții, ați intervenit cumva în concepția regizorală, ținând cont mai ales de specificul publicului vienez?*

– Eu consider că obligația mea nu este de a interveni într-un mod imperativ dictatorial, ci într-o manieră foarte liberală, de convorbire. Asta la toate producțiile. Cu Andrei Șerban am avut discuții crâncene în ultimele săptămâni dinaintea premierei, dar asta nu contează. Important este ce iese în acea seară și nu ce se întâmplă la repetiții. Unele lucruri s-au schimbat, altele nu. Șerban este un om de o inventivitate permanentă și în fiecare zi are alte idei. Asta este foarte frumos, creativ și interesant, dar vine un punct în care lucrurile nu se mai pot schimba. Atunci am avut anumite probleme, dar repet, sunt aspecte obișnuite ale unui proces de producție. Important este ce iese la premieră și, slavă Domnului, a fost foarte bine.

– *Ați amintit de premiera anterioară cu **Trubadurul**. Care au fost totuși motivele pentru care spectacolul nu a plăcut? Erau nume celebre pe afiș – Cheryl Studer, Agnes Baltsa, Zubin Mehta...*

– Din punctul de vedere al pregătirii muzicale a fost un succes absolut și meritul revine maestrului Mehta. Există însă seri în care parcă planează un blestem, publicul este foarte dușmănos și generează tensiune enormă în sală, iar artiștii cântă toți sub nivelul normal. Evident reacțiile au fost prompte și nemiloase. Mie însă îmi plac și concepția

regizorală, și scenografia, pe care le consider interesante. E vorba de o mizanscenă pentru acest oraș și un punct de vedere scenic foarte curajos, altfel decât obișnuit, dar absolut valabil artistic, din unghiul meu de observație. Cam așa a fost premiera cu **Trubadurul**. Noroc că **Hoffmann** ne-a readus în rai...

O generație de cântăreți a fost lansată la Viena

– Domnule director cum ați caracteriza perioada de până acum a „Erei Holender” la Opera din Viena?

– Am citit de curând ultimul număr din revista *Opernglas*, care vorbește despre viitoarele staruri ale teatrului liric. Ei bine, ceea ce consider a fi un succes al acestui teatru condus de mine, este faptul că toți acești cântăreți au cântat aici, au fost deja angajați la Staatsoper, înainte de a deveni celebri. Acest lucru îl consider mult mai important decât anumite succese zilnice. Am reușit să refacem situația care a fost pe vremuri, când aici s-au născut cariere. Nu Viena este aceea care a reacționat la succesele din lumea muzicală, ci ea este aceea care a acționat și le-a inițiat aici. Dacă ne gândim doar la distribuția pentru **Povestirile lui Hoffmann**: Barbara Fritoli, Natalie Dessay, Bryn Terfel – la Viena au început să aibă contracte anuale sau lunare și de aici au plecat la Metropolitan sau la Scala. Tot așa s-a întâmplat cu Monte Pederson, Andrea Rost, Renato Girolami, Angela Gheorghiu, Ruxandra Donose, o serie întreagă. O generație nouă de cântăreți a fost lansată la Viena spre cariera internațională, învingând scepticismul publicului și în special al jurnaliștilor.

– Ce ați mai realizat în materie de spectacole?

– **Tetralogia** wagneriană într-o singură stagiune, lucru care nu s-a mai întâmplat de 27 de ani la Viena. Au existat două tentative anterioare, dar au fost abandonate la jumătatea drumului. **Ring**-ul nostru nu place tuturor, asta-i normal (de când l-a scris Wagner, n-am auzit de un **Ring** care să placă la toată lumea). Dar avem un **Ring** și-l putem juca. Eu cred că acestea nu sunt acte mai puțin importante decât o premieră reușită.

– Ce vă propuneți pentru restul stagiunii și mai ales pentru cea viitoare?

– În ianuarie refacem **Idomeneo** de Mozart cu mai multe debuturi: cel al lui Sir Colin Davis ca dirijor la Staatsoper, cel al Annei Sofie von Otter (Idamante) și al lui Siegfried Jerusalem în rolul titular (după ce a cântat Siegfried în **Tetralogie**).

– Riscant?

– Mie îmi plac foarte mult aceste distribuții interdisciplinare. Astăzi există un gen de **Heldentenor** care se rezumă la Wagner și nu-l mai interesează nimic altceva. E un lucru absolut fals și dăunător pentru cântăreț. Cred că trebuie să-și schimbe mereu vocalitatea, să nu se „tipizeze” prea mult în roluri. Șerban Tassian a fost un excepțional bariton de roluri italiene, dar și un foarte bun cântăreț mozartian, pentru că a știut să cânte. Aș vrea să readuc puțin această situație în lumea de azi, când toți vor să se specializeze.

– Apoi?

– O nouă producție, **Puritanii**, cu Edita Gruberova și Plácido Domingo la pupitru. **Puritanii** nu s-a mai reprezentat de 50 de ani la Viena. Ultima premieră va fi **Cardillac** de Hindemith, pentru că în fiecare stagiune facem și o lucrare din repertoriul secolului XX. După aceea, se

va renova hidraulica scenei și teatrul va sta închis până în decembrie. În acest răstimp vom efectua un mare turneu în Japonia cu **Boris Godunov**, **Nunta lui Figaro**, **Cavalerul rozelor**, **Liliacul**. La Theater an der Wien vom avea o nouă producție, **Così fan tutte**, dirijată de Riccardo Muti. La sediu, reîncepem în 14 decembrie, cu un spectacol de adio dedicat Christei Ludwig, când marea artistă va interpreta Clytemnestra din **Elektra**. În 15 decembrie deschidem practic stagiunea cu **Fedora**, o producție a Festivalului din Bregenz, cu Agnes Baltsa și José Carreras.

– *Pe baza unor informații pe care le dețin, am publicat faptul că în coproducție cu Deutsche Oper Berlin ați gândit reprezentarea Oedipe-ului enescian.*

– Mai 1997, aici la Viena.

– *Domnule director, artiștii de la Staatsoper Viena au contribuit ca Olandezul zburător bucureștean de anul trecut, să fie un autentic eveniment concertant. Vă gândiți la o colaborare cu scenele românești, există un plan de perspectivă?*

– Perspective există întotdeauna, un plan mai puțin. Horia Andreescu m-a întrebat, în sensul continuării liniei titlurilor în concert, referitor la **Tristan și Isolda**, operă care din timpul războiului n-a mai fost cântată la București. Cred că George Georgescu a fost cel care a dirijat-o atunci. Sunt însă sceptic, pentru că la **Olandezul** a fost posibil ca artiștii să vină la București cu trei zile înainte de concert, lucrarea nefiind atât de complicată muzical. Pentru **Tristan** trebuie să se lucreze foarte mult împreună cu orchestra. Și apoi, eu aș fi bucuros dacă aș avea o distribuție aptă de **Tristan** pentru Viena, așa că alternative

pentru București nu prea văd. Deci, cred că pentru 1994 nu vom putea aranja nimic în colaborare cu Radiodifuziunea Română.

În România există mulți tineri cântăreți valoroși

– *Ce părere aveți despre presa de aici, de la Viena?*

– Știți, presa vieneză este cea mai aspră, mai antipatică și cea mai distructivă din toată lumea artistică. Fie că este vorba de teatru sau de operă... Are ceva din tipicul austriacului, de a fi propriul său dușman. Totul converge spre un semn interogativ, negativul este mult mai dorit decât pozitivul. Această situație e aici de când lumea, deci eu zic că nu trebuie luată așa de mult în serios. Iată, am avut recent un interviu la Radio Viena și expozeul reporterului a început așa: „După eșecul cu **Trubadurul**, **Povestirile lui Hoffmann** a fost un mare succes”. Eu nu doresc ca viitoarea premieră (**Puritanii**) să fie un eșec dar, dacă Doamne ferește ar fi așa, vă asigur că jurnalistul vienez n-ar începe cu formula „După succesul lui **Hoffmann**, acum un eșec”. Succesul se uită repede! Și pentru că m-ați incitat cu întrebarea dvs., am să vă mai dau un exemplu. La ultima sesiune a Academiei Internaționale de Teatru Muzical, am ținut o comunicare în care subliniam că dacă Pavarotti dă un recital care adună 25-30000 de oameni este foarte bine pentru teatrul liric, întrucât poate se vor găsi 10-20 care apoi vor pași în sala de operă. Am mai spus că, deși onorariul lui Pavarotti este de un milion de mărci pentru acel concert, el se acoperă prin bilete, care nu sunt așa scumpe, dat fiind numărul mare al locurilor. La un astfel de concert, nici nu trebuie să existe subvenții de stat. Ei

bine, ce credeți că a transcris un jurnalist? Că e foarte bine dacă Pavarotti primește sumele astea astronomice. Asta a priceput el! V-am spus aceste lucruri, pentru că deseori în România ne plângem că ziarele publică multe născociri și produc atâta neliniște. Să nu credeți că peste tot în lume e bine și numai în România sunt probleme.

– *À propos de supervedete. Plácido Domingo va veni la București, pentru un concert alături de Angela Gheorghiu, cu care a mai cântat.*

– Da, Domingo propulsează în concertele lui tineri cântăreți, printre care și pe Angela Gheorghiu, care recent a debutat la Metropolitan, după ce anterior a cântat și la Viena. În fața ei se poate afla o carieră importantă, dacă nu se grăbește prea mult.

– *Așa este. De altfel e și foarte tânără. Domnule director, cu ce artiști români ați mai colaborat în ultima vreme?*

– În afară de aceea despre care tocmai am vorbit, știți că Ruxandra Donose este angajată aici, după cum va fi și Simina Ivan din toamnă. În rest, la Viena cântă sau au cântat Alexandru Agache, Eduard Tumagian, Felicia Filip, Theodor Ciurdea și alții. Trebuie să vă spun acum ceva ce n-o să mă întrebați, pentru că nu știți. Dar s-a întâmplat un lucru în România la care eu am contribuit și, iertată-mi fie lipsa de modestie, vreau să știți că sunt foarte mândru de ce am făcut. Acum un an mi-a scris o persoană pe care n-o cunoșteam, Anca Florea, care voia să scrie o carte despre Șerban Tassian. Îi lipsea o sumă derizorie pentru noi, 1000 de dolari, și mă ruga s-o ajut. Am aranjat cu Casinos Austria să dea acești bani și zilele acestea doamna Florea mi-a adus exemplarul-semnal, în

care era menționat și că am sprijinit apariția cărții. Faptul că există un volum despre marele artist Șerban Tassian, e ceva care va dăinui și când noi nu vom mai fi. Pentru acest mic lucru, sunt foarte mândru.

– *Mă bucur și eu nespus de mult. Problemele editoriale și financiare sunt reale la noi și cred că trebuie făcute toate eforturile pentru ca marilor noștri cântăreți să li se consacre astfel de volume. Spuneți-mi, domnule Holender, credeți că revigorarea teatrelor lirice din România poate fi făcută pe un anumit drum, pe care poate l-ați sugera?*

– Să se refacă ansamblurile din teatre pe baze valorice, să se cânte în limba română și nu în limba originală, pentru ca publicul să înțeleagă despre ce este vorba și mai ales să nu se umble după staruri de împrumut, după ceea ce se numește **Gast**. Nimeni să nu-mi spună că în România nu există cântăreți tineri valoroși. Ei trebuie lansați cu curaj. Nu trebuie să stăm la nesfârșit pe... cai bătrâni. În privința oaspeților, eu aș lua mai degrabă dirijori și regizori. Voci avem destule în România. Față de problemele de finanțare, am foarte multă înțelegere pentru că este un moment economic greu, iar banii pentru artă nu se dau așa cum am dori.

– *Cel puțin la București, tinerii au început să fie promovați. Dar cum îi poți reține sau cel puțin să-i faci să revină și pe scena Operei Naționale dacă își găsesc angajamente în străinătate?*

– Dragă, asta nu-i nimic nou! Dacă teatrele vor funcționa în condiții mai bune, dacă nivelul spectacolelor va crește, vor reveni să cânte și acasă. Acum se poate circula liber. Vorbeam de Șerban Tassian. El, ca și Dinu Bădescu, a continuat să cânte și la București, în

paralel cu Viena. La fel Ohanesian, Herlea, Spiess etc. etc. Trebuie reținut însă că nimeni nu pleacă din țara de rezidență numai din cauza banilor.

– *Ați făcut recent o scurtă vizită la Timișoara?*

– Da, am fost trei zile, neobservate de nimeni, la (O, Doamne!) 40 de ani de la bacalaureat.

– *Cum ați găsit atmosfera?*

– Foarte schimbată. Este aer și se respiră, dar calitatea umană n-aș putea spune că a crescut mult între timp. Lupta pentru existență e foarte ascutită.

(1994 – **OPERA VIVA**)

„ÎNCERCĂM SĂ RETURNĂM PUȚIN DIN MARELE DEBIT PE CARE VIENA ȘI AUSTRIA ÎL AU FAȚĂ DE CULTURA ROMÂNEASCĂ”

La galerie, plin de tineret

– *Stimate domnule director, mă bucur să vă revăd la București. Ați venit la jumătatea Festivalului dar, desigur, ați studiat structura lui. Cum vi se pare?*

– Un program de calitate, cu orchestre și interpreți importanți. Am ascultat ieri cu deosebită bucurie și cu mare entuziasm *Simfonia a III-a* de Enescu în interpretarea Orchestrei din Birmingham.

– *Aveți senzația unei prea mari concentrări de manifestări artistice în cele trei săptămâni?*

– Nu, e mai puțin încărcat, cred, decât a fost Festivalul din 1998. Cel de acum mi se pare mai zvelt, mai transparent, mai accesibil și fără să se concureze el însuși prin duble programări. Dacă-mi permiteți, ceea ce

n-am găsit, sunt concertele din țară. Afară de Cluj nu am văzut nimic.

– *Sinaia...*

– Sinaia, e mai mult pentru vizitat. Dar Timișoara, Iași, ar fi fost frumos să fie prezente. Al doilea lucru pe care l-am căutat în programe și nu l-am găsit mai deloc au fost lucrările contemporane românești: nici Olah, nici Țăranu, nici Ștefan Niculescu, compozitori foarte importanți. România are astăzi creatori cel puțin la fel de valoroși precum Austria. E păcat că s-a ratat ocazia de a-i prezenta unor orchestre și dirijori străini.

– *Ați atins un punct foarte sensibil.*

– Da? N-am știut.

– *Cu toată abundența de nume, Sala Palatului și uneori chiar cea a Ateneului nu sunt pline...*

– O sală de 5000 de locuri cum este Sala Palatului e greu de umplut. Eu am stat ieri la galerie, era plin de tineret, ceea ce este foarte frumos. Probabil că biletele nu sunt foarte ieftine, dar aud de la Cristian Mandeal că se permite accesul tinerilor dacă nu este vândut totul. Unde mai sunt în ziua de azi săli arhipline pentru muzică clasică sau pentru operă? Niciunde.

Concursul și Festivalul

– *Sunteți membru în juriul competiției de canto. Ce impresie vă face Concursul? Numărul celor înscriși este mic.*

– Am ascultat astăzi în semifinală șase voci foarte bune. Acum, în lume, numărul concursurilor s-a mărit enorm. Toți pot călători unde vor, nu trebuie să vină la București ca să fie cunoscuți Occidentului, merg direct acolo. Prin asta s-au pierdut concurenți foarte mulți. Pe urmă, văd că se plătește pentru

participare o sumă considerabilă în valută. De unde să aibă tinerii banii ăștia? Din aceste motive, poate, concursul nu mai are importanța pe care a avut-o. Și, precum au spus alți directori, de exemplu cel de la Tonhalle Zürich, prin anii de întrerupere și-a pierdut continuitatea, a fost uitat. Dar calitatea unui concurs nu este direct proporțională cu numărul celor înscriși. Concursul Belvedere de la Viena are sute de participanți și asta nu înseamnă nimic. Și alte concursuri, poate chiar în România, au participanți mai mulți decât Concursul Enescu dar nu asta-i decisiv. E bine că se ține, chiar dacă există o anumită dezamăgire din partea organizatorilor pentru numărul redus de competitori. El va crește.

– *Festivalul prilejuiește prima prezență a Operei de Stat din Viena la București. De ce ați ales tocmai Salomeea pentru a fi interpretată în concert?*

– Întrebarea e bună. Am vrut să vin cu o lucrare tipică pentru noi, deci putea să fie un Mozart, Strauss sau Wagner. Trebuia aleasă o operă adaptabilă în formă de concert și pentru care spectacolul nu este decisiv de important. **Salomeea** are foarte multe părți instrumentale și orchestra își poate arăta toate calitățile, în plus ea nu figurează în repertoriul nici unui teatru liric din România. Asta sub aspect muzical. Apoi am căutat un titlu pentru Seiji Ozawa. Trebuie să vă spun că a făcut un efort personal enorm, a venit din Japonia la Viena pentru a repeta și apoi la București, totul numai pentru Festivalul Enescu. Fiind ocupat, impresarul lui mi-a spus că nu poate veni și atunci eu l-am rugat să facă acest lucru pentru România și pentru mine. În fine, **Salomeea** a fost aleasă pentru că este o lucrare fără cor, care face

ca toată deplasarea să fie mult mai ieftină.

Genial precum Celibidache

– *Domnule Holender, în curând Seiji Ozawa va ocupa fotoliul de director muzical la Opera de Stat din Viena, un post rămas vacant după plecarea lui Claudio Abbado. În tot acest răstimp ați condus teatrul de pe Ring fără director muzical. De ce tocmai acum se va ocupa această funcție?*

– Eu n-am căutat un director muzical, n-a existat un asemenea post vacant. Opera din Viena n-a avut niciodată un director muzical, zic eu, în afară de directorii care aveau postul meu de director general și erau dirijori: von Karajan, Böhm. Într-adevăr, Abbado a fost director muzical înaintea mea, apoi a plecat la Berlin. Dar nicidecum nu-l văd pe Ozawa și nici nu doresc să-l consider ca urmașul acestuia. Ozawa a reconstruit acest post și nu postul l-a căutat pe Ozawa. Când el mi-a spus, așa într-o conversație, că-i place mult să lucreze la noi, i-am răspuns: „Dacă ai dori să fii mai mult aici, ai putea deveni și director muzical”. Am spus așa, oarecum în vânt. Dar a prins și a început să se intereseze de toată povestea. A doua zi mi-a telefonat impresarul lui și m-a întrebat dacă discuția a fost serioasă. În două zile m-a vizitat personal și așa Ozawa a părăsit, după un sfert de veac, Orchestra din Boston.

– *Cum îl recomandați în afară de performanța artistică?*

– Sunt foarte fericit de prezența unui om de muzicalitate și de ținuta umană a lui Ozawa, care este de o puritate, de o curățenie morală, ca de copil. Un dirijor fără dușmani: să nu credeți că dirijorii se dușmănesc mai

puțin decât... tenorii. De la Kleiber până la Mehta și Muti, nimeni n-a spus o vorbă rea contra lui Ozawa. Toți îl iubesc, îl stimează iar el nu este genul de om care să închidă ușile altor colegi. Dvs. știți: cât a stat Abbado la Viena n-a venit Muti, unde e Muti nu vine Abbado etc. După numirea lui Ozawa, mai am o dorință artistică supremă, neîmplinită încă: revenirea lui Carlos Kleiber la pupitru. El este poate singurul dirijor genial din timpurile noastre. Genial precum Celibidache.

Oedipe la Viena

– În materie de operă, ați făcut maximum posibil, spun eu, pentru ca numele lui Enescu să rezoneze în context mondial. Ați montat **Oedipe** pe una din marile scene ale lumii. Ce veți întreprinde în continuare? Mă gândesc dacă tradiționalele turnee ale Operei vieneze în Japonia sau la Scala ar putea include **Oedipe**...

– Imposibil. Opera din Viena a fost acum la Scala pentru a doua oară în istoria sa, deoarece **Jérusalem** de Verdi, în versiunea originală în limba franceză, nu s-a făcut acolo niciodată. O invitație în Japonia se poate împlini numai pe bază comercială, noi vom merge acolo în 2005. Am vrut să prezentăm întreg ciclul Mozart – Da Ponte dar mi-au spus că nici vorbă de **Così fan tutte** pentru că nu va veni nimeni!?! În Japonia îți trebuie lucrări arhicunoscute. Prețurile sunt enorme, noi suntem foarte scumpi, trebuie nume de artiști foarte cunoscuți și a merge cu **Oedipe** în Japonia este o himeră. Dar voi relua **Oedipe** în stagiunea 2002-2003, tot cu Ruuttunen, nu am pe altcineva. Rolul este foarte greu, lung, compus foarte incomod, pentru că Enescu a scris muzical și nu

pentru voce, așa cum a făcut și Beethoven în **Fidelio**. Nimeni nu cântă **Fidelio** cu plăcere, ci doar pentru că este operă de repertoriu; nimeni dintre cei care circulă nu fac efortul de a învăța un rol pe care îl pot cânta doar la Viena, deci trebuie să descoperim altceva pentru **Oedipe**. Acesta este unul din motivele pentru care nu se va da foarte mult și niciodată nu va deveni o operă de repertoriu. Dar, nu contează, piscurile cele mai înalte și cele mai frumoase din lume sunt mai puțin vizitate.

– Vă rog să exprimați un gând în aceste momente premergătoare întâlnirii cu publicul bucureștean.

– Da, vi-l spun acum, pentru că poate n-o să fiu în stare să-l rostesc luni, înaintea concertului cu **Salomeea**, când doresc să mă adresez publicului, un lucru neobișnuit pentru mine. Opera din Viena se află pentru prima dată la București în istoria ei, fiind plătită integral de statul român, deci plătită de poporul român prin impozitele pe care le dă, fără sponsori, nici măcar cu o cotă parte din partea statului austriac, deși ar fi fost cazul. Încercăm prin această prezență, să dăm înapoi puțin din marele debit pe care-l au Viena și Austria față de cultura și arta românească. Caut eu, de 10 ani director al Operei din Viena, să returnez câte ceva din ceea ce au dat Operei din Viena, în mod direct, cântăreți ca Grozăvescu, Bădescu, Tassian, Ursuleac, Cotrubaș, Ohanesian, Spiess, Herlea, dirijori precum Gogu Georgescu, Perlea, Trăilescu, Mandeal, Christian Badea sau regizorii Andrei Șerban și Purcărete. Și, bineînțeles, pentru ceea ce ne-a oferit Enescu prin **Oedipe**-ul său, care a fost un foarte mare succes la noi.

(2001 – **OPERA LIVE**)

UN DIALOG VIENEZ

Să se mențină „teatrele de repertoriu”!

– *Stimate domnule director, recent s-a încheiat chiar aici, la Viena, conferința managerilor de mari scene lirice europene.*

– Da, se ține de două ori pe an, automat, întotdeauna într-o altă capitală. Data viitoare, în mai 2007, vom fi la Zürich. Se reunesc nu numai directorii generali ci și directorii operativi, directorii artistici și cei administrativi. Fiecare teatru și-a programat anterior, separat, propriile conferințe și apoi cele patru categorii de directori s-au reunit la Viena. În noiembrie 2006, au venit de la Berlin, Köln, Hamburg, Leipzig, Frankfurt, Zürich. Invitați au fost directorii Operelor din Paris și Londra, Covent Garden. Opera de Stat din Viena ieșise din acest circuit acum opt ani dar acum a reintrat.

– *Care sunt subiectele pentru care a fost nevoie să se organizeze o asemenea reuniune?*

– Discutăm temele noastre importante, onorarii, agenții, repertoriu; acum, prin comunicatul de presă emis, s-a anunțat concluzia principală a acestor două zile de dezbateri, problema cea mai acută și care nu este lipsită de interes nici pentru țara noastră: cerem, rugăm, dorim, strigăm să se mențină teatrele „de repertoriu” și să nu se treacă la formula „de stagiune”; în plus, soliștii și dirijorii să fie angajați pe stagiuni și nu pe spectacole, pentru că dacă și teatrele mijlocii sau mici ar începe să practice contracte pe spectacole, atunci probabil că, încet dar sigur, arta interpretativă lirică va muri, întrucât cântăreții nu mai au unde să se dezvolte, să crească valoric. Evoluția lor în ansamblul

stagiunilor înseamnă infinit mai mult decât în spectacole disparate. Apoi, repertoriul ar deveni din ce în ce mai mic, fiecare teatru producând numai operele arhicunoscute și, ceea ce este cel mai grav, numărul spectacolelor ar scădea. Se va ajunge ca, pe scene lirice precum cele din Cluj sau Timișoara, să se dea numai unul sau două spectacole pe săptămână. Dacă se programează trei, pare ceva cu totul ieșit din comun...

– *Unele Opere de la noi împart sălile cu teatrele de dramă...*

– Bine, așa se petrece și prin Germania sau Elveția, este în ordine, dar în România nu le împart numai cu teatrele dramatice, ci cu... conferințe, baluri, cu alte spectacole, în niciun caz clasice. Toate instituțiile lirice din Europa Occidentală, în primul rând din Germania, sunt susținute prin subvenții statale, deci sunt bani din impozite, banii cetățenilor. Pentru ce ni se dau acești bani? Ca să returnăm ceva înapoi oamenilor, prin artă și cultură, prin spectacole. Dacă noi reducem numărul acestora, atunci rostul subvențiilor nu-și mai atinge scopul.

– *Unde credeți că se situează Opera Națională bucureșteană în contextul european și care ar fi căile prin care ar putea accede la un grad european de calitate?*

– Așa cum România a aderat la Comunitatea Europeană, așa și Operele Naționale din București, Timișoara, Cluj și Iași ar trebui să se integreze. Ar avea posibilitatea să angajeze și artiști din lume, nu numai din țară. Este anormal ca teatrele lirice europene să fie pline de cântăreți români, ca la Opera din Viena să fie angajați fix șapte artiști din România, dar la Opera din București să nu existe nici un angajat din afara țării.

Coreea de Sud, Japonia, China au vocaliști excepționali, pregătiți fantastic, cu glasuri foarte frumoase, dar și alte țări sunt pline de tineri cântăreți care ar accepta cu siguranță condițiile mai puțin extraordinare pe care le oferă teatrele de operă din România. La noi, acest aspect ar trebui fundamentat și din punct de vedere legislativ. Tinerii au interes să-și rodeze un repertoriu, să cânte undeva ca să poată începe cariera. O iau ca exemplu pe Teodora Gheorghiu...

– *Soprana laureată a Concursului Internațional „George Enescu” de acum câțiva ani...*

– A fost aici, la Viena, în Studioul Operei, a venit cu o voce mică, foarte frumoasă, foarte muzicală. Spiess a angajat-o la București, a cântat puțin acolo și pentru că ea trebuia să se dezvolte în continuare s-a dus la Lucerna, unde a stat doi ani. Eu am angajat-o la Opera de Stat din Viena pentru stagiunea viitoare. Vocea a crescut enorm, foarte frumos, o dezvoltare absolut normală. Dacă n-ar fi mers la Lucerna, care i-a oferit șansa progresului, n-ar fi făcut nimic. Ar fi putut să fie și Clujul sau Bucureștiul, dar a fost Lucerna, unde a avut un salariu foarte, foarte mic, însă a învățat roluri. Noi, la București, bani le putem da doar cât să trăiască modest, foarte modest. Ar trebui aranjat un mod în care să li se ofere posibilitatea de a primi locuințe, măcar niște garsoniere. Ideea asta a avut-o Spiess dar n-a apucat să o realizeze, din păcate. Aud că, la Timișoara, Murgu a rezolvat ceva cu ajutorul municipalității, a cerșit în stânga, în dreapta. Asta trebuie făcut, pretutindeni toată lumea cere. Și eu am cerșit ca să pot transmite prin difuzoare spectacole în aer liber în fața Operei, *Somnambula*, *Boema*. Din

stagiunea viitoare voi încerca să proiectez asemenea producții și pe un ecran, asta costă niște bani pe care nu-i am în acest moment. Nu sunt foarte mulți dar voi găsi un sponsor. Celui care mă va ajuta, îi voi face reclamă și publicitate conform contractului pe care îl voi încheia.

Montări vechi și noi

– *În actuala stagiune a Operei de Stat din Viena am numărat 47 de titluri – nu știu dacă am socotit bine, din care 5 premiere. Am văzut și reluări dar nu refaceri muzicale.*

– Dragă domnule Costin Popa, reluările sunt practic refaceri muzicale. *Somnambula* a fost o restudiere pentru că s-au făcut repetiții cu orchestra, a venit un dirijor nou. În sine, noțiunea de *Musikalische Neueinstudierung*, la care vă referiți, este mai mult birocratică... la toate reluările se fac 2 sau 3 repetiții de orchestră și variază numai numărul repetițiilor în scenă.

– *Aveți producții foarte vechi. În ce măsură le mențineți? Există un plan de a le reda haine noi spre a păstra titlurile în repertoriu?*

– Producțiile vechi sunt necesare ca să am libertate de mișcare în spatele cortinei. Cele noi blochează scena două zile, înainte și după spectacol, pentru că sunt mult mai complicate tehnic. Nu neapărat mai grele din punct de vedere scenografic, dar luminile și deci instalațiile electrice, electrotehnice, precum și cele acustice sau pentru proiecții îngreunează foarte mult montările. Nu schimb unele montări vechi, în special de opere veriste, pentru că nu văd o necesitate estetică în a le înlocui. *Boema* lui Zeffirelli funcționează, este credibilă și foarte bine

lucrată. **Tosca** Margheritei Wallmann, care este cea mai veche producție a noastră, funcționează de asemenea și nu necesită o nouă prezentare estetică. Însă **Parsifal**, **Tetralogia** wagneriană, toate trebuie reluate, după 15-20 de ani necesită deja alte viziuni. La noi s-au montat un nou **Parsifal**, un nou **Olandezul zburător**, apoi se va înnoi **Capriccio** de Richard Strauss, iată operele care nu pot rămâne în concepții vechi de 30 de ani. Dar să refac **Madame Butterfly** nu văd nici o necesitate; **Aida**, care întotdeauna nimerește montări proaste orice i-ai face, cu siguranță n-am s-o fac din nou. Și apoi, lăsați-l pe urmașul meu, care în curând va veni, să refacă el toate acestea, dacă va simți nevoia. Eu am considerat ca prioritate să montez opere de primă importanță decât să fac refaceri. Sunt de părere că nu trebuie să ne cantonăm în același repertoriu și, de când sunt aici, am încercat să-l lărgesc cu opere de Janáček, Halévy etc. În stagiunea actuală vom monta **Fiica regimentului**, **Manon** de Massenet, **Boris Godunov** care n-au mai fost la noi pe afiș. Le consider mai importante decât refacerea **Boemei**, de exemplu.

– *Vorbiți de urmașul dvs. la conducerea Wiener Staatsoper dar, din câte aud și citesc, după 2010 – când vă expiră actualul mandat de director, cel mai longeviv din istoria celebrului teatru – faceți parte în continuare dintre favoriți.*

– Da, prin această prelungire de contract, aş ajunge un angajat permanent al statului austriac. Deocamdată, după alegeri, nu s-a format încă un guvern și, după experiența mea, starea asta va mai dura. Se va alcătui o coaliție cândva, anul viitor, o să fie numit probabil un nou

secretar de stat al culturii și atunci, spre primăvară, se va decide și ceea ce se va întâmpla la Operă. Pentru stagiunea 2010-2011 va fi însă mult prea târziu. În afară de asta, eu mi-am făcut socotelile, după 19 ani ar fi cazul să mai vină și altcineva pe această funcție. Ar fi momentul, la... 75 de ani, să mă mai ocup și eu de alte lucruri, poate nu mai puțin interesante decât cele actuale. De aceea, referitor la conducerea artistică a Festivalului „George Enescu”, am spus că voi face ediția din 2007 cu condiția să asigur și continuitatea în 2009. Voi termina și aici, în 2010, așa că pot merge să... privesc iarba cum crește.

Sub lupă, Festivalul George Enescu

– *Nu sunteți genul. Festivalul George Enescu... Care ar fi coordonatele următoarelor două ediții și în ce direcții doriți să asigurați unitatea?*

– Unitatea este legată de calitate și de nevoia de a aduce în capitala României și în orașele în care festivalul se desfășoară, ceea ce melomanii nu au ocazia să urmărească în mod curent. Pentru unele orchestre, este prea târziu să fie invitate în 2007, așa că rămâne pentru 2009. Asta reprezintă o normalitate și un simț de planificare, pentru că nu se termină lumea în 2007. În acest sens, este mult mai ușor și costă mai ieftin dacă facem lucrurile din timp. Am certitudinea, sper că nu sunt un utopist, că reamenajarea acustică a Sălii Palatului, nu tot mall-ul muzical gândit, se va realiza. Dacă nu se va face, muncim inutil.

– *Programul ediției 2007 a fost publicat. Ce proiect important rezervați pentru festivalul enescian din 2009?*

– O coproducție a Operei Naționale București cu Opera din Bremen, în regia

doamnei Vera Nemirova, opera *Celan* de Peter Ruzicka. Consider că este o lucrare foarte importantă și pentru noi, prin subiectul abordat. Ministrul Iorgulescu a înțeles foarte bine că este o ocazie de a ne apropia de viața muzicală a Occidentului mai progresist, mai interesant. Ruzicka este și directorul artistic al Festivalului de muzică contemporană de la Viena, va fi invitat de Uniunea Compozitorilor la Festivalul George Enescu ca să angajeze lucrări ale creatorilor români în străinătate. Știți și dvs., la noi cineva devine și mai interesant dacă este cântat în Occident. Dacă lucrările lui Țăranu, Vieru, Olah se vor cânta în Germania, atunci se vor programa mai intens și în România. Opera *Celan* s-a montat la Dresda, se va face și la Köln înainte de Bremen. Am ținut ca această coproducție să se cânte în limba română. Am găsit bani la o editură care va plăti traducerea. Foarte multe persoane mi-au spus la București că nu se mai găsește nimeni care să traducă operă, dar există oameni în România care vorbesc două-trei limbi – una dintre ele este germana – și cunosc și notațiile muzicale. Când mă gândesc că toate operele se cântau în limba română, că până și *Tetralogia* s-a făcut în traducerea lui Șt. O. Iosif la Cluj, ar fi caraghios să nu se poată traduce *Celan*, mai ales că este vorba de un poet român. Sper ca, ocazionat de această primă audiție în România a operei lui Ruzicka, să se facă și mai cunoscut în țară și în Occident faptul că Paul Celan provine din România. Și că este astăzi considerat drept unul din cei mai moderni și de calitate poeți ai secolului trecut.

– Să revenim la ediția 2007. În presa română a apărut o știre privind deschiderea festivalului de către Angela

Gheorghiu, apoi a venit o dezmințire. Sunteți cel mai în măsură să elucidați misterul.

– Este foarte simplu, presa română ar trebui să scrie mai mult despre cine vine și nu despre cine nu vine. Angela Gheorghiu a reacționat imediat, pozitiv, la invitația pe care am lansat-o către 15-18 cântăreți români care activează în străinătate (nu toți foarte cunoscuți acasă – Angela este foarte cunoscută, bineînțeles) sau care n-au cântat în România. Urmează ca toți să interpreteze, la concertul de deschidere, câte două arii și un ansamblu, duet, terțet, cu o sumă simbolică mică, 2500 euro, identică pentru fiecare, ceea ce este absolut normal. Ea a acceptat în august, Alexandru Gerdanovits, împuternicitul ei în România, i-a confirmat participarea și a spus că artista va ceda această sumă în scop de binefacere, ceea ce o onorează. După vreo lună sau două ne-a comunicat că nu poate să vină pentru că s-a ivit un angajament la Marsilia. Între timp am sperat să o pot scoate pentru două zile din repetițiile de acolo, dar ea mi-a scris, am aici scrisoarea, pe birou, că are nevoie de acele repetiții fiind vorba de o lucrare nouă de Vladimir Cosma. Deci nu va veni. Vor fi o serie întreagă de interpreți de primă categorie, dar nu Angela Gheorghiu.

– Festivalul adună invitați de prestigiu, dar răsunetul nu este la înălțimea afișului. Care este cheia în această privință?

– În România are un nume foarte bun.

– De acord. Dar vorbesc despre cunoașterea în exterior.

– Facem festivalul în primul rând pentru România. Este iluzoriu să credem că el s-a făcut vreodată pentru străinătate.

De fapt nici un festival din lume nu se face pentru altă țară. Toți organizează asemenea manifestări mai întâi pentru oamenii care trăiesc acolo. Toate eforturile, toate investițiile se fac pentru cei ce locuiesc în orașul, în țara respectivă. Festivalul George Enescu este foarte bine venit, foarte respectat și mulțumim guvernului că face acest lucru pentru publicul românesc. Nu ne putem aștepta să vină turiști special pentru Festivalul Enescu. Dacă vin, e perfect. Dar eu nu cred că acest lucru s-a întâmplat și nici nu se va întâmpla. Dacă vor să audă Filarmonica din München nu vin la București, se duc la München, Berlin sau Viena. Plus că doresc să aibă audiția și într-o sală mare foarte bună, pe care la București nu o au la acest moment. Pot să asculte totul acasă la ei. A gândi altfel este un nonsens. Am considerat că festivalul este important pentru noi, pentru conștiința de sine a oamenilor care trăiesc în România și că, iată, odată la 2 ani avem și noi un festival internațional care a fost, este și va fi mereu important. Eu apreciez că și Festivalul Artelor, care s-a intercalat pentru câțiva vreme între edițiile Festivalului Enescu, este tot atât de important să aibă loc, spre a oferi cât mai mult publicului. Suntem un popor de 23 de milioane și de ce să nu avem și noi ce are Budapesta? Festivaluri anuale. Ansamblul Operei din Viena a fost acum în capitala Ungariei și suntem reinvitați la primăvară.

– *Pe afișul ediției 2007 nu figurează Oedipe.*

– De această dată.

– *Nici la Opera din Viena nu mai este programat Oedipe.*

– Nu.

– *De ce?*

– Au trecut 6 ani de la premiera producției. Dispar și altele.

– *Dar la București?*

– La București rămâne în repertoriu. În festivalul din 2007 nu figurează pentru că am considerat că sunt mai interesante câteva spectacole cu artiști oaspeți invitați. N-are nevoie Enescu, spun eu, de această obligativitate de a fi cântat mereu ca să rămână „în viață”. Este mult mai important ca **Oedipe** să se monteze în lume, în ultimul deceniu s-a făcut la Berlin, la Viena, la Cagliari. Se va realiza o nouă producție la Toulouse, asta este semnificativ. La fiecare Festival Enescu se făcea mereu **Oedipe**, așa că bucureștenii l-au văzut deja; și pe urmă **Oedipe** nu-i o lucrare la care să te duci de zece ori, să faci comparații de cântăreți. La **Traviata**, poate, dar nu la **Oedipe**. Însă, trebuie subliniat, **Oedipe** nu rămâne cu nimic mai prejos dacă nu se reprezintă la fiecare ediție.

– *Anul trecut am participat la lansarea directoratului lui Stéphane Lissner la Scala din Milano și l-am întrebat dacă s-a gândit la Oedipe? Mi-a răspuns: „Domnule, ești formidabil, din prima zi în care am venit pe scaunul ăsta mi s-a vorbit de Oedipe. Este în atenția mea...”*

– Foarte bine, iată efectele eforturilor de promovare a capodoperei lui Enescu în lume. Acum 7-8 ani ar fi întrebat „Care **Oedipe**? Al cui, al lui Stravinski?”

Problema regizorilor a devenit mult prea importantă

– *Parafrazându-l pe Enescu... „changeons propos”. La noile producții ale Operei de Stat din Viena vă luptați și cu regizori-șoc...*

– Mă lupt cu tot.

– Când vi se prezintă concepțiile regizorale sugerați modificări, prefigurați reacțiile publicului?

– Nu angajez regizori calculând reacțiile spectatorilor.

– Așadar dacă sunteți convins de o idee de montare v-o asumați și...

– Vorbeam de doamna Nemirova. Va regiza la Viena, în stagiunea viitoare, **Dama de pică**. A venit și mi-a povestit cum gândește ea să procedeze, prezentând o concepție cu totul aparte față de ceea ce suntem obișnuiți. Mă tot întreba dacă înțeleg iar eu îi spuneam că pricep foarte bine dar nu vreau s-o ascult, nu doresc să citesc nici programe, nici cărți sau lexicoane ca să înțeleg o regie. Sunt un simplu spectator, nu foarte prost dar nici foarte inteligent, care privește, aude și vrea să înțeleagă povestea lui Pușkin și muzica lui Ceaikovski. Nu sunt interesat de ce-mi spune regizorul ci vreau ca, din regia spectacolului, totul să fie clar. Dacă trama este povestită pe înțelesul publicului, se pot utiliza foarte multe căi. Dar, problema regizorilor a devenit azi mult prea importantă, chiar primordială, ceea ce nu este normal pentru că văzutul și auzitul trebuie să aibă un echilibru complet. S-a ajuns să se dea mai mare importanță. Problema regizorilor a devenit mult prea importantă din cauza presei, a jurnaliștilor care s-au plictisit să vadă mereu aceleași opere în montări asemănătoare. Iar directorii de teatre sunt întrucâtva dependenți de aceștia deoarece politicienii n-au o părere personală despre problemele unei scene lirice ci se iau după ceea ce scriu ziarele. Dacă directorul unui teatru este lăudat pentru o montare, atunci politicienii consideră că omul este bun și la locul cuvenit și-i prelungesc contractul; dacă jurnalistul scrie negativ, că spectacolul era demodat, atunci e invers. În general, este

suspectat tot ce este conservativ în sensul pozitiv al păstrării calității, tot ce merge către ieri în loc să meargă spre mâine, tot ce este tradiție. Sunt problemele estetice care se pun azi în operă dar și în teatru. Nu consider că dirijorii, cântăreții sunt mai puțin importanți decât regizorii.

– Vă consultați cu criticii de operă, cu jurnaliștii?

– Nu.

– În presa vieneză există spații pentru cronici muzicale?

– Da, foarte multe.

– Spre deosebire de România.

– Știu și îmi pare foarte rău că la noi în țară se întâmplă așa.

– În cotidiene practic nu există spații. Doar în săptămânale de cultură, în reviste lunare sau trimestriale de specialitate...

– Cronicile apar mult prea târziu. Este absolut obligatoriu să fie publicate a doua sau a treia zi. Este înspăimântător cât de puțin se scrie în România despre cultură. Și pentru Festivalul Enescu, facem conferințe de presă, vin mereu aceiași jurnaliști, de ani și ani și scriu cam aceleași lucruri. În ziare, numai crime... dar haideți să nu ne ocupăm de ce se scrie, dar este foarte trist că nu se scrie mult despre cultură.

Cântăreții grași și bătrâni în roluri de quasi-tinere au dispărut

– Domnule director, personal vă consider un maestru al alcătuirii distribuțiilor, chiar al surprizelor cu voci cărora le oferiți roluri pe care nu le cântă în mod normal, nu le au în repertoriul curent. Întotdeauna fac foarte mare succes. Care considerați că este stadiul actual al dezvoltării vocale în lume? Care credeți că este nivelul calitativ al vocilor tinere?

– Mult mai ridicat decât a fost acum vreo 25-30 de ani. Cerințele sunt mult mai înalte, se pretinde fizic agreabil iar modul cum se joacă a devenit mult mai important decât a fost; cântăreții grași și bătrâni în roluri de quasi-tinere au dispărut, a crescut credibilitatea în scenă și la televiziune; criteriile de perfecțiune ale cântăreților sunt mult mai ridicate. Nu-mi pun problema că există mai puțini sau mai mulți vocaliști buni astăzi decât au fost în trecut; ceea ce a crescut este numărul festivalurilor, resursele financiare pe care le au toate teatrele lirice din lume, pentru că fiecare are acum pretenția să-l audă pe cel mai cunoscut tenor, pe cea mai cunoscută soprană, toți vor să-i aibă pe afișe și toți îi pot plăti. În viața lui, Caruso a cântat două spectacole la Opera din Viena, dar astăzi se cere ca Anna Netrebko să cânte 20 de spectacole aici. Dar nu numai, toți o vor și toți au dreptul astăzi s-o asculte, așa cum toți au dreptul să călătorească unde vor, să-și facă vacanțele în cele mai frumoase locuri. Noi, la Viena, nu ne mulțumim cu ansamblul nostru, vrem să invităm toate stelele din lume. În România se face foarte marea greșeală că aceste stele sunt aduse mult prea târziu, când apun. Îi chemăm când nimeni nu-i mai invită.

– *Deci sunteți plin de speranță privind stadiul vocilor și al vocalității pentru viitor.*

– Absolut.

– *Vă mulțumesc.*

(2006 – **OPERA ÎN DIRECT**)

ÎNAINTEA ULTIMEI STAGIUNI DIRECTORIALE LA OPERA DE STAT DIN VIENA

– *Stimate domnule director, mă bucur că mă aflu din nou în biroul dvs.,*

al cărui hol de intrare este străjuit de tabloul lui George Enescu, semnat de Corneliu Baba, care dă o atmosferă unică acestui loc. Tocmai v-ați întors de la New York unde ați asistat la Gala consacrată celor 125 de ani de existență a operei Metropolitan și celor 40 de ani de la debutul lui Plácido Domingo pe marea scenă. Cu ce impresii?

– O gală foarte americană, puțin naivă, cu mult kitsch dar în care au cântat artiști importanți astăzi la Met, somități sub nivelul celor de pe vremuri, din anii '50-'60, Tucker, Pearce, Tozzi, Warren. Renée Fleming a fost excelentă în aria din *Die tote Stadt* de Korngold, Deborah Voigt, care nu mai cântă ca odinioară dar arată mult mai bine pentru că a slăbit vreo 40 de kilograme, a interpretat duetul din *Siegfried* alături de Ben Heppner, remarcabil tenor wagnerian. Printre alții, a apărut și James Morris, mai mult o... toamnă târzie decât primăvară.

– *Stephanie Blythe?*

– Așa cum are „silueta”, nu poți să o așezi pe o scenă europeană. La New York estetica, fizicul nu au importanță pentru că și regiile sunt mai mult demodate, au rămas ca acum 40-50 de ani. Pentru ei, tot Zeffirelli este, ca să zic așa, „buricul pământului”, ceea ce astăzi nu mai e cazul. Dar, în noua producție cu *Somnambula* de Bellini au avut o regie interesantă, discutată...

– *...fluierată la premieră.*

– Nu contează. Și *Evgheni Oneghin* de la noi a fost contradictoriu primit. Nu putem rămâne fideli spectatorilor care au văzut odată un titlu și vin din nou la aceeași lucrare ca să găsească asemănări. Dacă nu le sesizează, se produce distorsiunea. Am convingerea că facem operă și pentru cei care se află pentru prima oară într-o sală. **Oneghin**

la Viena este foarte analitic, rece, ninge...

– ... *tot timpul, am auzit!*

– Nici chiar așa, din trei ore ninge doar o jumătate de oră. Noi am prezentat producția la Tokyo, unde a fost foarte bine înțeleasă, apoi Süddeutsche Zeitung și Neue Zürcher Zeitung au scris foarte bine, în timp ce criticii vienezi au primit-o foarte prost. Am spus la Radio că dacă ne luăm după asemenea cronici, nici nu era cazul să facem o nouă producție, puteam s-o lăsăm pe cea veche și frumoasă. O să vedeți, o să judecați.

Onorarii fabuloase și... gratuități

– *Vorbeați cu tentă critică despre glasurele pe care le-ați ascultat la Metropolitan. Cum găsiți starea vocalității în ziua de astăzi?*

– Cu nimic mai prejos decât altădată. Există tineri foarte buni, de exemplu cei din **Lucia** noastră. Alături de Anna Netrebko, tenorul Filianoti cântă excepțional, mai bine decât mulți alții din trecut, iar baritonul român Petean este cel mai bun Enrico pe care l-am avut în această producție care datează de 25 de ani. Apar noi artiști dar carierele lor au devenit mult mai scurte și mai periclitare. Cântă excesiv, teatrele au suficienți bani pentru a-i angaja, toată lumea vrea să audă tot ce-i mai bun și mai scump. Locurile în care evoluează astăzi cei de primă categorie sunt infinit mai multe decât în trecut. Caruso a cântat doar de trei ori la Opera din Viena și probabil niciodată la Stockholm, Oslo sau Valencia. Astăzi, la Abu Dhabi se plătesc onorarii de 10 ori mai mari decât la Viena și oamenii se duc și cântă acolo. În Dubai, într-o sală de hotel de 800 de locuri care este doar pe jumătate plină, Thielemann sau Mehta dirijează pe niște

onorarii pe care noi nu putem și nici nu vrem să le plătim. Anna Netrebko, care este una dintre personalitățile artistice cele mai profunde, absolut remarcabilă, cântă rolul Luciei la Metropolitan, de acolo vine să-l interpreteze aici și între cele două serii ce face? Merge la Covent Garden și cântă patru spectacole de **I Capuleti e i Montecchi**. Natural, posibilitățile de a te deplasa sunt uriașe dar corpul uman, corzile vocale, anatomia au rămas aceleași.

– *Iată, Domingo a fost sărbătorit. Cântă ca tenor, ca bariton, transpune tonalități, timbrul s-a mai descărnat, îi vine greu dar continuă să apară în fața publicului. Cum vedeți această insistență?*

– Eu n-aș spune că timbrul s-a schimbat. El a avut în gala newyorkeză trei sau patru apariții. A cântat **Fata din Far West**, aria lui Johnson, transpusă mai jos. N-a sunat interesant. În finalul din **Parsifal** a fost absolut excepțional. Vocea este proaspătă, nu bate, rămâne o minune. A mai cântat, ca bariton, duetul din **Simon Boccanegra** alături de Angela Gheorghiu și a fost foarte bine dar culoarea vocii era mai mult de... învingător, decât de tată îndurerat. Dar pentru mine și pentru toată lumea rămâne tenorul tenorilor. Este ultimul mohican, ultimul din clasa de personalități cu voci excepționale.

– *Va mai veni la Viena?*

– Personal, nu am dat curs invitației pentru **Simon Boccanegra** pe care și Scala, și Covent Garden, și Metropolitan au făcut-o, motivând că umple sala. Nu am acceptat nici noile opusuri de Tan Dun sau Franco Alfano în care evoluează acum. I-am spus: „Sigur că lumea vine dar ce fac eu dacă tu nu cânti? Rămân pe cap cu opere care nu au mare valoare

muzicală!” Îi sunt foarte îndatorat și profund recunoscător că la gala mea, hai să nu-i spun gală pentru că nu-mi place cuvântul, la concertul meu de adio din 26 iunie 2010, va veni gratuit și va cânta *Winterstürme* din *Walkiria*.

Reușite și regrete

– *M-ați adus la următoarea temă de dialog. În 2010 vă încheiați mandatul directorial, după aproape 20 de ani, cu aureola de cel mai lung din toată istoria Operei vieneze. Înțeleg că se va organiza o serată specială.*

– Vin mulți cântăreți și dirijori. Dacă vă uitați pe draftul de program...

– *Sunt două pagini pline...*

– Ei, dacă ar rămâne numai două... În programul stagiunii doar anunțăm concertul, fără detalii, pentru că se vor schimba multe. Deocamdată, pot să vă spun despre dirijori: Muti, Pappano, Welser-Möst, Ozawa, de Billy, Armiliato. Auzind de concert, Simone Young mi-a scris că îmi stă la dispoziție. A început cariera aici, cum să n-o invit?! Dirijorii vor să interpreteze și piese concertante. Mă rog, o să dureze mult dar după aceea... scapă lumea de mine! L-am invitat și pe Vladimir Malakhov. Și el și-a început cariera la Viena, în plus trebuie reprezentat, măcar simbolic, și baletul. Vom vedea.

– *Privind retrospectiv, care au fost marile dvs. reușite?*

– Timpul le va cristaliza.

– *Poate managementul performant, titlurile alese ca premiere, vocile, dirijorii, regizorii...*

– Asta dvs. trebuie să spuneți. Concluziile directoratului meu trebuie să le tragă alții, nu eu. Voi mai scrie o carte care o să apară în iunie 2010 și va completa cei 7 ani trecuți de la prima.

Nefiind nevoit să țin cont de ceea ce a trebuit să... țin cont în anterioara, va fi mai deschisă, mai liber scrisă. Voi aborda unele teme mai sensibile, care au fost evitate în prima.

– *Mi-ați spus odată că dacă regretați ceva este că nu l-ați readus pe Carlos Kleiber la pupitru.*

– Așa este.

– *Văd lângă biroul dvs. o fotografie cu marele dirijor.*

– Sunt două fotografii la care țin enorm, una cu el și alta cu Eberhard Waechter, când a preluat directoratul. Pereții sunt plini de poze alături de artiști, am și acasă, nu mai știu unde să le pun, dar această fotografie cu Kleiber o țin aici în dreapta mea. Legătura cu el a fost mai mult în ultimii lui doi ani de viață, în care n-a mai dirijat niciunde. Am păstrat, ca documente importante, scrisorile pe care mi le-a scris. Îmi amintesc plimbările noastre... Doar de două ori ne-am întâlnit la München, dar pentru mine a însemnat foarte mult. La New York am făcut cu Gilbert Kaplan, recent, radioprogramul „Mad about music” și am vorbit foarte mult de Kleiber. Este cel mai mare dirijor pe care am avut ocazia să-l aud în viața mea, eu așa consider.

Cum se construiesc carierele

– *Domnule director, în ultimii 20 de ani au fost angajați foarte mulți români la Opera de Stat din Viena. Desigur, i-ați ajutat. Au fost ei favorizați față de cei din țările înconjurătoare?*

– Actualmente sunt foarte mulți, ca niciodată, dar mai și pleacă, benevol sau... mai forțat. Iată, le am aici pe sopranele Teodora Gheorghiu și Ileana Tonca, pe tenorul Gergely Nemeti, care cred că va face o carieră importantă. Toți aceștia ar fi putut fi angajați și la noi în țară dacă s-ar

fi preocupat cineva. Vedeți, Nemeti s-a „născut” prin Concursul Traian Grozăvescu de la Lugoj, acolo l-am auzit întâi eu dar și directorul Operei din Timișoara, Murgu, care l-a luat și încet-încet l-a introdus în repertoriu. Apoi, nu i s-au mai dat roluri, a primit o bursă prin mine, a mers un an de zile la Londra, a mai învățat câte ceva. L-am cooptat după Londra, am umblat eu după el ca să-l ascult. A cântat excepțional *Così fan tutte* și *Elixirul dragostei*, l-am angajat imediat. Așa se construiesc carierele. În România, nu că n-ar fi elemente cu potențial, ele există, dar ansamblurile sunt distruse. Aud că la Opera din București vin mereu cântăreți oaspeți.

– *Da, pentru că trebuie să acopere rolurile care nu mai pot fi preluate de artiștii indigeni în spectacolele obligatorii pentru repertoriu, de exemplu Trubadurul. Vocile de tenor dramatic și mezzosoprană dramatică lipsesc.*

– Trebuie construite. De ce acum 30 de ani au existat și acum nu? *Trubadurul...* dacă nu ai tenor de talia celui care-i necesar, nu-l dai. Nici eu nu mai fac aici *Trubadurul*, de ani de zile. La Metropolitan trebuia să cânte Marcelo Álvarez, a anulat și a cântat înlocuitorul Marco Berti, un tenor respectabil, dar nu de talia unui Dinu Bădescu sau Ludovic Spiess. În țară, repertoriul nu mai este gândit după ansamblul care este la dispoziție. Se propun niște titluri și apoi se caută cântăreții. Așa nu poate funcționa nimic.

– *Ar fi grav. Dar unii artiști pleacă pentru că-i atrage Opera din Viena, mai mult decât Iașiul sau Constanța.*

– Da, dar la Iași sau Constanța pot să cânte prime roluri iar aici fac roluri secundare. O să-mi spuneți imediat că sunt remunerați prost în țară.

– *Desigur.*

– Dar eu o să replic că aud că se plătesc sume respectabile unor cântăreți oaspeți de categoria a treia, 3000 de euro pe seară. În loc să se dea salarii mai mari, se cheltuiesc banii. Nu numai la București. Trebuie ca directorii să se lupte, să convingă politicienii și cu subvențiile care se dau, să se construiască ansambluri în care să existe salarii de 2000-2500 de euro pe lună, în loc să aducă un singur oaspete cu 3000. Dacă acest lucru nu se face, în curând n-o să mai avem deloc teatre muzicale în țară. Nici măcar la Viena nu-i posibil să ții un teatru pe bază exclusivă de invitați, cum să se poată la București?

Secrete

– *De luat aminte! Cum merge tranziția către succesorul dvs., Dominique Meyer? Există conlucrare?*

– Dacă sunt întrebat, răspund. Dacă nu, nu!

– *Nu se preconizează o preluare pentru ce va urma peste un an și jumătate?*

– Preluare este pentru ce avem. Ori se preia ce există ori nu se preia nimic.

– *Am înțeles. Cu ce premiere doriți să vă încheiați mandatul?*

– N-au o însemnătate simbolică, pentru că nu este o stagiune de adio. Avem două *Macbeth*-uri noi. Mai întâi *Lady Macbeth din Mtsensk* de Șostakovici, într-o versiune dirijorală excepțională datorată tânărului Kirill Petrenko care, vă spun un secret, va conduce noua montare a *Tetralogiei* la Bayreuth. Apoi, *Macbeth* de Verdi sub bagheta lui Daniele Gatti, un *Tannhäuser* nou și, foarte important pentru mine, noua lucrare *Medeea* de Aribert Reimann, comandată de noi. Eu

am afirmat întotdeauna că vreau să termin cu o privire înaintea și nu înapoi. Privirea înaintea este *Medeea* și o operă pentru copii compusă de Ivan Eröd după o povestire de Erich Kästner, arhicunoscută aici, în care și dl Holender, în ultimile luni ale activității sale, o să cânte în rolul unui director de fabrică. Terminăm apoi cu ceea ce am început. *Parsifal* a fost primul spectacol în 9 septembrie 1991, *Parsifal* va fi și ultimul, pe 30 iunie 2010. O parte din distribuție este aceeași, Waltraud Meyer, poate Domingo. Ar fi ceva simbolic dar el nu poate garanta prezența de pe acum, deși a cântat recent două spectacole la Berlin cu Barenboim la pupitru.

– *Domnule director, de ce Opera de Stat din Viena nu transmite spectacole în cinematografe?*

– Pentru că nu vreau eu, nu cred că este important.

– *Metropolitanul o face.*

– Da și consider că este unul dintre cele mai mari eșecuri financiare, va mai transmite în stagiunea care urmează și gata. Au făcut Metropolitanul mai cunoscut în lume, în America în special. Spectacolul liric se dă în teatru, într-o sală, într-o seară, pentru publicul prezent în momentul în care se naște. Altfel e precum cafeaua rece și încălzită. Nu interesează pe nimeni. Nu, noi asta nu facem. Poate se va realiza după perioada directoratului meu, câte ceva trebuie să le las și lor, nu?

– *Ce veți face, după...?*

– O să mai văd, am trei propuneri de sfetnic, consilier cum se spune astăzi, dintre care pe cea de la Tokio am acceptat-o până în 2013. Celelalte două sunt secrete, interesante dar nu funcții operative, deci nu seară de seară, ca să tremur la fiecare telefon, cine s-a

îmbolnăvit și cu cine-l înlocuiesc. Cred că decizia mea să nu mai stau încă doi ani la Viena a fost bună și corectă pentru că e deja puțin caraghios, ar fi fost a cincea prelungire de contract și ar fi trebuit să-mi dea mandat pe viață, ceea ce n-ar fi fost bine, nici pentru mine, nici pentru instituție. Sunt 19 ani plini, nu 20 și eu consider că și asta are un șarm. Voi coordona Festivalul Enescu 2011, am fost rugat și cât îl am ca partener pe Mihai Constantinescu, mă implic. Fără acest om n-aș putea. În rest...

– *Unul din secrete este Metropolitan?*

– Sper că n-așteptați un răspuns de la mine, nu?

– *Spun doar din propriile-mi surse, aud că veți fi consilier la Met și Budapesta.*

– Budapesta nu este un secret, deja lucrez cu ei de un an și acum mi-au prelungit contractul cu încă unul, nu știu cât o să mă mai țină. Vedeți, diferența între Budapesta și București este în favoarea Budapestei, nivelul este mult peste București, se joacă în fiecare seară, se cântă opere de Wagner. 90% din roluri sunt acoperite de cei de acolo. De ce la Budapesta este posibil și la București nu?! Sunt plătiți la fel de prost. Dar eu aș putea s-o spun și aș putea să și schimb aceste lucruri. N-aveți ce să-mi replicați dacă vă amintesc că la Timișoara a fost posibil ce a fost în anii tinereții mele și acum există doar trei titluri în repertoriu!

– *Alte teatre au câte un spectacol pe săptămână.*

– Ce rost are asta?

– *La București însă sunt spectacole și publicul vine. Mulți tineri.*

– Aud și eu asta cu mare bucurie.

Enescu pentru români

– *S-a încheiat turneul de promovare al Festivalului Enescu 2009. Știu că ați participat la unele manifestări. Este festivalul mai vizibil acum în străinătate?*

– Nu și rostul lui nu este de a fi vizibil în exterior, ci de a fi cunoscut în țară. Am spus asta la Paris, Bruxelles și Viena. Țelul este ca românii de acasă să audă ce este mai bun și mai de calitate în lume. Cu excepția festivalurilor de la Salzburg și Bayreuth, care nu au numai public austriac și german, celelalte sunt pentru spectatorii locului. Turneele de prezentare s-au făcut ca să atragem atenția asupra României, ca țară, să arătăm că suntem în stare să organizăm un festival de muzică clasică la un nivel foarte înalt și că în România nu sunt numai mâncători de lebede și criminali, ci și alții, mai există și directorul Operei din Viena, tot român. Am fost dus acolo ca să fiu arătat: „Uite, domnule, și ăsta e român!” Strict după numărul și calitatea orchestrelor care vin, suntem poate cel mai important festival. Dar nu în mod absolut. La Paris, domnul Petrică Ionescu, în fantastica ambasadă pe care o avem acolo, în palatul acela fenomenal cumpărat în 1939 - Austria nici nu poate să viseze la așa un spațiu -, le-a spus jurnaliștilor că avem cel mai important festival. L-am sfătuit s-o lase mai ușor, pentru că n-avem nici măcar o sală potrivită. Doar una oribilă, Sala Palatului, cu care trebuie totuși să ne mulțumim, pentru că altfel nu știu ce-am face. Ar rămâne numai Ateneul, care este formidabil, dar mult prea mic.

– *Să punctăm câte ceva din programul de teatru liric.*

– Aș începe cu opera **Celan**, scrisă de Peter Ruzicka. S-a montat și se va monta la Dresda și Bremen. Nu se poate să n-o

avem și noi, aducând în conștiința românilor că Paul Celan este cel mai cunoscut poet al nostru în lume. Mai cunoscut decât Eminescu, îmi pare rău să spun. Dacă întrebați germani, austrieci, francezi, pe cine cunosc ei din literatura română, vor răspunde Cioran și Celan. Și dacă se insistă, o să se pronunțe și numele lui Ionescu, durează mult până la... Creangă. Eu mi-am zis așa: dacă în Occidentul ăsta, pe care-l admirăm atâta și încercăm să-l imităm - deși în ultimul timp parcă îl imităm în ceea ce are mai rău -, dacă s-a scris o operă **Celan**, înseamnă că Paul Celan este foarte important. Vom organiza și un Simpozion Celan cu ocazia asta și îl re-românizăm pe poet.

– *O să rămână opera în repertoriul bucureștean?*

– La fel ca și **Oedipe**.

– *Iată un alt subiect, există un nou Oedipe la Toulouse, va veni la București, se va monta și la Paris la un moment dat.*

– Sper, încă nu s-a decis. Dacă tot întreabă jurnaliștii de ce nu se face **Oedipe** la Paris, la Londra, atunci eu vă întreb dacă se dă în mod curent la București. Sau doar pentru festival? Este menținut tot timpul în stagioni? Nu, nici n-a fost ținut vreodată, din vremea lui Ohanesian. Vom aduce **Oedipe**-ul de la Toulouse dar nici nu se poate cere ca din 2 în 2 ani să se facă o altă montare.

– *Nu, nici chiar așa. S-a întâmplat pentru că, după părerea mea, montările post-revoluționare nu au fost pe deplin mulțumitoare.*

– Niciodată o mizanscenă nu va satisface pe de-a-ntregul. După Rânzescu, au venit Buzoianu, Șerban, a fost asta a noastră semnată de Götz Friedrich, apoi Ionescu și acum Nicolas Joël. Cam multe.

– Mai problematic este cu interpretul rolului titular. Va fi adus Franck Ferrari, în România cântă doar Ștefan Ignat.

– E trist dacă numai el știe muzica. Eu am spus de câțiva ani că Alexandru Moisiuc ar putea foarte bine să interpreteze rolul Oedipe, atât vocal cât și scenic. Dar trebuie multă muncă, învățare, corepetiție, trebuie să vrea și atunci ar putea face. A cântat aici Tirésias dar este un bas de întindere. Eu sunt sigur că mai există și alții.

– S-a menținut formula cu multe concerte și spectacole zilnice. Nu vi se pare densitatea prea mare?

– Ba da, dar pe de altă parte responsabilii operativi îmi spun că sunt vândute foarte bine concertele de la miezul nopții, de exemplu. La Viena nu s-ar putea obține așa ceva.

– Ediția 2011 trebuie deja mișcată.

– S-au făcut multe demersuri importante. Din punctul acesta de vedere lucrurile merg mai bine. Siguranța bugetară, sper să nu fiu prea optimist, există și continuitatea festivalului este garantată, poate este mult spus, dar prevăzută.

(2009 – **OPERA ETERNA**)

Pianistul și dirijorul VLAD IFTINCA

„AM COLABORAT FOARTE BINE CU ANDREI ȘERBAN”

– Ne aflăm la Opera Națională Română Iași după premiera operei **Lucia di Lammermoor** pe care ai dirijat-o. Cariera ta fiind dedicată până acum

pianului, te întreb dacă este pentru întâia oară când ai ridicat bagheta...

– Nu, dar este pentru prima dată când revin în România și Opera din Iași este prima instituție în care lucrez profesional la pregătirea unei producții. Am început să dirijez acum patru ani, cu două opere de Rossini, **Contractul de căsătorie** și **Scara de mătase** la Juilliard School of Music din New York, după care am avut ocazia să lucrez **Lucia di Lammermoor** cu orchestra Operei Metropolitan. Maestrul James Levine, directorul muzical al marelui teatru, mi-a oferit această oportunitate. De asemenea, am dirijat **Visul unei nopți de vară** de Benjamin Britten în Canada, unde mă voi întoarce anul viitor tot pentru o lucrare de Britten, opera **The turn of the screw**.

– Au fost mulți dirijori - unii au ajuns celebri - care au început prin a fi pianiști valoroși. Daniel Barenboim este doar un exemplu. Este importantă o asemenea cale? Pe de altă parte, nu cred că reprezintă o condiție sine-qua-non...

– Depinde, cred, de cine ești. Eu am crescut în teatru, amândoi părinții au lucrat acolo, tata încă mai este balerin la Opera din Iași. Îmi amintesc de mine stând în spatele șefului de orchestră și, în timp ce mama cânta pe scenă, mi se spune că încercam și eu să dirijez. Dar am colegi care nu au dorința de a dirija, vor să lucreze în operă numai ca pianiști. De când am intrat la Metropolitan, cel care mi-a sugerat și a insistat întotdeauna să iau bagheta a fost maestrul Levine. După ce m-a cunoscut și m-a ascultat, mi-a spus: „Tu trebuie să dirijezi!” Și într-adevăr, după un anumit timp, a tot stăruit și mi-a propus: „Uite, îți dau orchestra mea și ai s-o conduci.” Acest lucru mi-a pătruns în suflet și m-a pasionat din ce în ce mai mult.

– *Lucrezi la Metropolitan ca pianist corepetitor, **coach**, cum se spune și, mai mult decât atât, ești șef printre acești maeștri acompaniatori, printre cei care sunt investiți cu această calitate. În ce constă efectiv activitatea ta?*

– Pregătesc spectacolele, dar și ca dirijor asistent. Deci pot să dirijez repetiții, sunt pregătit să „sar” câteodată și în spectacole, dar în general nu este cazul, pentru că dirijorii titulari nu anulează. Eu și alți colegi preparăm cântăreții – sigur, nu-i învățăm rolurile – în sensul că suntem responsabili de a-i învăța stilul, de a-i învăța ce înseamnă să cânte într-o sală ca Met-ul și de a le inspira acel nivel pe care noi îl cunoaștem, de limbă, stil, cântat, tot ce vrei, tot ce depinde de această artă.

– *Ce înseamnă să cânti într-o sală ca Met-ul?*

– Sunt anumite lucruri care țin de frazare, de pronunție. Totdeauna consider, nu pentru că lucrez la Met, că în orice auditorium ai cânta, trebuie s-o faci ca și cum te-ai produce într-o sală mare. Nu mă refer la volumul vocii, ci la expresie, la un anumit stil de expresie, la pronunție, la respirație. Permanent le spun cântăreților să respire în ceea ce au de spus, nu numai în ceea ce vor cânta, pentru că oricum vor face asta. Da, este foarte important ca un cântăreț să respire în text, în sensul textului; iar la Met, bineînțeles, asta trebuie multiplicat pentru că este o sală imensă de 3500 de locuri. Iată un exemplu. O foarte mare prietenă de-a mea, celebra soprană Renata Scotto, când apărea în spectacol, nici nu trebuia să te uiți pe scenă și-ți dădea seama de prezența ei prin faptul că respira în text. Și cum respira! Asta trebuie să le spunem mai ales cântăreților

care sunt noi la Met. Îi învățăm acest lucru, face parte din job-ul nostru.

– *Cam ce indicații îți transmite dirijorul unui spectacol spre a-i pregăti pe cântăreți? De exemplu, maestrul Levine.*

– După ce lucrezi un anumit timp cu maestrul Levine, cam știi ce cere în materie de stil, ce vrea să aibă și, în plus, își alege întotdeauna cântăreții care cunosc concepția lui. Indică anumite lucruri când lucrăm ansambluri, când lucrăm individual cu artiștii, dar munca principală este a noastră, ca să le explicăm lor. Maestrul așteaptă de la noi să le spunem ceea ce el dorește de la ei pentru acel spectacol. Iar asta, bineînțeles, se schimbă de la Verdi la Wagner, de la Puccini la Mozart. Noi, lucrând cu el mult timp, știm cam ce va cere, nu întotdeauna la fel și bineînțeles că ne și adaptăm după cântăreți, dar concepția este a lui, întotdeauna unică.

– *În afară de James Levine, ce dirijori te-au impresionat?*

– Maurizio Benini, cu care am lucrat **Maria Stuarda**. Am învățat foarte multe lucruri de la el. Am făcut, de asemenea, **Cneazul Igor** cu Gianandrea Noseda, cu care am colaborat foarte bine și care a fost asistentul lui Valery Gergiev foarte mulți ani, la Mariinsky. Nu m-am așteptat să lucreze atât de bine în muzica rusă. Apoi Marco Armiliato, David Robertson, Andrew Davis, cu care am făcut **Capriccio** de Richard Strauss. A fost o experiență minunată și mi-a inspirat iubire față de o lucrare rară, care nu se cântă foarte mult. Așa, l-am descoperit destul de târziu, într-un fel, pe Strauss, odată cu stilul de a-l interpreta. Datorită lui Sir Andrew.

– *La Metropolitan vi se repartizează anumite titluri? Sau mai bine să te întreb câți corepetitori sunteți?*

– Nu suntem foarte mulți, există câțiva cu funcția de bază acolo, alții sunt invitați și de obicei eu nu fac mai mult de 4-5 spectacole pe stagiune. Ceilalți, în jur de 10-11. În acest an voi pregăti **Don Giovanni** cu maestrul Alan Gilbert de la New York Philharmonic, **Ernani** cu maestrul Levine și, acum în octombrie, **Lady Macbeth din Mtsensk** de Șostakovici cu maestrul James Conlon. Vedeți, dacă aș avea baza la Met, nu aș putea să fiu la ora actuală aici, în România, pentru că nu aș fi fost liber să plec. În acest mod mi se oferă o oarecare elasticitate, să lucrez și la Met, și în afară.

– *Ai colaborări dese la faimoasa școală Juilliard?*

– Da, destul de multe. De exemplu, anul acesta voi pregăti pentru luna ianuarie o seară de lied cu studenții, încă nu știu repertoriul. Am lucrat una și anul trecut. În ultima clipă, înainte să vin în România, m-au întrebat dacă pot dirija producția lor cu **Turcul în Italia** de Rossini, dar mă angajasem să vin la Iași, așa că am refuzat.

– *Este foarte important ca studenții să cânte lied...*

– Absolut. Și pentru mine este o foarte mare plăcere să fac, am multe recitaluri, cred că este foarte important în ziua de astăzi să se facă recitaluri de lied, mai ales pentru pianiști. Și pentru orice dirijor, mai ales dacă este și pianist. De pildă, maestrul Levine a făcut recitaluri de lied întotdeauna.

– *Spuneai că la Met ai lucrat Lucia di Lammermoor cu James Levine. Cum vezi spectacolul, belcanto-ul romantic, muzica?*

– Pentru mine **Lucia di Lammermoor** este, ca să spun așa, nu chiar între ghilimele, o lucrare foarte expresionistă pentru anul 1835, întrucât

felul în care Donizetti exprimă prin muzică anumite sentimente este foarte extrem față de scenele de nebunie ale lui Bellini, de exemplu, care sunt superbe, dar mult mai lungi, cu mult mai puține schimbări în 10 minute de cânt. Iar la Donizetti, dacă ne gândim la scena nebuliei, schimbările sunt atât de bruște și atât de clare, încât într-un fel este foarte greu pentru un cântăreț să se adapteze acestui lucru, pentru că trebuie să păstreze linia de *belcanto*, dar în același timp să aibă puterea să exprime toate aceste sentimente în muzică și, bineînțeles, în text. Totul vine de la text.

– *Ai avut ocazia la Iași să faci spectacolul în regia lui Andrei Șerban, o regie complicată, dacă nu chiar foarte complicată. Au existat armonizări între voi, au existat conflicte, au existat puneri de acord, cum s-a desfășurat munca ta vizavi de regie?*

– Foarte bine am colaborat, foarte bine ne-am înțeles. Da, regia lui Andrei este o provocare, dar demonstrează perfect ceea ce spuneam, cât de extremă este exprimarea sentimentelor prin muzica lui Donizetti. Și, bineînțeles, este o producție foarte athletică. După cum ați văzut, pentru interpreta Luciei este foarte, foarte greu. Le spuneam minunatelor mele Lucii ieșene că, după ce au făcut această producție, oricare spectacol, oriunde în lume, li se va părea mai ușor.

– *Când a interpretat pentru prima oară spectacolul lui Andrei Șerban de la Paris, celebra soprană June Anderson a fost elogiată de toată critica muzicală pentru ceea ce a realizat într-o regie extraordinar de complicată.*

– Da, un mare prieten de-al meu, regizorul Fabrizio Melano de la New York, mi-a spus, fiind foarte bun prieten

cu Roberto Alagna și June Anderson, că ambii au considerat că a fost cea mai bună producție în care ei au cântat vreodată.

– *Sunt convins, pentru că și pe mine m-a impresionat extraordinar de mult puterea, puterea formidabilă a actului secund de pildă, a scenei nebuniei, de fapt, a întregului; dramaturgia a fost servită excelent, deși decorul, sigur, exprima alte lucruri, alte momente temporale. A trebuit să acordezi timpii?*

– Da, a fost foarte greu, dar am vrut să mă adaptez. Eu nu sunt obișnuit să fac două spectacole cu două distribuții la interval de două zile. Sunt foarte diferite și nu vreau niciodată să fac la fel spectacolele. Timpii sunt diferiți, cadențele. Dar am întâlnit la Iași colective foarte bune, de exemplu orchestra, care a fost minunată și s-a adaptat foarte bine ambelor distribuții.

– *Vorbește-mi, Vlad, despre proiectele din România?*

– Nu, din păcate nu încă, dar sper să mă pot întoarce la Iași, unde m-am născut. Aș fi foarte fericit și aș lucra din nou cu mare plăcere. Din păcate însă, stagiunea mea este deja organizată, dar sper ca în viitor să mai am proiecte aici.

(2014 – **OPERA CELESTĂ**)

Balerina și coregrafa ILEANA ILIESCU

LACUL LEBEDELOR LA IAȘI

Regele baletelor

– *Aseară, **Lacul lebedelor** a fost mare succes. Cum s-a născut producția?*

– Am fost invitată aici de dna Beatrice Rancea, managerul operei ieșene, să montez **Don Quijote**, cu premieră în decembrie trecut. După care, am salutat și m-am pregătit de plecare. Dar dna Rancea mi-a spus: „Trebuie să te întorci, să faci **Lacul lebedelor**, tu să fii coregraful, tu să-l montezi”. Ideea n-a fost rea, pentru că în teatru exista un gol de repertoriu de balet. Acum 15-20 de ani era destul de bogat, apoi s-a tot diminuat și timp îndelungat a rămas foarte slab reprezentat. Pe urmă, dna Rancea a venit ca manager al Operei și a început cu spectacole lirice de marcă în regia lui Andrei Șerban, cu costume semnate de Doina Levintza, deci persoane importante, care au produs o serie de montări nemaipomenite. De fapt, primul meu spectacol aici a fost **O seară vieneză**, cu care făcusem vreo șapte ani de turneu în Franța cu Opera Română din Cluj-Napoca. I-am arătat caseta, așa, ca fapt divers și, plăcându-i foarte mult, a hotărât să-l facă de un An Nou. Au urmat **Don Quijote** și **Lacul lebedelor**.

– *Regele baletelor...*

– Da, așa îl consider eu. Actul al II-lea în coregrafia clasică rusă a lui Marius Petipa este tabú. Orice coregraf, oricât de mare ar fi, în momentul în care încearcă să schimbe acest act, ratează din pornire spectacolul. Petipa a făcut un act II extraordinar care trăiește de 200 de ani, nimeni n-a putut să-l bată și să facă lucruri mai splendide. Restul actelor a completat acest cadru și așa am creat, am încheiat spectacolul. Chiar pornind de la interpreta principală, există baletе în care apar două primadone, una lirică, una dramatică, precum în **Floarea de piatră**, **Fântâna din Bahcisarai**, **Giselle**, unde sunt personaje foarte bine conturate separat. Ori în **Lacul lebedelor** o singură

interpretă trebuie să fie și lirică, și dramatică, deci albă-neagră. Sigur că sunt teatre care poate n-au posibilitatea ca primele balerine să interpreteze la fel de bine ambele roluri și atunci s-a mers și pe ideea o Lebdă albă - Odette și o Lebdă neagră - Odille. Se foloseau două artiste care se apropiau puțin ca statură, ca alură scenică, dar erau diferite.

– *La București, în timpurile vechi, s-a întâmplat?*

– Poate când făceam turnee și eram obosiți, s-au împărțit și la noi rolurile. Mie nu mi-a convenit. Le spuneam: „Mai bine nu mă puneți deloc”. Unii erau de părere că Lebdă mea neagră o depășea pe cea albă. Fiind o balerină de forță, de virtuozitate, sigur că în actul al III-lea aveam mai mult de arătat decât în actele II și IV. Totuși mi-a plăcut să le fac pe amândouă. Am urmărit și alte interprete la care n-am văzut diferența între cele două personaje, dintre cele două caractere total diferite. Când Lebdă neagră intră în scenă trebuie să ai fiori, pentru că este un personaj puternic. Prin deosebirea caracterială a lebedelor care interpretează cele două personaje, la care se adaugă coregrafia, am zis că **Lacul lebedelor** este regele baletelor, un titlu de referință.

– *În program scrie „coregrafia clasică Marius Petipa, adaptare coregrafie Ileana Iliescu”.*

– Eu am spus să se scrie așa, mi s-a părut foarte corect pentru că am mai avut niște contribuții la dansurile de caracter din primul act, iar actele III și IV au fost făcute de mine în totalitate.

– *Conceptual.*

– Da. Am urmărit subiectul, dar din punct de vedere coregrafic aceste trei acte au fost create integral de mine. Dacă m-aș fi atins de actul al II-lea, îți repet, ar fi fost o blasfemie, un sacrilegiu.

Cooperare fructuoasă

– *Cum s-a decis colaborarea cu moldovenii?*

– Schimbul de relații între Opera din Chișinău și Opera din Iași s-a fundamentat după un spectacol cu **Giselle** în care au dansat doi soliști din Republica Moldova. Dna Rancea l-a prezentat pe directorul Operei din Chișinău și a anunțat că se va monta, probabil, **Lacul lebedelor**, în coregrafia mea. Eram în loja din care am urmărit spectacolul **Giselle**, toată sala s-a întors spre lojă și a început să aplaude. Mi-am zis: „Stați un pic, aplaudați mai târziu, să vedeți dacă merit”. Și, aseară, zic eu că le-am meritat, pentru că spectacolul a fost corect, cu decoruri, costume frumoase, iar copiii s-au prezentat bine. A fost valabil pentru un teatru care totuși nu e o companie de 100 de persoane. Dar noi am mers pe regie, scenografie, coregrafie.

– *Cum s-a lucrat cu trupa de balet, cu soliștii de la Chișinău?*

– Întâi mi s-a propus să se trimită și corp de balet, dar ei fiind într-un turneu în Canada, se eliberau numai cu două săptămâni înainte de premieră, ori eu nu puteam să fac coregrafia de 3 acte în așa timp scurt. Dna Rancea a hotărât atunci să facem spectacolul nostru, cu băieți și fete din clasele a XI-a și a XII-a de la Liceul de Coregrafie, care s-au prezentat foarte corect, foarte frumos, cu entuziasm. Am lucrat cu ei împreună cu Compania de Balet a Operei din Iași. Practic Iașul poate da spectacolul și fără dansatori dinafară, dar soliștii e bine totuși să fie combinați. Cu tot respectul față de solistele locale, există numai două prime balerine, care încă nu sunt în forma de a dansa aceste roluri mari. Prințul Siegfried a fost însă primul

dansator ieșean, un băiat foarte bine pregătit și cu o tehnică foarte bună, care a circulat prin multe teatre din America și Europa. Dar Bufonul, de exemplu, care e un personaj foarte important, a fost un băiat de 41 de ani din Chișinău, ai văzut ce tehnică extraordinară avea și în ce formă fizică se prezenta. Un băiat atent și meticulos, a venit în fiecare zi și a repetat foarte serios. Păi, alți dansatori la vârsta asta, stau pe tușă. Și Rotbart este un personaj foarte interesant, l-a făcut un băiat foarte înalt, de 1,95 m, specializat mai mult în roluri episodice. La o anumită înălțime e greu să faci tehnică, adu-ți aminte de Gelu Barbu care a fost partenerul meu, cu care am debutat în **Lacul lebedelor** și nu avea o tehnică virtuoză. Virtuozitatea la băieți, în special, tinde să fie mai perfectă la înălțimi medii sau chiar mici. Cum e Bufonul, care trebuie să fie un băiat sub normal ca statură.

– Tugearu ...

– Da, Tugearu era mediu ca înălțime și a făcut un Bufon bun. La fel și Adrian Caracaș, Marin Boeru, Angheluș...

– *Marin Boeru a fost o apariție specială.*

– Avea tehnică. A stat ani de zile în Compania lui Maurice Béjart și Béjart nu prea lua așa, pe oricine. Boeru a dansat mulți ani acolo. Pe urmă a plecat în America și chiar nu știu pe unde se mai află acum, probabil tot acolo.

– *Mi-a plăcut foarte mult Anastasia, interpreta principală, cu date fizice foarte bune, zic eu, picioare și brațe lungi....*

– Acestea sunt punctele de plecare ale personajului. Adică rolurile pot să fie făcute și de o balerină mai micuță, dar în scenă, în momentul în care vezi brațe sau picioare scurte, deja s-a tăiat jumătate

din efect, chiar dacă ea, calitativ, ca dansatoare, realizează toată performanța tehnică, interpretativă. O fată mai înaltă, în momentul în care a ridicat brațele, aștepți să și zboare. Anastasia a dansat bine aseară, mi se pare că a dat un interviu și am înțeles că a evoluat pe multe scene din afara Chișinăului, se vede că merită să fie expusă și în alte teatre, cu alte companii de balet.

„Nu sunt Dame Margot Fonteyn”

– *Ce amintiri ți-a trezit rolul față de creațiile de la București?*

– Eu vreau să-ți spun că, mai ales acum că am stat la actul III în suflul spectacolului, cu fiecare mișcare parcă-mi aminteam de corpul și interpretarea mea. Mi se întâmplă un lucru interesant: când priveam **Lacul** și fetele pregăteau intrarea Lebedei Negre eu, dintr-o lojă sau de unde eram, aveam un gol în suflet, trăiam emoția momentului. Acum nu a mai fost chiar așa, pentru că dna Rancea a vrut să mă vadă neapărat pe scenă în rolul Mamei. Mi-a spus: „Știi că și Dame Margot Fonteyn a fost Mama la Covent Garden?” „Ei, cu asta m-ai convins”, am zis, „nu sunt Dame Margot Fonteyn, dar pot și eu”. Mi-a făcut plăcere.

– *A fost revenirea Ilenei Iliescu în scenă.*

– Dacă vrei să-i spui așa... Nu mai apărusem de ani.

– *Ai avut cel mai frumos desenat costum, elegant, coafura splendidă, apariție superbă.*

– Într-adevăr, au lucrat bine, mi-a plăcut cum m-au aranjat.

– *Personalizare remarcabilă.*

– Probabil că Beatrice a mirosit treaba asta, dacă m-a distribuit.

– *Și scenografia a fost...*

– Dna Adriana Urmuzescu a făcut-o frumos, ea a vrut să fie un spectacol mai aproape de Art Nouveau și asta a ajutat, în special la băieți. Pentru că în actul I, de exemplu, cam în toate edițiile anterioare băieții aveau maieuri de picior, cu demipoante. Ori un picior în colanți, în momentul în care nu îl ai foarte lucrat, cu genunchi și labă întinse, nu dă bine. Aseară au avut pantaloni de frac, destul de subțiri, deloc largi, conturau bine corpul dar nu vedeai lipsurile care s-ar fi putut observa într-un maieu obișnuit. Plus că băieții erau eleganți, aveau o notă de castel, de palat.

– *Podeaua era splendidă, reflecta...*

– Parcă era apă. A fost ideea dnei Urmuzescu. De obicei sunt covoare albe sau negre, de spectacole de balet. N-a folosit culori de galben, roșu, oranj, ci bleu, bleumarin. Covorul lucios, alunecător ne-a speriat puțin, dar în linii mari toți s-au descurcat bine.

– *În actul al IV-lea, la început, în aburii lacului, au apărut formațiuni foarte frumoase de lebede...*

– Da, ai văzut? Le-am plasat pe grupuri. Este actul „plânsului”, al „durerii” că au fost transformate din fete în lebede. Într-adevăr, la Oleg Danovski actul acesta era genial și dna Rancea mi-a sugerat să cumpărăm drepturile de autor de la băiatul lui Oleg. Am zis „Stai, dragă, liniștită, nu ne combinăm, nu cumperi nimic. Mi-ai dat mie spectacolul pe mână? Eu îți promit, poate n-o să ajung la nivelul lui Oleg, dar am să concep eu un act IV pentru că știu la perfecțiune ce se întâmplă”. A ieșit bine pentru că și fetele au interpretat frumos. Am alcătuit foarte multe formațiuni, pentru că aici nu se fac nici piruete, nici sărituri, trebuia demonstrată intenția, nu prin tehnica

picioarelor, ci prin capete aplecate pe „aripi”. Ca un plâns.

Alfabetul clasic

– *Spectacolul a prins.*

– Da și cred că o să țină. Beatrice dorește să-l reprezinte o dată pe lună, mă rog. Este un spectacol pe care nici nu poți să-l abandonezi, în momentul în care ai început să-l dansezi, trebuie să-l menții, altfel toată munca e în van. În jumătate de oră s-au vândut ambele spectacole, inclusiv prin Internet. În general publicul din Iași este avid de muzică, de artă, văd că la toate spectacolele de operă, balet, la concerte simfonice, sălile sunt arhipline și vine mult, foarte mult tineret.

– *Baletul, poate mai mult decât opera, este o artă pe care trebuie să o pătrunzi și ai foarte mare concurență cu dansurile rock etc. Baletul clasic trebuie să te prindă, să te cucerească. Și faptul că vin tineri este foarte important.*

– Da, învață limbajul. La un moment dat, cu ani în urmă, a început curentul puternic de dans modern, contemporan și s-a zis că dansul clasic este pe cale de dispariție. Nu-i adevărat. De câte ori mi s-au luat interviuri, s-a afirmat: „Dna Iliescu este clasiciană, nu înțelege, nu-i place dansul modern!” Stop! Nu-i adevărat! În dansul modern, dacă îl ai grefat pe tehnică de dans clasic, dacă posezi alfabetul clasic în corp și îl lucrezi bine, poți să faci orice frază dansată.

– *Ca la cântăreții de operă. Tu, tenor, trebuie să ai Si bemol-ul în glas și cu el poți să cânti și Verdi, și ceva contemporan.*

– Exact așa este și la dans. Când compania lui Béjart a venit la București, începea antrenamentul clasic ca și noi, cu lucrul la bară, centru, tot. După aceea treceau la coreografiile lui extraordinare.

Se pleacă de la bază, vezi o săritură ca lumea, vezi un dublu tur, o piruetă și pe urmă poți s-o termini și în cap, nu ca la clasic, dar vezi corpul antrenat.

– *Care este trend-ul în străinătate? Ai fost ani de zile maestră de balet la Torino.*

– Am lucrat cu Academii de dans, deci tot clasic le predam, tot școala rusă de coregrafie că asta, ai văzut, a pătruns peste tot. Au fost și alte influențe, dar școala rusă a fost și va rămâne veșnic. Chiar și în cele mai mari companii din lume. De ce crezi că atunci când rușii au putut să iasă ușor din țară, maeștrii și dansatorii lor au umplut teatrele și școlile de balet din lume? Pentru că baza dansului clasic este acolo. Sigur că acum există curenți infinite de dans contemporan, modern, unele mai bune sau mai puțin bune. Un balet clasic necesită să ai un teatru ca lumea, să ai o construcție scenică, să ai un anumit număr de dansatori; un dans contemporan modern poți să-l faci și numai din două personaje, să-l dansezi și într-o cameră de bloc, nu-i atât de dificil și complex ca un spectacol clasic.

„Ne-ați încântat tinerețea, v-am văzut în Odette-Odille”

– *Cum îți privești cariera uitându-te înapoi?*

– Vreau să-ți spun că privesc foarte rar înapoi. Doar câteodată, când mă mai roagă o cunoștință să vedem o casetă de-a mea. Eu singură nu mai pot să le privesc, pentru că le-am văzut de prea multe ori și la fiecare mi-am găsit defecte. Cu cât le privesc mai des îmi găsesc mai multe lipsuri, pe care le percep eu și poate alții care sunt de profesia mea. Sunt mulțumită pentru tot

ce am realizat și îți repet, după atâția zeci de ani de la ieșirea din scenă, nu există zi de la Dumnezeu în care să nu mă oprească cineva pe stradă, în magazine, în aeroporturi, oriunde mă duc, să-mi spună: „Știți, ne-ați încântat tinerețea, v-am văzut în Odette-Odille”. Hai să zic, eu am o coafură care a rămas neschimbată, dar mi se spun și personajele pe care le-am interpretat! Deci, consider că menirea mea a fost completă dacă le-am transmis acelor oameni și personajele pe care le-am interpretat, cu care m-am confundat în spectacole. Nu mai eram nici Luli, nici Ileana Iliescu, ci Odette-Odille, Sheherezada, Quitteria, personaje pe care aceștia le-au perceput ca atare și le-au rămas pe retină și în suflet. Nu numai la București unde sunt văzută mereu, dar acum și la Iași, pe stradă, prin magazine, la biserică. Să știi că este o mare avere pentru mine, pentru asta mi-am trăit viața. Eu viață de familie n-am avut, am fost pentru scurt timp măritată, apoi despărțită pentru că, mă rog, n-am avut noroc, părinții care mi-au stat tot timpul aproape s-au prăpădit când a vrut Dumnezeu. Mi-ar fi plăcut să am copii. Dar în momentul în care eram soția doctorului Creangă, începuse avalanșa de roluri, de turnee și nu puteam să părăsesc bara de dimineață, de fiecare zi, atâția zeci de ani. Față de alte colege, am fost, poate, mai habotnică în viziunea mea despre dans.

– *Profesionistă extraordinară. Copiii de astăzi?*

– Când am fost numită directoarea baletului Operei bucureștene, cu ei a fost lupta cea mai cruntă. Le-am spus: „Vă programez minim 18 lecții pe lună și dacă nu le faceți, vă tai din salariu

la fiecare absență”. Ei preferau să piardă câțiva lei, dar să doarmă liniștiți acasă. Nu se poate așa ceva în profesia asta! Cum ai vedea un pianist care pune mâna pe clape o dată pe săptămână?...

– ... *sau un cântăreț care să nu facă vocalize.*

– Performerii de sport nu pot da rezultate fără antrenamente serioase. Le explicam că sunt expuși și la accidente pentru că, în momentul în care musculatura, tendoanele nu sunt elastice, nu sunt lucrate, odată veniți de acasă și făcând un salt în dublu tur, se creează rupturi. Generațiile tinere nu au privit profesia cu totala devoțiune, ca generația mea, care și-a făcut profesia cu tot sufletul. Toți se lamentează de bani. Da, e adevărat că baletul e prost plătit, dar le spun că îmi plăcea să fiu pe scenă și nu mă lamentam de bani.

Renașterea și viitorul

– *Ce gânduri are Ileana Iliescu pentru viitor? Pentru că viitorul va exista în mod cert.*

– Ce drăguț ești! Îți mulțumesc! În primul rând, această oportunitate oferită la Iași m-a renăscut psihic, ca stare. Un artist când părăsește scena nu e ușor. Eu am avut anii de la Torino, în care am predat la Academii de dans, deci nu am simțit așa puternic ruptura de scenă. Dar se termină și asta la un moment dat. Când am venit acasă, am început să mă uit la televizor, când nu mă duceam la concerte simfonice sau la câte un spectacol. Îmi mai consumam timpul cu bucătăria, cu o plimbare cu mașina, dar venind și lucrând aici și simțindu-mă utilă, înconjurată de tineret și de oameni îndrăgostiți de treaba asta, mie mi-a dat aripi, să știi! Îi mulțumesc infinit lui

Beatrice pentru această ocazie de a mă vedea din nou „vie” în profesia care mi-a marcat toată viața și pentru care m-am sacrificat. În viitor, nu știu, trăiesc momentul actual, nu mi-am imaginat vreodată că într-un an de zile o să fac două lucrări mari, ***Don Quijote*** și ***Lacul lebedelor***. A treia nu urmează încă, deocamdată la Iași se vor monta ***Văduva veselă*** cu Andrei Șerban și ***Turandot*** cu Alexandru Darie, regizori, spectacole grele.

– *Și totuși...*

– Am propus ***Coppelia***, un spectacol care a fost așa de frumos la București, atât pentru adulți, cât și pentru copii. L-am dansat enorm de mult, îmi plăcea la nebunie, era un bumerang între mine și sală, în actul al doilea copiii râdeau de toate giumbușlucurile mele coregrafice și eram copleșită de fericire că ei reacționau așa de frumos. Un spectacol ușor, lejer. I-am spus lui Beatrice să se gândească la el pentru sfârșitul stagiunii viitoare, când va avea timp și spațiu. Voia să mai fac rolul Reginei Mame în toate spectacolele, dar i-am zis să mai creștem și alte... Mame. Numărul lor este destul de limitat aici, există o balerină care se află cam pe ultima sută de metri a carierei și care a făcut solo ceardaș: foarte frumoasă, puternică, eu o vedeam în rolul Mamei, dar atunci nu mai aveam solistă pentru dansul de caracter. Așadar o să găsim până la urmă și alte Mame. Sigur, voi reveni la Iași să întrețin ***Don Quijote*** și ***Lacul lebedelor***.

– *Categoric, trebuie. Mulțumesc, mult succes!*

(2016 – ***OPERA CELESTĂ***)

Regizorul PETRICĂ IONESCU

„ÎN OPERĂ, AMPLOAREA SUNETULUI MĂ CONDUCE SPRE VIZIUNI GRANDIOASE”

Arta totală

– *Maestre Petrică Ionescu, în momentul primirii propunerii de a monta **Oedipe** ați fost surprins, șocat, speriat, fericit, indiferent, împlinit?*

– Cred că ultima variantă este cea mai aproape de realitate. Cine poate să nu se simtă astfel, când primește așa o propunere? Festivalul George Enescu este o manifestare foarte importantă, de prestigiu, deci posibilitatea de a realiza **Oedipe** în condiții bune devine viabilă. Nemaivorbind că este capodopera marelui nostru compozitor, care tot mereu trebuie regândită, readusă la lumină, reactualizată. Nu de multe ori în viață ai șansa să te întâlnești, ca regizor, cu oportunitatea de a monta **Oedipe**.

– *Ce cunoșteți despre lucrarea enesciană în momentul primirii comenzii?*

– La Monte Carlo unde lucram, petreceam multe ore cu Larry Foster care îmi povestea în detaliu despre **Oedipe**, considerându-l unul dintre magistralele opusuri ale muzicii contemporane. Încetul cu încetul m-am pasionat și eu pentru această muzică și în clipa în care integrala pe CD dirijată de Larry a fost publicată, am ascultat-o și am fost încântat.

– *Pentru spectacolul bucureștean ați început să conturați soluțiile imediat ce ați parcurs subiectul, libretul?*

– Pe la sfârșitul lui noiembrie anul trecut, mi s-a propus montarea. Imediat m-am pus pe muncă și după o lună de zile proiectul era complet definit în capul meu.

– *În ce moment credeți că intervin muzica și vocea în gândirea regizorală?*

– Imediat, altfel nu se poate.

– *Care este cheia de boltă a mizanscenelor dvs?*

– Opera mi se pare artă totală care include muzică, deci lucrul cel mai elevat, teatru, dans, istorie, spectaculos. Îmi este dificil să gândesc teatru liric fără să-mi imaginez o dimensiune complexă, în care vocile și muzica să poată să se explice. Amploarea sunetului mă conduce spre viziuni mai grandioase. La mine așa s-a întâmplat mereu, nu pot să mă las pătruns de minimalismul care se practică azi. Mi se pare fără organicitate dramaturgică.

– *Vorbind despre producția bucureșteană, în ce direcție v-a inspirat muzica lui Enescu, ce mesaj ați dorit să transmiteți?*

– Transcendență, adică parcursul inițiat al unui personaj, de la nașterea lui, urmându-și destinul oribil de criminal incestuos până la elevarea spirituală alături de Theseu, spre o lume a cunoașterii în care nu este nevoie să fii orb ca să „vezi”. După cum ați constatat, totul se întâmplă în capul unui om de pe stradă, în zilele noastre. Când la final zidul se închide, când Oedipe și-a regăsit vederea și intră în universul fabulos al luminii, observăm pe stradă un om mort cu o rămurică în mână și o cârtică. Oedipe se regăsește de fapt în viața oricărui om.

– *Cum vi se pare receptat mitul oedipian în acest început de mileniu?*

– Evident că societatea în care trăim astăzi, cotidianul, șifonează puțin intelectul fiecăruia. Ei bine, cred că elevarea spirituală pe care o propune **Oedipe** dă curaj omului, șoptindu-i că el este mai tare, poate să înfrângă destinul și să ajungă la un nivel intelectual și spiritual ridicat. Este aproape o viziune budistă sau aparținând vechiului Egipt sau ambele.

– *Ați gândit organic decorurile și mizanscena.*

– Eu nu pot să le separ, la mine asta este o oarecare dramă, dar și o putere suplimentară. Consider că lumea în care evoluează personajele, ca și dramaturgia decorurilor, trebuie să fie întim legate de psihologia și derularea estetică a spectacolului, de progresia eroilor.

Minimalismul se va transforma

– *Cântăreții de operă sunt subjugați unui alt mod de exprimare decât actorii de teatru. Vedeți vreun impediment, aveți moduri specifice de lucru cu ei?*

– Trebuie să le vorbești și din punctul de vedere muzical, nu numai din cel al personajului. Primul regizor al unui spectacol de operă este de fapt compozitorul, dacă știi bine să-l asculți.

– Eu mă bucur când vă aud pe dvs., regizor pornit din teatru, dând întreaga greutate muzicii în momentul în care faceți o mizanscenă de operă. Referitor la **Oedipe**, care au fost discuțiile cu dirijorul în sensul acordării timpilor baghetei cu timpii dvs. de mișcare din scenă?

– Cred că n-am avut probleme; profesorul Märzendorfer a participat la anumite repetiții de regie și foarte rar a intervenit să corecteze un tempo. Avea

mai degrabă probleme de intensitate vocală.

– *Cum ați defini cuvântul modern în regia de operă?*

– Știți foarte bine că totu-i relativ. Eu cred că minimalismul, care este rege la ora actuală și de care foarte mulți s-au plictisit deja, se va transforma în ceva mult mai spectaculos, așa cum era înainte, dar care va profita de minimalism pentru ca liniile să se purifice, culorile să se simplifice, să nu fie grosolănie sau „greutate” prea evidentă. În anii care vin, cred că producătorii vor face eforturi să reinvestească în așa ceva.

– *Vă rog să-mi vorbiți despre proiectele dvs.?*

– Am să regizez **Simon Boccanegra** la Nisa, la Liège și la Philadelphia. Am să fac un spectacol la Bercy, care este o sală pariziană enormă. De fapt eu sunt la baza scenariului acestei producții intitulată **Învierea lui Osiris** și inspirată de **Cartea egipteană a morților**. Participă doi celebri compozitori de muzică de film, câștigători de premii Oscar. Este o istorie fabuloasă cu 700 de personaje, un fel de operă contemporană dar în același timp comedie muzicală, să-i spun musical-opera, care durează două ore. Un alt proiect enorm mă așteaptă pentru Stadionul Olimpic din Barcelona la centenarul lui Dali, un spectacol în premieră mondială care se numește **Être Dieu**, scris în limba franceză. În materie de operă voi mai regiza **Dragostea celor trei portocale** la Monte Carlo și **Dama de pică** la Toulouse.

– *Vă doresc multe succese și să vă revedem cât mai curând la București!*

– N-ar fi rău!

(2003 – **OPERA VIVA**)

Soprana SIMINA IVAN

LA VIENA

– După cum se știe, îți desfășori activitatea artistică la Viena, ca solistă a ansamblului Operei de Stat. Care au fost realizările tale în stagiunea care se încheie și în care știi că ai de lucru chiar până la sfârșitul ei?

– În primul rând bun găsit, mă bucur foarte tare să fiu din nou în contact cu cititorii din România și o să vă povestesc câte ceva despre stagiunea care a trecut. Ea a început cu două spectacole cu **Die schweigsame Frau** de Richard Strauss, deci un rol pe care-l iubesc foarte mult. Pe urmă, un lucru interesant a mai fost gala cu **Pescuitorii de perle** la Mannheim, dirijată de un maestru francez, Jacques Messier, și în care a mai cântat Gino Quilico. Ca eveniment, care însă n-a avut loc la Operă ci la centrul Schoenberg, de aici din Viena, am avut primul meu recital de lieduri; a fost un prim pas în direcția asta, bineînțeles, într-un cadru extraordinar de frumos, pentru că s-a vernisat o mare retrospectivă „Kandinsky și avangarda rusă”, în care au avut loc foarte multe seri de muzică contemporană maeștrilor penelului. Am fost onorată de invitație. A fost foarte interesant pentru mine, foarte greu, dar ce este foarte greu este și foarte interesant. Acum voi continua și pe această direcție. Stagiunea se va încheia în plin, cu două spectacole de **Italianca în Alger**, alături de Agnes Baltsa și cu debutul meu în **Ebreea**, în rolul Prințesei Eudoxia. Lucrarea lui Halévy este o operă splendidă, foarte rar cântată. După premiera vieneză s-a

cântat la Tel Aviv, se va cânta la Metropolitan. A fost redescoperită cumva. În rolul principal masculin va evolua Neil Shicoff, Soile Isokoski va fi Rachel, va dirija Simone Young. Ultimul spectacol al stagiunii, pe 30 iunie, va fi transmis **live** pe marele ecran din fața primăriei vieneze, acolo unde au loc în fiecare vară festivaluri de filme muzicale.

– Ți se pare stresant să faci parte dintr-un ansamblu? Mă gândesc la multitudinea de diverse titluri la care trebuie să fii mereu prezentă, la densitatea spectacolelor?

– Sigur că e stresant, dar la fel este și să fii liber „circulător”. Aici, ca membru al unui ansamblu poți avea o viață privată cât de cât normală, nu trebuie să trăiești prin hoteluri, făcând tot timpul valize. Pentru mine este foarte important, vorbind de firea mea, am nevoie de acest echilibru. Sigur că e stresant și nu e întotdeauna ușor să cânti roluri mai mititele și să fii cover-ul starurilor, să trebuiască să cânti pe nepusă masă un rol principal. Nu-i ușor, dar este cumva plăcut, interesant. Poți să ataci un repertoriu extrem de variat și pe mine asta mă interesează foarte mult.

Disciplina interioară

– Scena de pe Ring este ceea ce se numește teatru de repertoriu, sunt peste 50 de titluri pe afiș. Cum se descurcă managementul pentru a menține calitatea muzical-scenică a spectacolelor? Sunt unele producții vechi de mulți ani. Mai știi că în afara premierelor și a acelor **Neueinstudierungen** nu prea se fac repetiții?

– Nu știu, este un fel de miracol, pentru că în mod normal și logic nu ar

trebui să iasă bine în condițiile astea. Dar în primul rând este vorba de orchestră... și nu trebuie să vă spun eu cum sunt instrumentiștii din Wiener Philharmoniker. Ei reacționează foarte bine atunci când au un dirijor bun, care cunoaște în amănunțime lucrarea și știe ce să ceară. Cântăreții ... Noi repetăm așa, cu două-trei zile înainte, există un ritm anume ... Totul se cunoaște precis, cu trei zile înainte încep repetițiile de regie, pe urmă vine dirijorul. Toată lumea este foarte bine pregătită și e vorba, cred că în primul și primul rând, și la soliști și la instrumentiști, de disciplină. Disciplină cu ceilalți și disciplină interioară.

– Probabil că acesta-i cuvântul cheie.

– Da, există o concentrare... așa și trebuie să fie, nici nu merită să faci meseria asta fără concentrare și fără disciplină, pentru că nu știu de ce-ai face altfel.

– Te întreb direct. E greu să cânti de lângă... marele și superbul candelabru al sălii Operei din Viena?

– Aha, e vorba despre *Die Frau ohne Schatten*, unde eram una din vocile nenăscuților. *Femeia fără umbră* este un titlu mai puțin cunoscut în România, o poveste destul de complicată, însă la un moment dat...

– Foarte interesant subiectul, metafizic...

– Da, psiho, și la un moment dat intervin vocile copiilor nenăscuți ai eroinei, se aud bineînțeles din *off*, plângător. Giuseppe Sinopoli a avut ideea să ne pună să cântăm sus, în tavanul sălii, unde bineînțeles că e o cale de acces, doar se curăță, se schimbă becurile etc. În acel loc, în pod, am stat noi șase. Au fost probleme până am cântat destul de încet, pentru

că de acolo se aude foarte tare în cazul în care cânti normal și tot timpul maestrul era nemulțumit că ne auzeam prea puternic. Se vede lumea altfel de acolo.

– Curios că fantezia a fost a dirijorului și nu a regizorului.

– De această dată.

Unde, când și cum?

– Simina, cum va fi vara pentru tine?

– Liniștită, adică n-o să cânt.

– Dar stagiunea viitoare?

– Încep cu un mare turneu în Japonia al Operei de Stat, care va dura aproape o lună, unde vom prezenta *Ariadna la Naxos*, *Văduva veselă* și *Linda di Chamounix*. Eu voi fi Naiada în *Ariadna* care va fi dirijată de Sinopoli și dublurile Editei Gruberova pentru *Linda*, respectiv a Angelikăi Kirchschrager pentru Valencienne, deci voi sta acolo aproape o lună. Asta este primul lucru mai spectaculos. Voi relua *Bărbierul din Sevilla* și din nou *La Juive* și încă foarte multe lucruri pe care eu nu le știu, se cunosc unde trebuie dar pentru noi sunt încă surprize.

– Mă gândesc acum că la Opera Națională din București sunt câteva titluri care coincid cu rolurile tale, dar nu te văd pe afiș. E un mister la mijloc?

– Nu știu dacă e un mister, e de înțeles că în România este mai greu să se facă o planificare așa cum există aici. Dar pentru mine este foarte greu să plec de la Viena fără să știu cu destul de mult timp înainte. Asta nemaivorbind că nu am primit o invitație clară în acest sens. M-aș bucura enorm să fiu invitată și la Operă, și la Filarmonică. Când trec prin București, mi se spune: „Hai, când treci pe aici, vino să cânti ceva”. Eu nu pot

funcționa așa. Sigur, cu drag, dar spune-mi unde, când și cum.

– *La Operă, Filarmonică și desigur la Sala Radio.*

– Desigur, cu mare drag. Și în studiourile Radio, pentru că înregistrările mele sunt din frageda tinerețe, ca sa zic așa. M-aș bucura să imprim niște lucruri poate mai interesante, Halévy, Richard Strauss, s-ar putea face niște fragmente, m-aș bucura enorm.

(2000 – **OPERA VIVA**)

„VIN CU CEA MAI MARE PLĂCERE SĂ CÂNT LA OPERA NAȚIONALĂ BUCUREȘTEANĂ”

– *Simina, laurii cuceriți la Concursul Internațional „George Enescu”, activitatea artistică din București, au condus la angajarea ta ca solistă a Operei de Stat din Viena, acum 12 ani.*

– Da, au și trecut...

– *...plini de succese, de roluri importante în registrul de soprană. Care au fost personajele cele mai dragi, mai apropiate sufletului tău?*

– Unul din ele este chiar acela în care m-ai văzut, în **Somnambula**, personajul Lisa, un rol în principiu ingrat, dar care mai ales din cauza regiei lui Marco Arturo Marelli a devenit deosebit de frumos și l-am îndrăgit. Ca să mă reîntorc în timp, am cântat aici Rosina, Adina, Pamina, pe aceasta din urmă – foarte dragă mie – am interpretat-o des, atât la Staatsoper cât și la Volksoper. Un personaj iubit, important ca rol și extrem de greu, a fost Aminta din **Femeia tăcută** de Richard Strauss, tot într-o producție a lui Marelli, foarte frumoasă. Să mai amintesc de Berthe din **Profetul** de Meyerbeer, de Prințesa Eudoxie din

Ebreea de Halévy. Am interpretat multe roluri, unele mai mici ca întindere dar care-mi sunt deopotrivă de apropiate, precum Elvira din **Italianca în Alger**. Producția îi aparține lui Jean-Pierre Ponnelle, este extraordinară și când se adună o echipă de mari interpreți în rolurile principale este pentru mine ca un... desert sublim. Apoi, Pasărea pădurii din **Siegfried**, pe care o interpretez cu foarte mare plăcere deoarece îmi pune la încercare vocea, dicția și muzicalitatea. Ador să fiu Vocea celestă din **Don Carlos**, pentru că intervine într-un moment extraordinar de tensionat al operei și expune o frază verdiană foarte dificilă și frumoasă. Sunt mici bucurii pe care cântăreții care nu fac o carieră în cadrul ansamblului unui teatru, cum fac eu, ci una de **Gast**, nu le cunosc.

– *Carieră strălucită...*

– Nu e vorba nici de strălucită nici de nestrălucită, este numai satisfacția pe care ți-o dă fiecare spectacol. Asta este important, mai important chiar decât succesul de public, decât criticile, mai important decât orișice, bucuria pe care o simt împreună cu ceilalți colegi când sunt pe scenă.

– *Multe din rolurile pe care le-ai enumerat au fost în producții noi. Cu ce regizori ai lucrat cel mai bine, cine te-a impresionat cel mai mult, ce concepție te-a inspirat?*

– La Viena sunt și multe producții vechi, de exemplu **Boema** – în care cânt Musetta – are 41 sau 42 de ani și rezistă foarte bine. Revin la Marelli și la **Somnambula**, pentru că am desfășurat o muncă extraordinar de plăcută, pasionantă și îmbogățitoare pe plan sufletesc. Regizorul elvețian este o persoană care înțelege foarte bine psihologia personajelor, a cântăreților.

Împreună am construit rolul la filigran, totul trăiește din mici priviri, din mici gesturi; îmi face plăcere să cânt în oricare din producțiile montate de Marelli pentru că întotdeauna, în viziunea sa, eroii capătă o logică foarte clară, de la început până la sfârșit. În plus, sunt bucuroasă că iubește foarte mult artiștii și niciodată nu lucrează împotriva lor sau a muzicii, cum se întâmplă la unii regizori.

– *Probabil că ai avut și experiențe mai puțin plăcute, incomode...*

– Orice contravine muzicii mă deranjează. Ca să fii credibil pentru public, trebuie să-ți justifici ție însuși pentru ce faci anumite lucruri pe scenă. Și când nu poți ajunge la asta, este foarte neplăcut. De exemplu, Hans Neuenfels a făcut spectacole minunate la Viena dar, de la un timp încoace, pur și simplu șochează. La producția cu **Profetul** nu am lucrat direct cu el pentru că nu am făcut premiera, dar când am debutat, așa, peste noapte, fără să fac multe repetiții, am avut marea șansă să cânt alături de Agnes Baltsa; celebra mezzosoprană a fost ca un înger pentru mine, este o persoană foarte generoasă, un partener extrem de bun, gata să te ajute, să te ridice.

– *Mă întreb dacă acești regizori care merg împotriva cursului muzicii întâmpină opoziție din partea șefilor de orchestră în primul rând?*

– Oh, foarte rar! Surprinzător, foarte rar. Și de fapt ei sunt singurii care ar putea protesta. Desigur, se mai întâmplă ca unii cântăreți, nemulțumiți de montare, să părăsească câte o producție. Însă dirijorii nu se opun. Poate Riccardo Muti, deși și el a dirijat la Salzburg **Flautul fermecat** acum doi ani, o producție îngrozitoare, se petrecea într-un azil de bătrâni. Unele spectacole

mă întristează de-a dreptul. Există o dictatură a regizorilor, sunt considerați cei mai importanți, înaintea dirijorului și cântăreților. Nu știu de ce se întâmplă acest fenomen. Ca să reiau o... tonalitate majoră a convorbirii noastre, iată numele unui excepțional regizor cu care am lucrat un rol de mai mică întindere în **Die tote Stadt** de Korngold, Willy Decker. Foarte mare creator.

– *Autorul faimoasei montări cu Traviata, anul trecut, la Festivalul de la Salzburg.*

– Da, eu nu am văzut-o dar la Viena a făcut un **Idomeneo** foarte frumos. Este un mare regizor, violonist de formație, știe muzică extraordinară de bine și e o plăcere să lucrezi cu el pentru că simți că ai în față un partener, nu un dictator care te obligă să faci ce nu trăiești.

– *Ai lucrat cu Riccardo Muti?*

– Nu, doar am asistat la repetițiile cu **Nunta lui Figaro**, ultima serie pe care a dirijat-o la Viena. Am studiat rolul Susanna și m-a interesat foarte mult să-i aud concepția. M-a fermecat felul în care a lucrat; și el are reputație de dictator, dar ori l-am nimerit în toane bune, ori nu-i adevărat, pentru că a fost foarte plăcut, s-a arătat mare iubitor de voci și de cântăreți iar ceea ce a spus era fascinant...; ai senzația că un recitativ, spre pildă, așa cum ți-l explică Muti, nici nu se poate cânta altfel. Nu știu dacă cineva își poate imagina cât de importante sunt recitativele într-o operă compusă de Mozart pe libretul lui Lorenzo da Ponte și câte straturi de înțelesuri ascund. Pentru mine sunt la fel de însemnate ca și ariile sau ansamblurile. O să am bucuria să cânt rolul Despina din **Così fan tutte**, nu cu maestrul Muti, dar aplicând ce am învățat de la el.

– Ai amintit de Agnes Baltsa. Alți colegi de scenă?

– Am avut marea șansă să cânt în **Profetul** și **Parsifal** (eu eram printre Fetele-flori) alături de Plácido Domingo. Este un coleg absolut fermecător, de o căldură umană și o simplitate inimaginabile; este cântărețul care salută toți colegii la cabine înainte de spectacol, chit că el e Parsifal și tu ești printre **Blumenmädchen**, vine să-ți bată la ușă și să-ți ureze succes. Pe scenă este partenerul care te ajută extraordinar. Am mai cântat și cu José Carreras, Thomas Hampson, Michael Schade. Neil Shicoff este și el un mare artist, o desăvârșită persoană, aș putea spune; Ferruccio Furlanetto este un coleg de o discreție și o distincție remarcabile. O mare cântăreață și o excepțională colegă este Edita Gruberova. Pentru mine, toți sunt exemple de cum trebuie să fie artiștii dar nu reprezintă modele, pentru că nu putem copia nimic și nici nu trebuie să încercăm să copiem pe cineva.

– Pregătești un rol nou, Rosalinde din **Liliacul** de Johann Strauss, în care vei debuta pe 1 ianuarie 2007 la Staatsoper...

– ...odată cu aderarea României la Comunitatea Europeană. Aștept debutul cu mari emoții pentru că este un rol altfel direcționat, către un repertoriu mai **spinto** – o încercare grea. Norocul este că am mare experiență de pe vremea când cântam la București, la Teatrul de Operetă și nu sunt deranjată de alternanța proză – cânt. Doar textul în limba germană... În această frumoasă producție – realizată acum 40 de ani de Otto Schenk – am cântat rolul Adele, însă Rosalinde este altceva, o partitură lungă și foarte dificilă. Dar să sperăm....

– O să fie foarte bine, sunt convins. Parteneri... Bo Skovkus va fi Eisenstein...

– ...Diana Damrau, Adele, va dirija Bertrand de Billy.

– Acum am ajuns la întrebarea cea mai sensibilă: când vii să cânti la Opera Națională București?

– Este foarte simplu. Când voi fi invitată ferm, pentru un titlu exact și cu un „plan de bătaie”, deci cu o dată cât de cât precisă. Atunci am să vin cu cea mai mare plăcere să cânt din nou la Opera din București.

– Au fost ceva tentative?

– Da, dar nimic concret. Mi-ar face mare bucurie să revăd colegii care mai sunt acolo, din păcate mulți au plecat, unii chiar de pe lumea asta. Sigur, am cântat de multe ori la Timișoara, mai puțin însă în ultimul timp. Am să revin în Festivalul George Enescu, voi avea onoarea să cânt **Carmina Burana** de Orff în concertul de închidere și poate că o să fie un prim pas.

– Ce urmează după Rosalinde în actuala stagiune a Operei de Stat din Viena?

– Cum spuneam, rolul Despina, tot în luna ianuarie, apoi sunt **cover** pentru personajul Zdenka din **Arabella** de Richard Strauss, un rol foarte frumos și foarte greu. Voi fi de asemenea **cover** pentru noua producție cu **Manon** de Massenet, chiar dublura Annei Netrebko la premieră, ceea ce înseamnă că trebuie să fiu gata cu rolul, spre a putea oricând să o înlocuiesc la repetiții sau, mai știi, în spectacol.

– Regia este semnată de Andrei Șerban. Îți doresc mult succes!

– Să dea Dumnezeu, mulțumesc!

(2006 – **OPERA ÎN DIRECT**)

FLASH INTERVIU

– Cum a fost lucrul cu Andrei Șerban (pentru **Manon** la Opera de Stat din Viena, N. A.)?

– Foarte interesant și foarte plăcut, pe parcursul a trei săptămâni.

– *Da, dar tu ai fost și dublura Annei Netrebko așa că ai interpretat rolul principal în toată perioada de pregătire...*

– ... atunci când se conturează de fapt și stările, și personajele. Sigur că, după ce a venit Anna, s-au schimbat destul de multe lucruri, e normal să fie așa, după personalitatea ei. Andrei este un regizor care primește foarte mult de la interpreți și asta este foarte plăcut. Există și regizori care fixează exact ce vor să vadă și atunci trebuie executat. Însă Andrei dă niște direcții de interpretare iar tu propui, dacă poți. Am remarcat că toată lumea l-a iubit foarte mult pentru că știe să întrețină o atmosferă foarte destinsă în timpul repetițiilor, este foarte apropiat, foarte deschis, un om cu simțul umorului, nici o clipă nu au fost tensiuni. Mare lucru!

– *În momentul în care a venit Anna, a existat o schimbare majoră în concepția rezervată eroinei principale?*

– Majoră, n-aș spune. Eu am mers pe o linie cu mai multe diferențe între femeia asta amorală și chiar de la Andrei au venit niște propuneri în care Manon apare cu adevărat credincioasă, cu adevărat îndrăgostită, momente care pe mine m-au interesat foarte mult pentru că personajul este deosebit de complex. Însă propunerea Annei Netrebko este foarte valabilă și ea o împlinește desăvârșit, este de la un cap la altul o eroină amorală și reușește extraordinar. Pentru mine, lucrul cu Andrei a fost foarte interesant. Pe urmă, a fost puțin mai greu pentru că a trebuit să intru foarte repede în rolul Poussette, practic nu era prevăzut să-l cânt și a trebuit să preiau din mers cu totul alt personaj, cu totul alt limbaj

corporal, cu totul altă atitudine, așa că pentru mine a fost stresant.

– *A motivat regizorul schimbarea de epocă?*

– Nouă ne-a vorbit la început mai ales colaboratorul lui, Pabst. A motivat că i se pare o epocă mai interesantă și mai apropiată atât nouă cât și publicului de azi. Totul se mișcă într-o lume aflată cu un „etaj” mai jos decât cel obișnuit, într-un mediu mai plastic, mai interlop, într-o societate nu atât de *high-life* cum este în operă.

– *Au fost contradicții între Andrei Șerban și Bertrand de Billy?*

– Nu, mai ales că ei se întâlniseră mai demult și știau ce va fi; de fapt dirijorul a fost și el absent destul de mult timp. Inițial s-a intenționat să se dea opera în integralitate, fără nici o tăietură; înainte de premieră s-a mai eliminat câte ceva.

– *Cum i-ai văzut din scenă pe cei doi interpreți principali, Anna și Roberto, cum au jucat, cum s-au integrat în spectacol, cum s-au armonizat cu voi?*

– Ca niște profesioniști de mare clasă și niște persoane foarte normale, care nici o clipă n-au avut conflicte nici între ei, nici cu nimeni; a domnit aceeași atmosferă frumoasă. Lumea zicea: „Vai, vine Alagna și n-o să se înțeleagă cu Netrebko!”. Dar nu a fost deloc așa, cei care pândeau momentul au fost, probabil, dezamăgiți. S-au înțeles și se înțeleg foarte bine, se adaptează în micile momente de improvizații, mișcarea nefiind bătută-n cuie. Mă bucur că totul a ieșit bine.

– *Proiectele tale la Viena?*

– Va fi premiera unei opere pentru copii în primă audiție (directorul nostru ține foarte mult la producțiile pentru cei mici, spectacolele au loc în cortul de pe acoperișul teatrului) cu un subiect

dintr-o poveste, *Bunica din măr*; după care, va urma obișnuitul meu repertoriu iar în iunie, *Povestirile lui Hoffmann*, în care o să revin în rolul Antonia. Este o reluare, cu repetiții mai multe, debutanți și lucrul o să fie foarte interesant.

– *Proiecte în România?*

– Sigur este Festivalul Enescu cu *Carmina Burana*, poate voi cânta și Micaëla în *Carmen* la Timișoara în mai, să văd dacă o să fiu liberă. Știu că în iunie va avea loc un concert al soliștilor români de la Staatsoper Viena, cu ocazia intrării României în U.E. Se va realiza în compania unei orchestre simfonice vieneze, o să cântăm cu toții și sper să ne iasă bine. Tot aici, la Institutul Cultural Român, proiectez un Concert Dan Mizrahy, cu liedurile dumnealui, pe care le va acompania la pian. Mă bucur foarte mult, vom cânta și niște lieduri superbe compuse de Valentin Teodorian.

(2007 – **OPERA ÎN DIRECT**)

Dirijorul MAREK JANOWSKI

„GĂSESC DIN CE ÎN CE MAI JENANTĂ EVOLUȚIA REGIILOR DE OPERĂ”

– (...) *Maestre Janowski, Orchestra Suisse Romande este și a Operei din Geneva. Dar dvs. nu dirijați operă. Cum se soluționează această relație, nu este un conflict?*

– Nu. Secretul stă în organizarea lucrului. Grand Théâtre de Genève

funcționează ca teatru „de stagiune” și, în spațiul liber dintre spectacole, există timp pentru activități simfonice. Orchestra repetă, de exemplu, dimineața, pentru un concert care va fi peste 4-5 zile, iar seara cântă operă. Desigur, această alternanță poate avea un efect asupra calității, este inevitabil. Am reușit, și aceasta va începe din următorul sezon, să distanțăm mai bine perioadele, chiar să le separăm complet. În zilele de repetiție simfonică, nu se va mai cânta operă. Totul se va face amiabil și se va simți o ameliorare care va pleda pentru dezvoltarea calitativă a orchestrei. Și spectacolul liric va profita. Opera nu a avut și nu are director artistic, este opțiunea administratorului general.

– *Totuși dirijorii spectacolelor curente nu au timp să lucreze, să repete cu orchestra.*

– În sistemul actual este evident că nu este posibil să se formeze o bază muzicală profundă, dar este business-ul lor. Directorul muzical al orchestrei simfonice nu poate decât să formeze baza calitativă utilă și pentru operă. Ideal ar fi ca el să fie, cel puțin de două ori pe an, invitat în fosă, pentru a garanta aceeași abordare muzicală. Și vechea, și actuala direcție, mi-au propus asta dar au trebuit să accepte decizia mea de a nu mai dirija operă.

– *Motivele fiind...*

– Am un trecut serios în teritoriul liric, am făcut multe lucruri...

– ... *printre care un fabulos Ring wagnerian pe disc.*

– Rațiunea pentru ceea ce am decis acum 15 ani este foarte simplă: revoluțiile scenice, evoluția regiilor de operă, pe care le găsesc din ce în ce mai jenante. Nu am chef să particip la așa

ceva. Și astfel, stagiunea Operei din Geneva se derulează cu dirijori invitați, unii pe care orchestra îi iubește și revin adesea. Ceilalți, nu.

– *Ce se poate face cu regiile total derapante? Nu au dreptul șefii de orchestră să se opună?*

– Cred că directorii muzicali importanți ai teatrelor lirice mari au ratat, în perioada anilor 70-80, momentele în care ar fi putut stopa aberațiile. Pe atunci eram prea tânăr și dacă m-aș fi opus, m-aș fi umplut de ridicol. Am citit că la deschiderea festivalului de la Salzburg, ediția de anul acesta, scriitorul german Daniel Killman a ținut un mare discurs asupra problemelor regiilor de teatru, nu de operă, care a declanșat în întreaga presă, nu numai germană ci și franceză, un enorm reflex. Este clar că a atins ceva sensibil, fiindcă există unii care susțin aceste aberații scenice, mai des întâlnite în teatru decât în operă. Dar am fost realmente stupefiat de reacțiile ziarelor față de discurs și poate asta va da de gândit unui număr destul de mare de oameni. Poate, nu știu, dar ar fi posibil. Marea epocă a acestor aberații de **Regietheter** în operă s-a mai diminuat puțin, oricum pentru mine este prea târziu. Capitolul operă în versiune scenică s-a închis. Voi dirija la Berlin, începând cu stagiunea 2010 și în următoarele trei, toate operele lui Wagner în versiune concertantă cu orchestra Filarmonică. Un enorm proiect.

– *Nu cred că a mai existat un dirijor care să facă asta într-o serie de concerte. Aștept cu nerăbdare. (...)*

(2009 - **OPERA ETERNA**)

Dame GWYNETH JONES, soprană

STAR LA COVENT GARDEN

– *Dame Gwyneth, sunteți una dintre cele mai aclamate soprane de azi, iar **Turandot** unul dintre marile dvs. roluri. V-aș ruga să-mi povestiți câte ceva despre acest personaj, conceptul pe care-l prezentați publicului și când l-ați creat?*

– Am debutat în această producție în 1984, printr-un turneu al Operei Regale Covent Garden la Los Angeles, cu prilejul Jocurilor Olimpice. Am fost foarte fericită să joc în acest spectacol montat pentru mine și având posibilitatea să lucrez pentru prima dată cu Andrei Șerban, care de atunci mi-a devenit un prieten drag, făcând apoi împreună **Elektra** la Geneva, altă producție pe care o ador. Am simțit o mare simpatie de la început, unul față de celălalt, pentru că amândoi am avut aceeași concepție față de rol. Deci o prietenie și o înțelegere instantanee; e un regizor minunat, cu care e o plăcere să lucrezi.

– *Înclinația lui Andrei Șerban către spectacolul liric este evidentă.*

– Am vrut dintotdeauna să fac **Turandot**, văzându-l pe scenă interpretat de obicei static. Adorând să joc, am sperat ca Andrei Șerban să fie în stare să mă facă să găsesc ceva diferit în rol, ca să-mi pot afirma personalitatea artistică. A realizat acest lucru. Producția e foarte colorată, plină de aspecte umane, bazată pe stilul de teatru japonez Kabuki, stil pe care îl

iubesc foarte mult și pe care l-am aprofundat cu această ocazie. Mi-a fost de mare ajutor mai ales în cel de-al doilea act, jucând cu o multitudine de mișcări ca într-o arenă, într-o pagodă cu membrii corului privind dimprejur și de sus. E foarte incitant să simți corul aproape, privind mereu spre tine. Desigur cel de-al doilea act este și cel mai electrizant din punct de vedere dramatic și suntem în stare să creăm o fantastică atmosferă bazată pe jocul dintre Calaf și Turandot, un joc ca șoarecele cu pisica... Vedeți, Turandot e de obicei prezentată ca o persoană de răceala gheții, distantă (în producțiile anterioare văzute, ea intră în scenă și stă pe niște scări, nefăcând nici o mișcare). Aici am vrut să relievez că în interiorul acestui personaj glacial se află cu totul altceva; baricada pe care și-a construit-o în jur este rezultanta fricii de oameni, dacă vreți. A trimis la moarte atâția bărbați din cauza temerii de a se dăruia unuia, îngrozită de dragoste, de tot ce e legat de dragoste. La prima mea intrare în platou, totul e foarte teatral realizat, sosesc purtată pe o litieră înaltă, ocolesc superba lună care e coborâtă în scenă înconjurată de reflexe și umbre...

– ... *atrăsă de Calaf de la primul moment.*

– Alura de gheață cu care-l impresionează pe principele necunoscut ascunde din primă clipă alte sensuri, ceva diferit; Turandot începe să tremure imperceptibil și ea realizează în adâncul inimii afinitatea care o va lega de noul **challenger**. Frica ei este, dacă se poate spune așa, fascinantă. Când o vezi în actul al II-lea, utilizează orice posibilitate, truc chiar, încearcă să-l hipnotizeze prin mișcări

din mâini simbolizând diavolul, leul... Mișcările acestea își au sorginea în teatrul Kabuki. Ea știe că eroul nu va putea răspunde la întrebări, dar ceva îi sugerează contrariul. Turandot intră pe scenă ca o tigroaică și după răspunsurile la întrebări, e ca o pasăre zdrobită. Fiind foarte vulnerabilă, vezi platoșa de gheață colapsând literalmente, ea devenind brusc patetică și foarte feminină. Și foarte speriată în continuare. Măinile mele tremură, tot corpul se unduiește; o regie cum nu a mai fost până acum. Cred că sunt singura persoană care poate face producția lui Șerban; chiar când altă artistă intră în acest rol, și foarte puține au făcut-o până acum, ea (poate nu va fi de acord cu ce spun acum sau poate nu vede lucrurile în acest mod) joacă în stilul ei propriu. Am fost de multe ori să observ alte interprete și cred că nu e același lucru cu ce a dorit regizorul. Iată spre exemplu, intrarea în cel de-al doilea act, gândită de Andrei în chip minunat: el stabilește de la început atmosfera printr-o mișcare înceată, foarte intensă, într-o tăcere apăsătoare, Turandot încercând să-l înspăimânte pe Calaf.

– *Privind spectacolul în acel moment ai impresia că inima ți se oprește în loc. Am fost și eu foarte impresionat la repetiție...*

– La spectacol este altfel pentru că intervin luminile, cu efectul lor creator de atmosferă. Îmi dau o libertate de intrare în spiritul personajului.

– *Rămăsesem la actul al II-lea...*

– Un alt moment magnific imaginat de Andrei e schimbarea de atitudine între intrarea prințesei, unde ea e cea puternică și momentul când Calaf devine

învingătorul... Mai este momentul sărutului din cel de-al treilea act, al transformării complete din principesa de gheață într-un personaj ductil, gentil, feminin. Și, în final, anunțarea numelui străinului: *Amore!* Andrei a vrut în final să reamintească că această dragoste a fost posibilă prin sacrificiul lui Liù, prin dragostea lui Liù, desigur un alt fel de dragoste, mai mult de loialitate față de stăpân. Multă lume nu apreciază revenirea carului mortuar al lui Liù în final, dar cred că rememorarea sacrificiului e foarte importantă.

– *E sugestiv...*

– Sunt într-un tot de acord cu Andrei. În ansamblu, îmi place foarte mult producția lui pentru că e *teatru absolut*.

– *Sunt atâtea potriviri de opinii. Practic, regizorul și Turandot, Andrei și Dame Gwyneth sunt o singură persoană!*

– Cred că e situația ideală când un cântăreț și un regizor vorbesc aceeași limbă artistică. Am mai încercat asemenea moment și cu alți producători. Intensitatea lucrului devine o plăcere, satisfacție. Așa a fost cu Andrei.

– *Dame Gwyneth, îmi pare rău că slova scrisă nu poate să redea pasiunea pe care o aveți în glas, vorbind. Spuneți-mi câteva vorbe despre Angela Gheorghiu care este Liù.*

– Am întâlnit-o pentru prima oară acum. E o persoană, o colegă foarte drăguță din toate punctele de vedere. Simt sinceritatea unui artist și blândețea unei ființe. Instinctul meu spune că are o foarte frumoasă voce, o prezență scenică foarte potrivită rolului și cred că va avea mare succes. (*Previziune împlinită – N.A.*). E foarte atractivă și în timpul seriei de spectacole ne vom cunoaște mai bine.

(1992 – **OPERA LIVE**)

PETER MARIO KATONA, director de casting la Opera Regală Covent Garden din Londra

DESPRE LOOK ȘI CREDIBILITATE DRAMATICĂ PE SCENELE LIRICE

– *Domnule Katona, bun venit la Cluj-Napoca! Ne-am întâlnit mai devreme pe stradă și îmi spuneți că multă lume vi se pare cunoscută și mulți par a vă recunoaște.*

– Într-adevăr, la Cluj-Napoca am fost acum mulți ani împreună cu tatăl meu, pe care lumea îl știa. Tot timpul se oprea pe stradă și vorbea cu fratele, sora, soțul cuiva. Era complicat pentru mine, la 15-18 ani arborele familiei mi se părea ceva foarte dificil. Ce îmi pare însă important este moștenirea tatălui meu, cu multe rude în Ungaria și Germania dar și destule aici, în România.

– *V-ați născut la Berlin, dar v-ați stabilit ulterior la Londra, unde acum ocupați importanta funcție de director de casting la Opera Regală Covent Garden.*

– Da, tatăl meu a părăsit Clujul în anii '20, după ce a făcut primele studii la Conservatorul local. Le-a continuat la Viena și Roma și apoi în Germania, unde s-a stabilit. Și-a început cariera acolo, bunica era nemțoaică.

– *Tatăl dvs., Julius Katona, a fost bariton?*

– Inițial a studiat ca bariton și la începutul carierei a cântat în acest registru. Am o fotografie acasă, făcută la Conservatorul din Cluj, unde tatăl meu este Rigoletto, machiat ca om bătrân,

când de fapt avea 23 de ani. Însă Herbert von Karajan, care era Generalmusikdirektor la Ulm, l-a sfătuit să schimbe și a început să interpreteze partituri de tenor. Așa că și-a făcut cariera mai ales ca tenor. S-a reîntors la Cluj în 1946 pentru a cânta Ducele din **Rigoletto**. Mai am fotografii cu tatăl meu la Wiesbaden, în **Boema** și **Rigoletto**.

– *Vorbind despre trecerea de la bariton la tenor sau invers, care este opinia dvs.?*

– Este dificil de judecat pentru că, în cazul tatălui meu, vocea lui nu mai amintea deloc de un fost bariton. Se întâmplă destul de des, mai ales în repertoriul mai greu, când glasul unui bariton liric se transformă în cel al unui tenor dramatic. Sunt mulți tenori cunoscuți care au început ca baritoni, Carlo Bergonzi, Plácido Domingo.

– *Depinde și de întinderea vocii.*

– Sigur. Există mulți baritoni care simt că pot cânta ca tenori dar se tem de acute. Dar acestea nu sunt totul, nici măcar nu reprezintă partea cea mai importantă a unei voci. Esențial pentru o carieră de cântăreț este registrul mediu, pe care-l folosești cel mai mult. Cele câteva acute dintr-o partitură pot chiar să fie transpuse dacă restul registrului este frumos și servește întreg rolul.

– *Bineînțeles că nu poți transpune în serie, ci poți efectua numai transpozițiile deja consacrate.*

– Evident.

– *Ce părere aveți despre Plácido Domingo care acum cântă partituri de bariton? Părerea mea este că el rămâne totuși tenor.*

– Sigur, așa este, dar el nu a fost niciodată un tenor concentrat pe registrul acut. În ziua de astăzi a mai pierdut ceva din notele înalte. Îmi amintesc că acum

câțiva ani spunea că, dacă nu ar avea de cântat sunete peste registrul mediu, ar putea fi pe scenă în fiecare seară. L-am văzut de trei ori în **Simon Boccanegra**, întâi la Berlin, apoi la Milano și Londra. Mi s-a părut foarte bine așezat în rol. Știu că mulți sunt cinici asupra acestui fapt, dar vocea lui este încă proaspătă, nu pare a fi a unei persoane în vârstă, iar autoritatea pe scenă, muzicalitatea și maniera în care știe să-și folosească glasul legitimează schimbarea. Așa că nu cred că trebuie criticat. Publicul iubește foarte mult ceea ce face pe scenă, cariera îi este formidabilă. Să ne amintim de Ramón Vinay care a început ca bariton, a devenit tenor dramatic și la sfârșitul activității artistice a revenit și a cântat Hans Sachs. Se întâmplă astfel de lucruri extraordinare care nu trebuie judecate scolastic. Ori acum Domingo cântă încă foarte mult în noul său repertoriu și trebuie să ne bucurăm pentru asta. În stagiunea viitoare va interpreta la Covent Garden primul său **Nabucco**. A zis că nu va cânta Iago pentru că nu-i place personajul, nu agreează ideea de a fi erou negativ. Nu-i place nici Scarpia. Numai rolurile nobile. Așa că alege ce va mai cânta, de exemplu rolul de bariton din **Cei doi Foscari**, în 2014 și Dumnezeu știe ce va mai face, pentru că totuși nu întinerește. Nu va exista pericolul să repete rolurile din tinerețe care i-au adus celebritatea, ca să poată fi comparat cu el însuși mult mai tânăr, ci se apropie de noi partituri. Pavarotti a avut un repertoriu destul de mic. Dar Domingo...

– *Desigur este un artist extraordinar, muzicalitatea și rezistența lui sunt minunate. S-ar mai formula obiecțiunea referitoare la culoarea vocii legată de rolurile de bariton dar oricum trebuie să fim fericiți că Domingo există și continuă*

să cânte. *Lucrați la Covent Garden din 1983, corect?*

– Absolut.

– *Aproape 30 de ani. Ați ocupat multe funcții?*

– De fapt a fost aceeași poziție, doar eticheta s-a schimbat. Am fost administrator artistic, apoi s-a inventat titlul de director de **casting**, dar activitatea mea a rămas aceeași, **planning & casting**. Înainte am activat în Germania, la Frankfurt și Hamburg, apoi la Covent Garden. Totul s-a scurs foarte repede. Descoperind noi artiști, ești mereu înconjurat de tineri și nu realizezi trecerea timpului. Covent Garden este un teatru recunoscut pentru distribuții cu artiști consacrați, dar sigur că folosim și cântăreți noi. În fiecare an sunt atâtea debuturi că abia când văd programele noastre realizez câte posibile stele am descoperit. Folosim oaspeți și în general facem angajările pe maximum doi ani. La Covent Garden nu există rezidenți. Utilizăm cântăreți englezi, apoi cei mai buni cântăreți din lume, ca și pe cei mai buni tineri, noile descoperiri. Dar, desigur, trebuie asigurat un echilibru.

– *Cooperați cu directorul muzical.*

– Da, în mod normal el este directorul artistic al opere. Antonio Pappano l-a înlocuit pe Colin Davis și este responsabil de producțiile teatrului. Trebuie să conlucrăm, să nu apară fisuri.

– *Deci activitatea dvs. este concentrată asupra casting-ului.*

– În primul rând asupra programării. Folosim toate informațiile pe care le avem, lucrăm cu 4-5 ani înainte și trebuie să facem programele pentru tot teatrul (balet și operă) în așa fel încât să fie echilibrate. Apoi trebuie să le umplem cu nume de cântăreți. Producțiile sunt în

general stabilite de directorul muzical, dar lucrăm foarte strâns pentru a anticipa ce s-ar putea întâmpla.

– *Faceți des audiții la Covent Garden?*

– Da, mereu. Rolul meu nu este numai să planific și să fac distribuții, ci și să culeg informații, deci... audiții, călătorii, toate merg împreună.

– *Cum pregătiți anul 2013, An Verdi - Wagner?*

– Vor fi niște programe speciale dedicate acestor comemorări, expoziții, conferințe, colaborări cu alte teatre de operă dar lucrările celor doi maeștri sunt foarte bine reprezentate pe toate scenele lirice mari, așa că nu va fi ceva spectaculos nou. Vom avea o nouă producție cu **Vecerniile siciliene**, versiunea franceză, care nu a mai fost prezentată la Londra de nu știu câți ani, posibil niciodată. Vom avea și o nouă producție cu **Parsifal**. Desigur, numărul de opere de Wagner din care ai de ales este mult mai mic, dacă nu vrei să folosești și lucrările de tinerețe. Deci, în 2013, nu ne vom concentra în principal pe noi producții, ne vom axa pe alte activități, nu avem ce reinventa, pentru că în fiecare săptămână sau lună se cântă Verdi sau Wagner.

– *Care credeți că este trendul actual în selecția cântăreților?*

– În zilele noastre a devenit mult mai „teatral”. Nu mai este suficient să fii un bun vocalist, de fapt s-a schimbat definiția de „bun cântăreț”. Nu mai este suficient să ai un glas bun, frumos și doar să cânti, trebuie să fii un artist mult mai complet, nu numai ca stil și limbaj, dar și ca actor, cu fizicul acceptabil pentru a reprezenta personajele. Sigur că în **Romeo și Julieta** nu poți avea cântăreți de 15 și 17 ani dar dacă arăți de 40-45,

publicul de astăzi nu te acceptă. Deci, trendul actual este să creezi personaje credibile din punct de vedere dramatic. De fapt este un compromis, nu există cântăreț la care să nu faci un compromis. Nu există artist 100% perfect, doar vorbim de oameni, dar ideea este să fii capabil să creezi un personaj pe cât de credibil, pe atât de bine interpretat muzical.

– *Vocaliștii timpurilor mai vechi...*

– Știu ce vrei să spunei. Am să exemplific. Acum 2-3 ani am avut o premieră de *Fiica regimentului*, cu Natalie Dessay și Juan Diego Flórez, o producție foarte nostimă, semnată de Laurent Pelly. Cei doi cântăreți au fost excelenți, dar dacă te duci cu 30 de ani înapoi la spectacolele cu Pavarotti și Joan Sutherland era cu totul altă poveste. Performanța muzicală era formidabilă, dar cea actricească se limita la ce puteau face ei pe atunci iar publicul a fost foarte fericit și mulțumit; dar spectatorul de azi, desigur, nu ar mai accepta o comedie interpretată de cântăreți cu staturi atât de majestuoase. În prezent este nevoie de producții în cu totul alt stil. Nu înseamnă că toți trebuie să fie slabi și înalți, dar este nevoie să fie potriviți cu personajul pe care-l interpretează. Am dat acum niște ani *Ariadna la Naxos* cu Jessye Norman, o uriașă. Producția a fost concepută pentru ea... avea acel chip formidabil de expresiv. Dar dacă aduci o cântăreață nouă într-o producție concepută pentru altcineva, de cu totul alte dimensiuni, există pericolul de a cădea în ridicol. Deci trebuie văzută situația în ansamblul ei, se așteaptă mult mai mult de la cântăreți în ceea ce privește aspectul teatral, iar șansa unui artist liric este foarte mult influențată de asta.

– *Deborah Voigt a avut mari probleme la Covent Garden. Ați rejectat-o.*

– Da, pentru că am făcut producția în 2002 cu alt *cast* ori, a doua zi după premiera cu Deborah Voigt, regizorul și dirijorul au spus că nu se poate schimba producția după numai doi ani pentru că soprana este atât de corpulentă și publicul râde în sală. Oricum, nu noi am recuzat-o, ci ea a decis să plece, înțelegând că montarea nu era făcută pentru ea. Acest șoc a fost bun și pentru propria-i sănătate, pentru că nu ar fi putut continua așa. S-a întors mai slabă și a cântat tot *Ariadna la Naxos* 2-3 ani mai târziu. Între timp și-a rezolvat problemele medicale, pentru că și despre asta era vorba, nu numai de punctul de vedere estetic. Am întâlnit-o pe dna Voigt la Barcelona, în timpul Concursului Francisco Viñas și nu am recunoscut-o; era atât de subțire și drăguță, de fapt suntem în relații foarte bune, este o persoană minunată. Astăzi este mult mai dificil să-ți construiești o carieră dacă nu ai *look*-ul credibil pentru rolurile pe care le cânti. Pentru alte eroine, de exemplu Ulrica, nu sunt probleme de fizic, ci trebuie doar să faci personajul credibil. Există din păcate cântăreți care nu au aspectul potrivit pentru unele roluri. De exemplu, un bas tânăr dar mic de statură, cum poate cânta Filip sau Sarastro? Merge în direcție greșită cu asemenea opțiuni. Trebuie să încerci să reprezinți și din punct de vedere teatral rolul pe care-l cânti.

– *Domnule Katona, ați lucrat cu mulți cântăreți români. Spuneți, vă rog, câteva cuvinte despre ei, despre vocile lor, despre importanța lor...*

– Ar trebui să mă întorc în 1969. Când am fost la Cluj, am văzut *Nabucco* la Opera Maghiară, cu o soprană foarte

talentată care cânta când Abigaille, când Fenena. Era Julia Tözser, cunoscută apoi ca Julia Varady. A făcut o carieră formidabilă. Pot să spun că eu - eram pe atunci la Frankfurt, asistentul lui Christoph von Dohnányi - am invitat-o acolo. În acea perioadă era foarte dificil, dar a audiționat și a fost angajată câțiva ani. Îmi aduc aminte și acum acele sunete moi, ca de catifea, din timbrul ei în solo-ul Fenenei din *Nabucco*... În aceiași ani și Ileana Cotrubaș și-a început cariera în Germania. Venea de la Mozarteum din Salzburg și von Dohnányi a adus-o la Frankfurt. Iată două mari cântărețe din România. Mai târziu au început cariere interesante Alexandru Agache, Leontina Văduva care câștigase concursul din Toulouse, apoi Angela Gheorghiu, care a dat audiție la Covent Garden. În prezent, amintesc de Ștefan Pop, Teodor Ilincăi, Anita Hartig care va debuta anul viitor la Covent Garden. Mai sunt și alții, de exemplu Tatiana Lisnic. Le-am urmărit carierele și au jucat un rol important în activitatea mea. Mă bucur foarte mult că i-am auzit devreme, că i-am ajutat să se dezvolte și să se realizeze.

– *Știi cât apreciază sprijinul dvs. Stimate domnule Katona, mă bucur că am avut ocazia să vă cunosc. Cât veți mai sta la Chuj?*

– Plec mâine, pentru că apropiatul colaborator al meu, directorul Operei, așteaptă primul copil, așa că va lipsi până la sfârșitul lunii. Speram să pot rămâne mai mult timp aici, dar se întâmplă așa de multe lucruri la Covent Garden, încât... Însă îmi propun să mă întorc foarte curând.

– *Poate veniți și la București?*

– Da, deși în Capitală am mult mai puține legături și cunoștințe decât aici, unde legăturile de rudenie fac ca totul

să-mi fie mult mai familiar. Dar aş vrea să am timp să vin și la București.

(2012 – *OPERA ÎN PORTETE*)

Soprana BRIGITTA KELE

ÎNAINTEA DEBUTULUI LA METROPOLITAN OPERA

– *Brigitta, cum au fost începuturile voastre, ale clujenilor, aici, la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf?*

– Frumoase, de vis. Era în 2011, în primăvară, a avut loc o audiție la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, la noi acasă. Colegul Adrian Sâmpetorean ne-a trimis vorbă să mergem. El nu era prezent, se afla deja la Düsseldorf, de câțiva ani solist în ansamblu și avea o bună legătură cu prof. Christoph Meyer, directorul nostru. Și fiindcă Adrian era bas excelent și atunci, ca și acum și cum va fi întotdeauna, dl director l-a întrebat dacă mai sunt așa cântăreți buni în România. Adrian a răspuns: „cum să nu, duceți-vă să-i ascultați!” Tatăl lui Adrian, maestrul Mircea Sâmpetorean, a ajutat ca audiția să se organizeze la Academie. Am fost destul de mulți. Pentru mine era o mare șansă pentru că, după cum se știe, în România sunt multe probleme financiare și posibilitățile sunt așa de reduse încât nu ne permitem, ca studenți sau artiști începători, să plătim drumul și cazarea pentru o audiție. A fost un dar de la Dumnezeu că au venit ei la noi. Am cântat aria Neddei din *Paiațe* și aria a doua a Ameliei din *Bal mascat*.

– *Mi se pare că interpretați tot rolul Ameliei la Opera Maghiară.*

– Da. Este un rol foarte greu și, bineînțeles, nu a fost exact pentru vocea mea dar, cum s-a făcut acasă, unde teatrul este foarte mic, orchestra mică, s-a putut cânta, n-a fost așa de solicitant și greu pentru voce. Mult mai dificil este într-un teatru mare, cu orchestră amplă. Așa că acum, am renunțat deocamdată la rol.

– *Dar Nedda ți-a adus un mare succes la Opera Națională din Paris. S-a vorbit mult.*

– Într-adevăr. După ce am cântat la audiție, după o săptămână am primit un e-mail de la Opera din Düsseldorf, prin care mi se spunea că sunt interesați de Mimì din **Boema** și Nedda. M-au invitat la încă o audiție, să mă asculte și în teatrul lor, deci pe scena aceasta. Mi s-a oferit un contract pentru șapte spectacole ca invitată, apoi am primit și contractul stabil, din stagiunea 2012-2013.

– *Ce roluri ai cântat?*

– Am început cu cele pe care le doreau. Apoi au urmat repetițiile cu Donna Elvira pentru premiera de **Don Giovanni**.

– *Am văzut aseară spectacolul. Aria Mi tradi...?*

– Nu s-a cântat, pentru că s-a produs varianta de la Praga. Oricum, trebuie să studiezi și această arie mare și grea.

– *Presupun c-o știi.*

– Trebuie să mai lucrez, pentru că n-o am chiar așa de bine pusă la punct. Nu trebuia să o cânt încă nicăieri. După aceea, în toamna lui 2013, am debutat în **Traviata**.

– *Foarte interesant. În România nu s-a știut.*

– Era o mare întrebare, dacă după Mimì și Nedda n-ar fi fost momentul pentru Violetta. Actul întâi este mai greu, după aceea n-ar mai fi nicio problemă. Și atunci am debutat și am cântat 10 spectacole, fără Mi bemol-ul acut din

finalul primei arii, într-o regie destul de grea a lui Andreas Homoki, de origine maghiară, directorul Operei din Zürich. O mizanscenă frumoasă dar foarte complicată, fără decoruri, ceea ce este destul de greu pentru cântăreț, întrucât trebuie să umple totul prin prezență și prin aură. Este greu și de cântat, și de trăit, să emani atâta energie, realitate și sinceritate, extrem de solicitant.

– *Poate era și mișcare multă?*

– Da. Nu spun că a fost unul dintre cele mai mari succese, dar nu am pus-o la o parte pentru totdeauna. Cred că dacă o voi relua cândva, o să fie mult mai bine. Acum nu o mai cânt. Apoi a urmat Contesa în premiera de **Nunta lui Figaro** din 2014, după care a urmat încăodată Parisul, în primăvara lui 2014, **Boema**, rolul Musetta. Am cântat alături de Angela Gheorghiu, care evolua alternativ cu Maria Agresta. Am avut ocazia și bucuria să cânt împreună cu Angela Gheorghiu pe scenă.

– *Cred că a fost o relație extraordinară...*

– Da, și alături de alți artiști foarte mari, Piotr Beczala, Ludovic Tézier... Totul era foarte frumos, a fost o experiență de vis. Pluteam de bucurie. Spectacolele pariziene cu **Paiațe** fuseseră regizate de Gian Carlo del Monaco, care m-a invitat și la Beijing, unde se reprezenta producția lui.

– *Apoi?*

– Am fost la Strasbourg în debut cu rolul Suzel din **Amicul Fritz** de Mascagni, foarte rar cântat. L-am avut partener pe tenorul Teodor Ilincăi și a fost minunat. Mare succes. Atunci am primit, nu știu dacă ați auzit, contractul pentru Metropolitan. Era tot în 2014.

– *Sigur că da. S-a publicat programul stagiunii viitoare. Vorbim*

despre Musetta la Metropolitan. Cum s-au legat lucrurile?

– Cei din teatrul newyorkez nu erau foarte mulțumiți de Musetta pe care o aveau în spectacolele în care Anita Hartig a cântat Mimì. Asta era pe când cântam Musetta la Paris. Dna Luisa Petrov, agenta mea de teatru, m-a propus pentru rol, iar ei s-au declarat de acord să mă asculte undeva. Așa a venit la Strasbourg dna Eva Wagner de la Metropolitan să mă vadă în spectacolul cu *Amicul Fritz*. În ziua următoare premierei, am primit contractul.

– *Superb! O invitație care mă aștept să aibă urmări.*

– Da, deja am primit încă un contract pentru stagiunea 2017-18, tot Musetta. Să vedem ce va fi în continuare.

– *Foarte bine, trebuie să te preocupe să-ți extinzi repertoriul.*

– Sigur, vreau să abordez și alte roluri. De pildă, verdienne. Aici a fost premiera de *Don Carlos* și îmi doresc să debutez în Elisabetta în stagiunea viitoare sau după aceea. Poate va urma și *Otello*.

– *Și Simon Boccanegra?*

– Sigur, o operă foarte frumoasă, din care am cântat la Cluj-Napoca, la Gala Viva Vox, numai duetul, în compania lui George Petean. Mă gândesc și la *Ernani*, se vorbea aici că ar fi foarte frumos un spectacol de *Faust*. Așa că mă voi apuca să pregătesc rolul Margareta.

– *Cu cine ai studiat la Cluj?*

– Am lucrat foarte mult cu dna Lavinia Cherecheș, ea a fost profesoara mea și la Oradea. După aceea, nu ne-am mai întâlnit. Dânsa trăiește la Berlin, eu în altă parte; ne vedem mult mai rar, poate în viitor să fie altfel. Am mai fost și la alți profesori; recent am studiat puțin la Veneția și o să văd de unde mai „fur”,

ca să învăț ceva bun. Am omis să vă spun că în decembrie trecut am debutat și ca Liù în premiera de *Turandot* la Duisburg.

– *Deci contractul tău continuă la Deutsche Oper am Rhein...*

– Nu am mai spus până acum, dar din stagiunea viitoare am renunțat la contractul fix; voi reveni ca invitată, pentru zece spectacole din rolurile făcute, Liù, Micaëla și Donna Elvira, plus cele noi. S-au acumulat drumuri multe, tot felul de alte contracte și simt că totuși am obosit. Trebuie să am grijă și de mine, de sănătatea mea. Cred că pot să am curajul să fiu liber profesionistă. Aici este o muncă destul de serioasă și dură, în plină mentalitate nemțească, sunt repetiții și spectacole foarte multe. Față de România, unde sunt spectacole puține, aici e prea mult, deja polul opus. Ca pe bandă, ca într-o fabrică.

– *Dar n-ai fost obligată să faci roluri mici sau în afara repertoriului tău de vedetă?*

– Nu, am fost foarte avantajată, din primul moment am cântat doar roluri principale, foarte bune. Numai că în același timp am început și cariera internațională. Acum aștept Metropolitanul și sper că acolo va fi marea șansă. Ar fi frumos și un debut la Covent Garden.

– *Depinde de cât se zbate pentru tine agenția.*

– Mi-a promis că mă va propune și la Viena, și în alte părți. Desigur, mă întorc regulat și la Opera Maghiară din Cluj-Napoca.

– *Așadar, revii în România...*

– Întotdeauna, ciclic, în fiecare an. Mai cânt și opere în limba maghiară, *Silvia*, *Prințesa circului*. Pentru publicul maghiar este ceva minunat. În luna mai voi cânta

Mimi. Și vom mai discuta ce se poate pentru anul viitor, depinde și de planul Operei Maghiare, și de posibilități.

(2016 – **OPERA CELESTĂ**)

Soprana MARINA KRILOVICI

„CÂNTUL NU ESTE UN MIT SAU O HIMERĂ”

– *Felicitări pentru aseară! A fost un succes remarcabil! Iată, după circa 15 ani ai revenit pe scena pe care ai debutat. Cum a decurs reîntâlnirea cu colegii și cum vi s-a părut spectacolul văzut din... interior?*

– Da... din interiorul sufletului meu... Eram ultra-emoționată și totodată fericită că revin în țară, că recânt pe această scenă unde am făcut primii pași în artă, unde am trăit primele momente unice. Vedeți, spun asta indiferent de marile teatre prin care am cântat și de gloria pe care am trăit-o în carieră. De asemenea, am fost fericită că mi-am revăzut colegii cu care cântasem anterior și pe care nu-i mai văzusem, că am cântat într-o distribuție de români, cu un dirijor cu care mai colaborasem, cu minunații colegi din orchestră care m-au aplaudat în pauze. Am făcut tot ce am putut; eram foarte, foarte emoționată, abia acum pot să realizez în amănunțime totul. Dar aseară mi-am dat seama totuși că publicul a fost cald, că a venit cu drag – după cum și eu, vă spun din tot sufletul, n-am venit pentru glorie, ci din pură dragoste. Și sper că aceste afecte le-am transmis și sălii.

– *Așa este. Publicul v-a înconjurat cu dragoste și a vibrat împreună cu dvs. Cum v-ați construit repertoriul? Unde vă aflați acum din punct de vedere al rolurilor?*

– Am început de foarte tânără cu roluri tari, dar am cântat și câteva partituri lirice: **Boema**, **Carmen** (Micaëla). Vocea mea a fost **lirico-spinto**, rotundă, de o culoare sombrată și un volum mai mare decât cel cerut unei soprane lirice. Această tipologie m-a obligat – ca de altfel și impresarii care m-au descoperit foarte de tânără (mai ales după concursurile câștigate) – să cânt rolurile din **Forța destinului**, **Tosca** (la Toronto), **Don Giovanni**, **Aida**, **Don Carlos**. Însă, am rezistat tentațiilor de a face **Turandot**, **Salomeea**, **Nabucco**, **Attila**. Poate aș putea să le cânt, dar cred că timbrul meu e mai bine pus în valoare de rolurile mele tradiționale; poate chiar mai mult decât în **Tosca**, care este o partitură dură, cu accente dramatice și unde, dusă de joc și temperament, nu mai poți să-ți controlezi uneori tehnica. Am făcut și roluri din domeniul belcanto-ului romantic: **Maria Stuarda** și **Il duca d'Alba** (la Carnegie Hall). Iar acum, în ultimii ani, mă simt atrasă de **Adriana Lecouvreur**, în care voi cânta alături de Luis Lima, anul acesta, la Atena. Urmează apoi un turneu în Italia, un disc... Cred că voi face un mare succes.

– *Vi-l doresc! Acum v-aș ruga să comentați puțin locul vocalității în acest complex care este teatrul liric. Știți, sunt multe controverse...*

– În ziua de astăzi, vocalitatea nu este suficientă, în mod categoric. Este părerea mea dintotdeauna. Dacă vocea nu este dublată de muzicalitate, inteligență, cultură, stil, expresie scenică, actorie, fizic etc., atunci nu valorează mare lucru.

Vorbesc de pretențiile teatrelor mari, ale marilor regizori. Vocalitatea este un dar care impresionează în mod evident la început, însă cred că numai cu ea nu poți rezista foarte mult. Personal am curajul să spun că pe lângă norocul de a avea vocea aceasta, l-am avut și pe acela de a avea muzicalitate, de a avea instinctul de a interpreta, de a simți și de a înțelege. Poate și pentru că am avut șansa să mă nasc într-o familie în care am învățat limbi străine, deci am înțeles ce am cântat și în paralel am aprofundat psihologia contextuală a personajelor.

– *Cultura joacă un foarte mare rol...*

– Într-adevăr. Părinții mei m-au îndrumat în acest mod și asta m-a ajutat enorm. Cred că având în față un public rafinat, oameni elevați, lucrul se vede imediat, întrucât diferențiază un cântăreț de altul. Finalmente deci, vocalității nu-i acord primul loc. O vocalitate de mână a doua, dublată de inteligență, de simț artistic, te face să uiți multe lucruri. Numai un timbru, fie el și fascinant, și numai câteva acute te plictisesc la un moment dat. Poate o excepție se face la tenori, care sunt foarte puțini și când întâlnești unul care are Si bemol și Si natural (de Do nu mai vorbim) cariera îi este asigurată.

– *Stimată doamnă, să ne reîntoarcem la începuturi, la Concursul Enescu în care ați cântat acel neuitat **Pace, mio Dio** din **Forța destinului**. Ce a însemnat pentru dvs.?*

– Aș vrea să vă spun, înainte de a vă răspunde exact la întrebare, că uite, acesta-i un rol pe care aș vrea să-l fac într-un concert. **Pace, mio Dio** e o arie de care mă leagă atâtea amintiri și care este simbolul meu în această țară... Aș vrea să vă arăt că astăzi pot să-l cânt la fel de bine. Există o propunere pentru un

concert la Radio și un disc. Să revenim la concursul de atunci, care a fost pentru mine, după greutățile pe care le-am avut ca să intru la Conservator, prilejul să demonstrez tuturor că am calitățile pe care le am; a însemnat trambulina de lansare spre lumea liricii. A fost un concurs de înalt nivel: dacă îmi aduc bine aminte, erau Agnes Baltsa (care a luat Premiul al II-lea și care a făcut apoi o mare carieră internațională), Ion Buzea, Ludovic Spiess, Viorica Cortez, Ileana Cotrubaș. A fost lansarea mea, a fost primul mare eveniment din carieră.

– *Da, au urmat apoi și altele, câștigate tot cu Premiul I în Belgia, Olanda, Canada. Acum sunteți în juriu.*

– Îmi pare bine că după postura de concurentă, acum, după mulți ani, voi fi membră în juriu. Drept să vă spun, dacă mă întrebați care postură îmi place mai mult, o să vă spun că este preferabilă cea de concurentă. Nu-mi place să-i judec pe alții și știu că există momente în care poți fi în formă excepțională și altele în care nu poți, știu cât le este de greu concurenților și vreau să le transmit pe această cale să nu le fie frică; am tremurat pe multe scene (și aseară, la **Tosca**), sunt alături de ei și le urez succes.

– *Ați început să spuneți câte ceva despre dorința de a face un recital, de a recânta **Pace, mio Dio**. Cum va decurge colaborarea cu Opera Română, ați discutat ceva proiecte? Este un **staff** puternic acum la Operă, în frunte cu maestrul Brediceanu...*

– Da, am discutat și înainte de această vizită cu maestrul Brediceanu, pentru că eu, să vă spun sincer, aș fi vrut să vă prezint altceva decât **Tosca**; dar, după cum știți și dvs., posibilitățile Operei erau reduse în confecționarea

decorurilor, costumelor, timpul era insuficient spre a se pregăti corul, orchestra... Am vorbit despre posibilitatea de a face un rol pe care de asemenea doresc să-l pun în repertoriu – *Medeea* de Cherubini; aş dori să fac *Forța destinului*, *Macbeth*, orice în afară de ceea ce am cântat până acum la București. Aș fi dorit mult să fac Poulenc – *La voix humaine*. Este un rol de mare interpretare, în care ai posibilitatea să arăți ceva deosebit. Nu este poate pentru marele public, dar merită! Nu vreau să vin toată ziua (devine banal și n-am nici timp), dar doresc să păstrez o colaborare cu Opera. Este într-adevăr un *staff* serios acolo; sper să fie eficace, să nu dorească numai avantaje și succese imediate. Eu, care după Revoluție am venit de două ori, remarc schimbări în bine peste tot, dar și dorința aceasta a tuturor de câștig, de fericire, de *bien-être* imediat. Este absolut normal, dar este foarte greu și trebuie răbdare. Vreau să spun că sunt dispusă să vin la Opera Română nu pentru câștig (ieri, de pildă, am cântat fără onorariu, nu m-a interesat acest lucru). Eu vin pentru acest public care nu m-a uitat; vreau să cânt pentru el, pentru ca și generațiile tinere să mă cunoască; într-un cuvânt, să o onorez pe Marina Krilovici, care a existat ca un simbol în toți acești ani. Atâta timp cât voi fi activă, doresc să fiu activă și în țara în care mi-am început cariera.

– V-ați gândit să dați lecții de canto?

– La Atena există un Conservator Maria Callas (cel care organizează și concursul de canto cu același nume), unde dau lecții. Nu am început decât de

doi ani, nu sunt foarte exigentă ca profesoară (nu voi fi exigentă nici în juriul concursului, rog concurenții să nu se sperie!), dar sunt foarte pretențioasă cu un singur lucru: când cineva se apucă de canto, trebuie să știe că nu e un *hobby*, nu-i suficient să iubești cântul, ci trebuie să ai toate calitățile de care am vorbit și să știi să te pregătești pentru această meserie. Nu este un mit, o himeră, ci o meserie dură. Este ceva din care noi trebuie să supraviețuim, indiferent cum ne privește publicul.

– V-aș ruga să transmiteți un gând fidelilor dvs. spectatori și admiratori.

– Le mulțumesc că au venit la spectacol, că nu m-au uitat; sper să-mi rămână în continuare fideli. Și eu le-am rămas credincioasă și promit celor care au venit aseară sau celor care nu au putut veni din diferite motive, că voi încerca să mai vin, să dau tot ce am mai bun în mine; le doresc sănătate, prosperitate și – tuturor – o Românie din ce în ce mai bună și mai fericită.

(1991 – *OPERA LIVE*)

„GÂNDIREA NOASTRĂ SE LIMITEAZĂ ASTĂZI NUMAI LA LUCRURI PRAGMATICE”

Piedici, înscenări, lucrături dar... „ești unică”

– Marina, asistam în 1967 la repetiția generală de *Don Giovanni*, aici, la Opera Națională. După actul I, interpreta Donnei Anna, Arta Florescu, n-a mai putut să cânte. Ai înlocuit-o în actul al II-lea...

– În primul rând, vreau să-ți spun că eu am studiat cu o unică profesoară, Livia Vrăbiescu Vașianu care, din cauza originii sociale și a problemelor de

atunci, nu preda la Conservator. După doi ani de nereușite la admiterea în Conservatorul Ciprian Porumbescu – nici eu nu aveam origine „sănătoasă” – am intrat la clasa Magdei Ianculescu, elevă a Liviei Vrăbiescu Vașianu. Din păcate nu s-a putut să rămân acolo și Arta Florescu, cu intervenții la ministerul Culturii și alte pile, m-a luat cu forța la clasa dânzei. Însă mă „lucra” îngrozitor pe la spate. Deși luasem Premiul I la Concursul George Enescu în 1964 și trebuia să plec în străinătate, nu a fost posibil. Era clar de unde veneau piedicile. Doi ani după Concursul Enescu, în 1966, am mers totuși la Bruxelles la un alt concurs dar această doamnă mi-a făcut o înscenare îngrozitoare, că nu știu ce aș fi făcut și a propus excluderea mea din învățământul superior. Îi sunt recunoscătoare rectorului de atunci, Victor Giuleanu, că am putut să termin Conservatorul și să devin cine am devenit. Dânsa s-a opus, au fost niște lupte, anchete, dar până la urmă am plecat, am luat Premiul I. Toată lumea a fost mai mult decât entuziasmată pentru că la Bruxelles, concurs foarte serios, era un singur premiu pentru bărbați și femei. Iar eu, soprana - puștoaică, i-am învins pe toți. La aeroport m-au așteptat enorm de mulți oameni care nu știau dacă Marina se mai întoarce sau nu. Credeau că, după toate lucrăturile, voi rămâne în străinătate. N-a fost așa.

– *Cumplite momente.*

– Premiera din 1967 cu **Don Giovanni** venea după această mare tentativă a dânzei de a mă distruge. Eram după mari supărări, dar am rezistat. Costin, tu știi, încă de pe când eram studentă, Opera Română m-a solicitat și am fost angajată. Regizorul Hero Lupescu - Dumnezeu să-l odihnească! -

m-a tras deoparte și mi-a spus: „Marina dragă, facem **Don Giovanni**, eu vreau să fii Donna Anna dar știi ce probleme avem cu dna Arta...” Eu i-am răspuns: „Maestre, nu vă faceți griji, intru eu mai târziu în rol.” Dar mergeam la repetiții, auzeam ce se petrece pe scenă și eram convinsă că momentul va veni mult mai repede. Și a avut loc această vizionare „de sus”, unde erau prezente persoanele care trebuiau să decidă dacă spectacolul se dă sau nu. Începe aria **Or sai, chi l'onore...** simțeam o durere, de ce o femeie realizată, care în țara asta era cineva, să-și exhibe atâta răutate față de mine, o fată care era la începuturile carierei, care avea un mare talent. Ce aș fi putut să-i fac eu? Ne despărțea cel puțin o generație. Se trage cortina la finele primului act și vine la mine Valentin Loghin, care pe atunci era secretarul de partid al Operei. Și-mi spune: „Marina, te rog foarte mult, intră în scenă în actul II!” Nu făcusem vocalize, nimic. Țin minte că Magda Ianculescu era Donna Elvira, Nelu Stoian - Don Ottavio, toți știau problemele mele și bătăliile cu această femeie. Costumiera m-a îmbrăcat repede într-o cabină. M-am întâlnit cu Arta Florescu când ieșea. Țin minte că mi-a zis: „Marina, nu știu ce s-a întâmplat cu mine, ești unica, singura care poți face rolul acesta” și a plecat. A fost sfârșitul ei artistic.

– *Totuși, cuvintele pe care le-a spus atunci, la final, au arătat care îi era adevărata părere.*

– Știu că a spus generațiilor care au urmat, după ce eu am plecat din țară: „Singura care știa să facă... așa și așa, singura care avea voce excepțională... a fost Marina Krilovici. Toate sunteți niște proaste!” Mi-au spus fetele cu care m-am întâlnit pe scenele internaționale.

Întâlnirea providențială

– Oricum, foarte dureros pentru oricine, nu numai pentru o tânără artistă deosebită. Ai plecat în 1971 și după aceea, cel puțin pentru noi, filmul s-a rupt. Nu eram informați, auzeam doar frânturi de vești. Care au fost momentele mai importante, definitorii în carieră, care te-au propulsat, exceptând concursurile pe care le știm, Enescu, Bruxelles, Montreal, s'Hertogenbosch.

– Cu toate că mă vezi expansivă, deschisă și – nu mi-e rușine să spun – conștientă de timbrul unic și talentul enorm pe care le posed, am fost și sunt un om care nu am totalmente senzația că aș fi deosebită. La vârsta aceea – și în general în viața mea – mi s-a părut normal ca oricine are calități vocale să aibă și ușurință în cânt. Niciodată n-am muncit enorm, n-am avut un plan de carieră. Am făcut-o, am ajuns în cele mai mari teatre din lume, Metropolitan, Chicago, Dallas, San Francisco, Viena, Paris etc., am cântat cu cei mai mari cântăreți, am făcut lucruri de excepție, am critici minunate...

– Discuri?

– N-am intrat în această industrie, nu pot să spun că n-aș fi vrut să înregistrez, cei de la Deutsche Grammophon m-au căutat insistent dar am fost neglijentă. Nu regret, dar foarte mulți mi-au spus: „Marina, cu așa o voce trebuia să ai multe înregistrări”; este foarte adevărat dar nimeni n-a întrebat-o pe Marina cum a văzut ea lucrurile. Eu mi-am trăit viața din plin, mi-am făcut datoria de fiică, am plecat de aici împreună cu părinții, tata era bolnav. Apoi am vrut neapărat să fac copii. Acum ar trebui să-ți povestesc un moment foarte important din viața mea de după 1971. Mi-am început cariera internațională la Hamburg, unde Rolf

Liebermann fusese numit director. Am mers apoi la Paris unde el a ajuns tot director și am făcut deschiderea de stagiune cu **Vecerniile siciliene** precum și alte titluri în continuare. Așadar, locuiam la Paris, pe atunci cântam foarte mult cu Plácido Domingo, eram excelenți prieteni. Am mers la Covent Garden la premiera de **Tosca** unde debuta. Era chiar în ziua în care se aruncase din balcon o foarte bună soprană și frumoasă femeie, Marie Collier. Chiar s-au spus câteva cuvinte comemorative înainte de spectacolul în care cânta excepționala Gwyneth Jones. Când a intrat Scarpia în scenă și am auzit **Un tal baccano in chiesa?** mi s-a ridicat părul măciucă. Să n-o lungesc, m-am dus la finele actului al II-lea la cabină, m-am prezentat și i-am spus interpretului pe grecește – eu, având mama grecoaică știam limba din România – „Bravo!”. El a replicat: „Aha, Marina Krilovici grecoaica, toți îți spun așa dar eu îi contrazic, Krilovici nu poate fi grecoaică.” De atunci, acel om a devenit omul vieții mele, un mare bariton pentru mine, unic Rigoletto pentru mulți alții, la Viena, Covent Garden, Metropolitan. Kostas Paskalis! Deși între noi era o diferență de vârstă destul de măricică, cu acest om m-am căsătorit, am născut doi copii, Constantin și Alexandra. Sigur, la un moment dat nu mai putea să cânte atât de bine dar, fiind un artist foarte simplu și foarte precis, profesionist până-n măduva oaselor, nu-și făcea niciodată griji că nu va funcționa ceva. Dormea înainte de spectacol și apoi cânta **Rigoletto** fără probleme. La Viena, peste tot.

– Te-ai mutat în Grecia...

– Da și mi-am continuat cariera, repet o carieră mare, internațională. Am

fost solicitată la Opera din Atena, mai întâi ca oaspete. Am cântat **Damna-țiunea lui Faust**, în aer liber, în distribuții foarte bune. Pe urmă am cumpărat și o casă pentru părinții mei, copiii se apropiau de școală, am hotărât să se ducă la școala germană, am devenit membru stabil al Operei din Atena. Nu mi-a părut rău de loc, pentru că nu aveam mari obligații, făceam una-două premiere pe stagione, mă idolatrizau. Așa cum am fost idolatrizată în România, am fost și în Grecia. Mi-au dat acea senzație că sunt a lor, o senzație foarte caldă pentru un artist... plus frumusețea țării, a climei și a oamenilor. Foarte pe scurt, asta s-a întâmplat.

Roluri, roluri...

– Să vorbim puțin despre roluri, știu că au fost cele lirice, spinte, coloratură dramatică – *Lady Macbeth*. Chiar partituri de mezzosoprană, **Damna-țiunea lui Faust** despre care ai vorbit.

– Da, am cântat-o foarte de timpuriu. Fac o paranteză. Le-am văzut aici, la competiția bucureșteană la care suntem colegi de juriu, pe concurențele care și-au ales arii din **Adriana Lecouvreur**. N-am înțeles de ce au făcut asemenea selecții. Ah, ba da, pentru că partitura nu are acute multe, dar sunt arii ale unui rol de maturitate artistică, pe care o tânără nu trebuie să le abordeze.

– Problemă generală și spinoasă.

– Am cântat și eu **Fedora**, **Adriana Lecouvreur**, **Carmen** și am fost grozavă, o să-ți trimit înregistrări. Mi s-a făcut și un film care a circulat. Sunt prietenă cu Agnes Baltsa. În 1964 la Concursul Enescu merita un premiu mai mare, nu al treilea, dar atunci era obligația ca primii să fie cântăreți din lagărul socialist. Și am mai făcut ceva, de care nu știi, **Maria**

Stuarda, semiscenic. Am primit ovații și foarte mulți cunoscători de operă mi-au spus: „Marina, cu vocea asta și cu facilitatea pentru cântul în piano, tu trebuia să faci belcanto!”

– Mi-amintesc pianissimele superbe din **Pace, mio Dio**, aria Leonorei din **Forța destinului**. Memorabil.

– Da. Și acum când o ascult pe **youtube**, îmi dau seama că astăzi găsești greu voci cu asemenea sunete. Acum, că nu mai cânt, am curajul să mă laud. Când eram în plină activitate nu mă lăudam. În zilele noastre trecem printr-o criză în calitate, o criză mondială.

– Regreți belcanto-ul?

– Da. Însă vezi... eu am cântat în Conservator **Cavalleria rusticana** și nimeni n-a spus: „Marina n-are voce pentru Santuzza, e prea devreme”. Niciodată. Totul venea natural. Nici mie nu mi s-a părut că forțez. Totuși, s-a întâmplat ceva. După vreo cinci ani, cântând **Aida** – eram des chemată, nu erau prea multe Aide bune în lume – am început să înțeleg ce fac, lucru care nu mi s-a întâmplat de la început. La un moment dat nu-ți iese prea bine un Do acut sau un piano și te cuprinde frica. Ți dai seama ce dificile și importante sunt. Atunci am avut un moment cam greu îndeosebi cu acest rol și am început să nu-l mai accept foarte des. Așa m-am simțit foarte bine, mult mai bine în operele veriste.

– Se potriveau personalității tale.

– Sigur. Eram cea mai disperată când trebuia să cânt aria Leonorei **Tacea la notte** din **Trubadurul**. Cum adică, să stau așa, să cânt și să nu joc nimic? Ce poți să faci? Ce să-ți spună regizorul? Nimeni nu și-ar fi închipuit că eram în stare să ridic în picioare un întreg Metropolitan și să am niște critici formidabile în Madame

Butterfly. Cu toate că sunt înaltă, cu toate că niciodată nu am avut silueta... „băț”, eu reușeam să mă fac mică precum Cio-Cio-san, să fiu șarmanță și delicată. A contat și faptul că devenisem mamă, erau fraze la care „cădea” tot teatrul, orchestra și lumea aplauda... era delir. Am cântat acest rol foarte mult, în Germania, la Berlin, Bonn, Köln și în Grecia. Alte roluri pucciniene au fost în *Fata din Far West*, *Tosca*, *Boema* cu debut la București. Îndrăgeam toate aceste eroine pentru că trebuia să mă exprim nu numai prin voce dar și prin mișcare. Asta m-a ajutat și în cânt.

„Ce tupeu, totuși!”

– *Și poate avalanșa de roluri veriste te-a oprit să te îndrepți spre belcanto.*

– Da. Și am să-ți mai mărturisesc ceva: la ora aceea, bineînțeles și astăzi, când lumea nu o uită pe Maria Callas, existau câteva cântărețe care voiau să o imite.

– *În van. A fost o unguroaică, Sylvia Sass, care încerca să aibă culorile glasului Divinei.*

– Superbă voce, dar foarte repede s-a consumat. Am avut un cult pentru Maria Callas, îl am și astăzi, iar când sunt într-un juriu și văd că o tânără cântă *Casta diva* din *Norma*, îmi spun: „Ce tupeu, totuși!” Callas este ceva sacru, mai ales în Grecia. Aici se desfășoară concursul care-i este dedicat. Aproape la fiecare ediție fac parte din juriu.

– *Și în Italia există un cult pentru Maria Callas iar eu cred că Scala nu va mai pune niciodată Norma în scenă.*

– Sper, este foarte greu. Am auzit Norme civilizate, cântărețe mari cântând rolul dar e păcat să fii o pasișă proastă.

– *Ai vorbit despre lipsa de calitate a cântăreților din ziua de astăzi. La ce te-ai gândit în mod special?*

– La esență. Nu se mai aud, de vreo zece ani, timbruri mai deosebite, de excepție, pe care să le recunoști. Să spui imediat: „Cossotto, Verrett, Domingo, Carreras, Ghiaurov ș.a.m.d.” Acum este foarte dificil. Și să știi că sunt foarte informată, circul mult, ascult, sunt invitată în jurii, mi-am găsit vocația de profesoară, care îmi place foarte mult. În China, Canada și la s’Hertogenbosch nu mai auzi glasuri adevărate. Unii au voci frumoase, sunt foarte bine pregătiți și personal pot să spun că sunt mai mult adepta unui glas bine preparat, vădind cultură muzicală, decât a unui timbru, a unei acute. Această criză mondială nu este numai la cântăreți, ci și la instrumentiști, în gândirea, în viața noastră de fiecare zi. Există numai consumul și iarăși consumul, gândirea s-a limitat numai la lucruri pragmatice, s-a schimbat foarte mult.

Timpuri grele

– *Cum ți se pare școala de canto în lume?*

– În general a progresat, dar depinde cine o face. Astăzi, cum ți-am spus, nu trebuie să ne mai impresionăm pentru un Do acut la un tenor sau pentru un Fa stratosferic la o soprană de coloratură. Gândul trebuie să mai fie și la pasajul de registru, pentru că vocea este una singură pe ambitus, de sus până jos. Pe vremuri, cântăreții scoteau sunete frumoase dar nu înțelegeai ce spun. Astăzi trebuie să se priceapă - și eu consider că reprezintă un progres foarte bun de școală - că trebuie să convingi că ești boem, că ești Floria Tosca, că poți fi Violetta. Pe de altă parte, când un regizor pretinde o femeie cu siluetă, sunt de acord. După cum un bărbat care să arate cât... dulapul nu se poate accepta.

– *Regiile sunt deseori dezastruoase...
– ... și extreme, provocante.
– Ce părere ai despre cântărețele și cântăreții care-și depășesc limitele vocale și se aruncă, imprudent, în roluri nepotrivite pentru ei. Sunt multe soprane cu caracteristici lirice care se ambiționează să cânte **Tosca, Adriana Lecouvreur, Fedora**. Te întreb pentru că ai pornit cu roluri tari de la început.*

– Da, dar m-a ajutat natura, bunul Dumnezeu, nu-i meritul meu. Dumnezeu m-a înzestrat cu această voce și nimeni nu m-a oprit, nici un profesor. Arta Florescu, care în preajma Concursului Enescu răspundea de pregătirea noastră, mi-a dat să cânt, la 20 de ani, până și **Turandot**, aria *In questa reggia*. Și nu mi-am rupt gâtul.

– *Dar nu ai cântat-o.*

– Nu, dar am lucrat-o cu ea o lună. În schimb, în etapa a doua am cântat Abigaille din **Nabucco**, tot rol extrem... O tragedie pentru o fată de 20 de ani! Dar am rezistat. În ziua de azi, s-au produs schimbări foarte mari. Dacă acest lucru, ca soprane care n-au voci potrivite să abordeze roluri super-dramatice, s-ar fi întâmplat acum 20 de ani, s-ar fi spus că este o mare greșală. Astăzi când e foarte greu să dezvoltăm o carieră și să ajungi să cânti pe undeva, artiștii sunt tentați, din păcate, să treacă peste orice, să cânte orice ca să răzbească. Rămâne tot o greșală dar nu-i condamni. Eu nu blamez o soprană care are voce de Micaëla și de Mimì și i se propune să înregistreze disc cu **Tosca**. De ce să nu-l facă? Voi, criticii, veți critica dar ea va lua niște bani din contractul cu casa de discuri. Poate, după aceea, se va întâmpla să înregistreze și ceva adecvat vocii ei. Sunt timpuri foarte grele, au trecut vremurile noastre când exista o elită

care-și merita cu adevărat numele. Nu vorbesc de România, ci la scară mondială.

România și soarele Greciei

– *Un ultim gând. Am auzit că la Atena ai casa plină de flori.*

– E adevărat, iubesc florile dar casa mea este în primul rând plină de România pentru că am adus mobilele din casa părinților mei, mobile florentine superbe. Am foarte multe fotografii, obiecte, amintiri. Parcă timpul a rămas pe loc. Dar alături de trecut există prezentul și viitorul, nepoțica mea, curând va veni și nepoțica a doua. Mai este și soarele Greciei, am o curte cu multe flori, le iubesc mai ales pe cele foarte simple, margaretele, floarea soarelui...

(2011 – **OPERA DIVINA**)

Mezzosoprana CHRISTA LUDWIG

„SĂ NU DĂM SPERANȚE DEȘARTE CELOR CE NU AU TALENT”

– *Vă aflați pentru prima dată în România...*

– Sunt foarte fericită că am venit. Într-adevăr, nu am fost niciodată în țara dvs. și sunt mai mult decât încântată. Bucureștiul este minunat, casele frumoase, hotelul Capșa excelent iar oamenii foarte drăguți. Asta în primul rând. Și apoi, Concursul Enescu. Știți, am acceptat să fac parte din juriu pentru că deși cunoșteam numele marelui dvs.

compozitor, nu ascultasem muzica lui. Dacă unii pianiști și violoniști o cântă frecvent, este foarte rar când un cântăreț o interpretează. Am fost foarte impresionată când am auzit-o.

– *Cum vi se pare competiția?*

– Concursul este foarte bine organizat, se desfășoară într-o sală minunată dar... mă așteptam să aud și voci de bas. N-am avut șansa. Avem în schimb baritoni și mai ales soprane. Soțul meu (regizorul Paul-Emile Deiber, membru în juriu, N.A.) a fost foarte încântat de felul cum arată tinerele soprane, au păr minunat, voci frumoase. Avem și două-trei mezzosoprane, dar nu mai mult.

Câte un semiton pe an

– *Cariera dvs. a avut brilianță în opere de Strauss, Wagner, Mozart, Verdi dar și în lieduri sau oratorii. Cum ați abordat la un asemenea înalt nivel stiluri diferite? Mă gândesc acum la impactul dramatic al lui Ortrud față de delicatețea sunetului la Brahms sau Schubert. Cum ați asimilat toate acestea? Există ceva absolut în vocea dvs...*

– Mama mea a fost cântăreață și mi-a fost profesoară. Am început să studiez de tânără, primul contract a venit la 17-18 ani (Prințul Orlofski din *Liliacul*), am încercat și roluri gen Ulrica (*Bal mascat*), dar nu am reușit. Mama m-a învățat de la început să cânt lied și oratoriu. Și operă. Atunci când cânti oratoriu nu te poți ascunde în spatele orchestrei; la lied există subtilități și, ceea ce este cel mai important pentru mine, există cuvântul. Mama, care în același timp a fost și cea mai înțeleaptă femeie din viața mea, mi-a spus: „Când cânti în fața unui public care nu înțelege germana, sunetul

trebuie să sugereze despre ceea ce este vorba în text”. Vocea trebuie să exprime soarele sau ploaia, bucuria sau tristețea, orice există în lied. Am învățat asta odată cu „laptele mamei”. Așa că, totdeauna am cântat oratoriu și concerte de lied. Știați că la 19-20 ani am cântat *Requiem*-ul de Verdi? Am abordat și muzica modernă: Luigi Nono, Rolf Liebermann, Pierre Boulez, Gottfried von Einem, pentru că aveam voce bună, tehnică bună, învățam repede și eram foarte „ieftină”.

– *Ați cântat Octavian dar și Mareșala în Cavalerul rozelor, Compozitorul dar și Ariadna în Ariadna la Naxos. Câteodată ați balansat între roluri de mezzosoprană și soprană. Puteți să comentați Fach-ul dvs.?*

– La Viena aveam contract de cântăreț-solist. Nu eram angajată pentru un *Fach* anume. Și nu era rău. Dacă poți cânta rolul, de ce să nu-l abordezi? N-are importanță dacă ești soprană sau mezzosoprană. Pentru că am început să cânt atât de tânără, nu aveam deloc note înalte. Vocea mea mergea până la Fa dar am învățat cu mama câte un semiton pe an, până am completat ambitusul. Poate dacă aș fi început mai târziu, aș fi putut fi soprană, nu știu. La Viena mi-au cerut roluri de soprană și când un dirijor îți cere așa ceva, dacă poți, cânti. În *Fidelio* am cântat numai 10 ani pentru că Leonore este un rol pe care-l poți face, să zicem, între 30 și 40 de ani, când vocea ta trebuie să fie la apogeu. Inclusiv din punct de vedere hormonal, organismul trebuie să fie la maximum. N-aș fi putut să-l cânt timp de 20 de ani, de exemplu.

– *Ajungem la capitolul tehnică vocală.*

– Este esențială pentru construirea unei voci. Deși nu sunt profesoară, câțiva

tineri cântăreți vin la mine pentru sfaturi. Unii studiază câte 3, 4, 5 ani și încă nu știu să respire. Respirația și plasarea superioară a sunetului sunt baza.

– *Printre roluri, Lady Macbeth. Cum a „negociat” vocea dvs. ȧșătura de coloratură dramatică?*

– Pentru mine a fost în regulă să cânt Lady Macbeth pentru că am făcut **Cenușăreasa**, **Bărbierul din Sevilla** și am deprins agilitatea necesară. În tinerețe, vocalizam acasă **Aleluia** de Mozart. Mi-a fost de mare folos.

Mari dirijori

– *Care este explicația că nu ați interpretat pe scenă anumite roluri precum Adalgisa sau Donna Elvira, ci doar le-ați imprimat pe disc?*

– În ceea ce privește primul rol de care m-ați întrebat, era în timpul în care Maria Callas era programată în **Norma** la Paris. Eu trebuia să fiu Adalgisa, eram foarte emoționată pentru că n-o mai cântasem pe scenă și voiam repetiții. Organizatorii erau grăbiți, ori eu sunt o persoană căreia îi place să-și cunoască bine colegii, așa că mi-a fost teamă să cânt rolul cu Callas. Donna Elvira...asta a fost o idee a lui Otto Klemperer pentru disc. Numai că eu nu sunt de loc Elvira. El voia o voce mai întunecată pentru că Elvira este cea mai în vârstă femeie din opera **Don Giovanni** și... am cântat transpus **Mi tradi**. L-am făcut dar... nu este rolul meu.

– *Mari dirijori au avut un impact semnificativ în cariera dvs.: Klemperer, Böhm, Karajan, Bernstein. Vorbiți-mi, vă rog, despre ei.*

– Klemperer a fost cel mai puțin important pentru mine. Cu el totul a fost perfect, ne-am înțeles bine dar nu mi-a spus nimic. Karl Böhm m-a învățat

acuratețea intonării notelor, indispensabilă la Mozart sau Strauss. Cu Karajan, mai târziu, am învățat frazarea, sunetul minunat. El spunea: „Ascultă instrumentele din orchestră înainte de a cânta, trebuie să emiți aceleași sunete ca și ele”. Când aveam deja 40 de ani, în viața mea a intrat Leonard Bernstein. Un dirijor care mergea până în adâncul muzicii, dar nu era niciodată mulțumit și întreba tot timpul: „A fost bine? N-a fost bine?” Era ca un rabin: gândea fără să spună, întregul lui corp era muzică, el era muzică, un geniu. Poate și eu mă aflam la vârsta în care înțelegeam ce spune, poate dacă aș fi fost mai tânără, aș fi avut probleme.

– *Cum au relaționat acești giganti ai baghetei cu regizorii? Vedem astăzi producții oribile și am impresia că dirijorii nu se pot impune în fața regizorilor care își bat joc de spiritul muzicii, concentrându-se doar asupra subiectului și, în cel mai bun caz, al textului. Recentul spectacol salzburghez cu **Răpirea din serai** este doar un exemplu.*

– Am fost norocoasă. Când aceste îngrozitoare producții au început să apară, eu nu mai cântam, așa că... Acum dirijorii vor... bani. Poate că protestează, dar oricum dirijează. Ei interpretează muzica și de multe ori o redau foarte bine dar producțiile...Apropo, ați fost la Salzburg? Am auzit că Neil Shicoff a abzis la unul din spectacolele cu **Povestirile lui Hoffmann**, nu avea înlocuitor și a fost adus de urgență cineva care nu știa regia. A cântat doar iar altcineva a mimat jocul de scenă!!

– *Nu la spectacolul pe care l-am văzut eu. Într-adevăr, Shicoff a cerut indulgența publicului înainte de ultimele tablouri, nesimțindu-se bine.*

– Surprinzător este că managementul festivalului nu s-a îngrijit din timp să

aibă o dublură pentru Hoffmann. Când am făcut dificilul rol din *Die Frau ohne Schatten* și nu eram foarte sigură pe mine, am cerut să am un **cover**. Ultima apariție în rolul Mareșalei la Viena coincidea cu a 25-a aniversare a mea la Staatsoper (pe 26 decembrie 1955 am debutat în Octavian iar pe 26 decembrie 1980 cântam ultima Mareșală) și eram bolnavă. Mă gândeam: „Doamne, ce fac?” Am chemat din Germania, de la Köln, o cântăreață care să fie acolo dacă nu pot cânta. Am plătit **caché**-ul, avionul, hotelul, am plătit eu totul, ca să nu pun teatrul în încurcătură.

– *Ce recomandați tinerilor pe care i-ați ascultat la București?*

– Cred că nu trebuie să le dăm speranțe deșarte celor care nu au talent, pentru că nu este vorba numai de voce, ci și de prezența scenică, de charisma transmisă publicului. Sunt mulți factori care merg împreună. Numai cei foarte talentați pot supraviețui; vocea este numai o parte din acest talent.

(2003 – **OPERA VIVA**)

Regizorul LOTFI MANSOURI, director general al Operei din San Francisco

**„MĂ CONSIDER
SERVUL OBEDIENT AL
CREATORULUI”**

Premiere mondiale

– *Ce sentimente încercați în aceste clipe, la aniversarea a 75 de ani de existență a Operei pe care o conduceți?*

– Vă rog să mă credeți că sunt fericit și animat de o mulțime de sentimente, deoarece este vorba și de redeschiderea teatrului, care a fost închis timp de 18 luni pentru consolidări, în urma recentului cutremur. În această perioadă am fost ca niște... țigani nomazi, am cântat pe diferite scene din oraș, așa că e minunat că am revenit acasă.

– *Care considerați că sunt momentele definitorii ale perioadei dvs. de directorat?*

– Este foarte dificil pentru un director general să le estimeze, ar trebui ca alții să decidă. Fac toate lucrurile în care cred cu putere. Îmi place să comand lucrări noi ca premiere mondiale. Iată, în stagiunea viitoare se va reprezenta o operă după piesa lui Tennessee Williams *Un tramvai numit dorință*, care va fi compusă de minunatul dirijor și muzician André Previn. Rolul de soprană a fost scris special pentru Renée Fleming. Apoi, am avut colaborări excelente cu Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg, cu care am prezentat *Război și pace*, *Boris Godunov*, *Îngerul de foc*, *Ruslan și Ludmila*. Doresc să cred că tot ceea ce realizez reprezintă evenimente și țin să mențin standardul actual al acestei companii, care este una din cele mai valoroase din lume.

Cocktailuri, dejunuri, cine

– *Ce înseamnă un bun management de operă?*

– E ca și cum ar trebui să porți multe, foarte multe pălării. În primul rând e necesar să ai un **background** artistic, să cunoști vocile, muzica, repertoriul. Fără această latură nu poți dezvolta un sistem organizatoric. După aceea, este indispensabil să fii un bun om de afaceri, lucru esențial în America unde nu există subvenții guvernamentale ca în Europa.

Toate intrările de bani sunt din surse private și din vânzarea biletelor. Deci directorul general trebuie să fie un bun găsitör de bani, să meargă la multe cocktailuri, dejunuri, cine etc. E foarte important să-i mențină fericiți, interesați și motivați pe toți cei care pot contribui la veniturile operei. Directorul general trebuie să fie bun diplomat, dar și un binevoitor, generos dictator, într-o profesiune de mare complexitate.

– Spuneai că nu aveți deloc subvenții...

– Un procent foarte mic, 1%, vine din partea municipalității. Pentru mine, nici nu contează. Dar guvernul ne ajută indirect prin sistemul de reduceri de taxe care se aplică marilor donatori de fonduri. Pentru stagiunea 1997-1998, bugetul Operei se cifrează la 48 de milioane de dolari. 45-46% vine din vânzări de bilete, restul din donații. Ar mai fi un venit, nu semnificativ, din închirieri de spectacole, decoruri și costume.

– Vă gândiți să faceți spectacole în montări mai economice pentru o mai bună gospodărire a banilor? **Rigoletto** mi s-a părut așa...

– N-aș spune că **Rigoletto** intră în această categorie, e destul de complicat, cu manevre continue de decoruri. Dar trebuie să avem, evident, un echilibru. Noi împărțim spectacolele pe trei niveluri de cost: nivelul A, care cere ca orchestra, corul, baletul să fie ca pentru **Grand-Opéra**; nivelul B, de pildă, **Traviata**, **Rigoletto**; nivelul C, care poate fi bine ilustrat de **Bărbierul din Sevilla** sau **Don Pasquale**.

Totul se diluează

– Conduceți un teatru de stagiune. Nu vă tentează formula de teatru de repertoriu?

– Nu îmi place deloc. Teatrele de repertoriu, precum Viena, au multă rutină. Repetițiile sunt puține, cântăreții se întâlnesc cu dirijorul în ultima clipă sau direct în spectacol. Cred într-un sistem de semi-repertoriu, un **teatro di stagione**, în care faci o distribuție specială, cea mai bună pentru un titlu, repeți, te pregătești pentru șapte-opt spectacole și apoi începi lucrul la o nouă lucrare. Într-un teatru de repertoriu rulezi distribuții, schimbi dirijori și ai nevoie de repetiții pe care timpul nu-ți permite să le faci. Un asemenea gen de teatru nu funcționează azi foarte bine în Europa. Totul se diluează.

– Testați des opiniile publicului?

– Cel mai bun mijloc este de a vedea cum se vând biletele. Dacă se joacă cu casa închisă e sigur că totul merge bine. Câteodată facem studii riguroase științifice de marketing, întrebăm ce titluri și artiști ar fi de dorit. În general, ne arătăm receptivi la părerea spectatorilor pentru că o considerăm de mare importanță.

– Efectiv, ce mijloace de sondare practicați?

– Lansăm chestionare, avem așa numitele **focus-groups** compuse din circa 20 de abonați, ale căror opinii le monitorizăm.

Euro-trash

– Cum selectați titlurile unei stagiuni?

– Fiind o companie internațională, avem responsabilitatea de a prezenta întregul spectru repertorial, de la baroc la modern. Spre exemplu, în această stagiune avem lucrări de mare popularitate, ca **Tosca** și **Rigoletto**; apoi **Pelléas** și **Mélimande**, **Moarte la Veneția**, **Wilhelm Tell**, **Olandezul zburător**, **Nunta lui Figaro**, **Lulu**, **Încoronarea**

Poppeei. La fiecare cinci ani programăm **Ring-ul** wagnerian, următoarea reprezentare fiind în 1999.

– *Care credeți că este echilibrul optim între tradițional și modern în regia de operă?*

– Nu sunt un fan a ceea ce se numește **Euro-trash** (mărturisesc că mi-a fost destul de greu să transcriu termenul, care – eufemistic tradus – ar însemna „operă de artă europeană fără valoare”, dar respect opinia distinsului meu interlocutor, N.A.). Detest acest gen de producții... nebune, care nu au nici un sens, iar compozitorul este practic ucis. În astfel de cazuri, regizorii lucrează pentru propriul lor ego. Avem și noi, evident, mizanscene moderne. Distractiv este că ele sunt precum moda. Interesează în primul an, apoi se demodează. Însă dacă vreau să montez **Tosca** pentru o rezistență pe afiș de 20 de ani, nu o fac șocantă. Neavând subvenții guvernamentale nu-mi pot permite. Alte titluri, poate, se pretează.

– *Este acesta și crezul dvs. ca regizor?*

– Sunt servul obedient al creatorului. Și vreau să arăt audienței cât de minunat a fost el și nu cât sunt eu. Cel mai mare compliment pentru mine ar fi dacă publicul s-ar simți implicat în mizanscena pe care o propun și dacă gândește că este cea mai bună lucrare pe care a văzut-o vreodată. Dacă însă stă și spune: „Ah! Mansouri a făcut asta sau alta, știu că am ratat”. Vreau întotdeauna să demonstrez cât de superbă a fost opera. Spre exemplu, de ce să schimb perioada de desfășurare a acțiunii în **Tosca**? Bun, să zicem că o plasez în Germania nazistă. Ce facem atunci cu textul care vorbește despre bătălia de la Marengo? Mai bine comand unui alt

compozitor o operă **à-la-Tosca**, plasată la Berlin, cu Himmler în locul lui Scarpia. Dar cu **Tosca** lui Puccini trebuie să fiu onest.

– *Cum cooperați cu dirijorii?*

– E un lucru foarte important. Trebuie să fim ca frații, ca gemenii chiar. Opera este o artă a cooperării, în care orice element constitutiv este esențial. Îmi place să lucrez cu dirijori pe care-i simt aproape, care conectează muzica la tensiunea scenei. Cu cei care nu se arată interesați de platou, devin incompatibil. Sigur că sunt unele opere la care șefii de orchestră sunt mai importanți, iar altele în care primatul revine directorilor de scenă. Dar, după mine, cei doi trebuie să lucreze ca unul singur.

– *Câteva gânduri despre artiștii români care au evoluat pe scena de la San Francisco...*

– Sunt toți minunați și îi amintesc pe cei care au cântat în ultima perioadă: Nelly Miricioiu, Leontina Văduva, Ruxandra Donose.

(1997 – **OPERA LIVE**)

Dirijorul ION MARIN

„A FACE MUZICĂ ESTE UN ACT DE CREDINȚĂ”

– *Ați dirijat seria de spectacole cu **Così fan tutte** de la Nuovo Piccolo Teatro din Milano, ultima producție a lui Giorgio Strehler. De fapt, în timpul repetițiilor, marele regizor a trecut în neființă. Care a fost schimbul de idei cu el și cum a decurs colaborarea?*

– Lucrul cu Strehler a fost un eveniment cu totul special în viața mea. Îl cunoșteam de mulți ani. Nu avusesem însă posibilitatea să lucrăm împreună și m-a căutat absolut pe neașteptate. Locuia și el la Lugano, așa că ne-am întâlnit și am vorbit despre ideea aceasta un pic donquijotescă de a face operă cu tineri, într-un teatru nou deschis la Milano. Am petrecut circa două luni de lucru în doi, cu partitura. Pregătirea muzicală a lui Giorgio Strehler era absolut remarcabilă...

– *Lucru rar la un regizor.*

– Oh, da! Sigur, cu excepția muzicienilor care se apucă de regie. Cred că Jean-Pierre Ponnelle mai era la fel de bine pregătit muzical. Practic, am trăit împreună cu Strehler un proces extraordinar de re-creere a operei. Asta a și făcut posibil ca după moartea lui Giorgio să putem continua. Lucrasem aspectele muzicale și regizorale atât de mult, încât aveam toate datele și când am început repetițiile, producția era ca și făcută. Știam cum se va desfășura, cum va cădea lumina. O experiență într-adevăr senzațională și în același timp extrem de dramatică prin stingerea din viață a lui Giorgio, după primele două săptămâni de repetiție. Spectacolul a avut mare succes. A fost un eveniment demn de Guinness Book of World Records. În prima serie au fost 45 de spectacole în loc de 10 prevăzute...

– *Formidabil!*

– Da, dacă vă gândiți că o producție nouă la Scala, de exemplu, are între 6 și 10 spectacole. Anul următor am făcut un turneu în Italia și Spania și am reluat opera la Milano pentru încă 25 de spectacole. Apoi am fost în Japonia alături de Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, de Scala.

– *Care credeți că sunt cheile cu care un șef de orchestră poate să-l facă pe spectatorul erei moderne – a Internet-ului și managementului – să asculte trei ore și mai bine, dar să și recepteze cum trebuie, operele lui Mozart sau Rossini?*

– În ziua de astăzi a face muzică e o luptă, aș spune, pe viață și pe moarte, pentru ca publicul să aibă cu adevărat acces la arta sunetelor și nu numai să frunzărească istoria culturală a ultimilor sute de ani. Secretele sunt legate de pasiunea cu care muzica se comunică, e vorba de un act de credință.

– *Vă propun să detaliem puțin. Există o modernitate a timpilor?*

– Da și nu. Există o modernitate a publicului, a oamenilor. Tot sistemul de a percepe și de asculta se dezvoltă odată cu evoluția rasei. Uitați-vă, de pildă, la diapazonul care urcă în mod constant de 150 de ani. Astăzi, în orice casă de operă, se folosește de la 444 în sus, culminând cu Viena care uneori cântă la 448, spre spaima vocaliștilor. Pe de altă parte capacitatea de concentrare scade, fiind una din consecințele bombardamentului informațional, a reducerii sensibilității urechii din cauza zgomotelor constante, a difuzoarelor foarte puternice, a agresiunii muzicii de pretutindeni, de la aeroporturi și până la metrou. Apoi, semnificația unei tensiuni muzicale este total diferită în zilele noastre, când un acord, o modulație mozartiană sau chiar beethoveniană nu mai produc efectul dramatic pe care-l aveau. Atunci trebuie intervenit pe anumite coordonate. unul dintre acestea este tempo-ul, prin intermediul căruia trăsăturile trebuie puțin îngroșate sau, mai bine spus, un pic adaptate capacității de recepție pe care o are publicul contemporan.

– *Maestre Ion Marin, cât de importante considerați că sunt recitativele în lucrările rossiniene, mozartiene și cum le tratați?*

– În prezent, recitativele au mai multă importanță decât în timpul lui Mozart sau al lui Rossini: suntem mai legați de text, de fluiditatea discursului decât în vremea lor, când atmosfera într-o sală de operă era cu totul alta și se obținea liniște doar pentru o arie sau un ansamblu mai special. Recitativele pot fi tratate muzical, în general, când sunt gândite de compozitor ca punte de modulație și, în orice caz, ca momente de a nara acțiunea. Cred că o componentă foarte importantă este dozarea vitezei cu care se desfășoară, nu ca în anii '40-'50 când deveneau de o plictiseală îngrozitoare, repetându-se aceeași structură ritmică la infinit. Ori, ele au deja o diversitate intrinsecă. Sigur că aceasta presupune studierea textului în limba respectivă, construcția trebuie realizată împreună cu clavicinul sau cu **basso continuo**, în așa fel încât desfășurarea recitativului să aibă o logică internă. Astfel, el capătă un sens de a produce aria...

– ... *de a o anticipa.*

– Nu, aproape de a o crea. În recitativ trebuie să se producă o acumulare, astfel încât aria care urmează să fie un rezultat organic, firesc, nu o lipitură, o însăilare.

– *La Veneția ați înregistrat un CD de arii de Rossini al Ceciliei Bartoli, pentru casa Decca. Ce credeți că aduce nou domnișoara Bartoli în peisajul interpretativ actual? Este un nume care fascinează la simpla pronunțare.*

– Da! Cecilia este o cântăreață remarcabilă, o inteligență remarcabilă, un mare talent și, în același timp, o maniacă a muncii: este enorm de

conștiincioasă și sârguincioasă, tot ce pare ușor și spontan la ea, este rezultatul multor ore de repetiții; am mai făcut împreună concerte la Paris, în Germania iar în America două producții de operă. Are un glas foarte centrat dar cu un volum destul de mic; de altfel tot ceea ce se cheamă coloratură – așa cum o face Cecilia, și e unic așa cum o face ea, presupune un volum destul de mic; este imposibil să faci coloratură cu volum de Elektra.

– *Mie volumul mi s-a părut suficient în **Così fan tutte**, într-o sală precum Theater an der Wien, sub bagheta lui Muti. Preferați studioul de înregistrări sălii de spectacole?*

– În ceea ce privește opera, fără discuție, dintr-un motiv evident: prin desfășurarea paralelă și dramatică, aș putea spune aproape cinematografică (astăzi este foarte la modă ca regizorii de film să monteze și operă), se pune foarte mult accentul pe efecte speciale, se aduc animale în scenă, se năruie palate, este foarte mult zgomot. Toate lucrurile acestea sunt făcute de fapt în detrimentul muzicii, care astfel nu mai reprezintă un factor dramatic ci un element de acompaniament. Parcă ne-am întoarce pe vremea lui Lully și Rameau când muzica era o însoțitoare a dansului, conform cu interesele de la curte. În momentul în care faci operă în studio, ești obligat să cauți, să găsești și să creezi în abstract toate elementele vizuale, dramatice, ori asta este un lucru mult mai puternic și mai profund. Sigur că este o provocare pentru inteligența ascultătorului, dar în fond orice operă de artă aceasta reprezintă.

(2001 – **OPERA LIVE**)

SIR NEVILLE MARRINER, dirijor

„SERGIU CELIBIDACHE ESTE REALMENTE UN GENIU”

Templul

Grosses Musikvereinssaal este de fapt un templu. Un lăcaș aurit și la propriu și la figurat, în care sunetele par să izvorască din cariatide. A face muzică acolo, în celebra sală vieneză, înseamnă a oficia cu umilință și respect. Spiritul acesta e menținut perpetuu și nimic nu este mai grăitor decât faptul că, în programul de sală, sub numele lui Ludwig van Beethoven stă scris „Membru de onoare al Gesellschaft des Musikfreunde in Wien”, asociație fondată în 1812, care conduce și azi destinele simfonice ale Vienei. De aceea, un program integral Beethoven în asemenea context constituie un *summum*. S-a încumetat la acest demers un ansamblu englez de renume, Academy of St. Martin-in-the-Fields, sub conducerea lui Sir Neville Marriner, azi septuagenar. (...) Mă îndrept, puțin temător, spre cabina lui Sir Neville. Dar cerberi de genul celor de la Opera de Stat lipsesc la Musikverein, așa că obțin imediat promisiunea unui interviu, a doua zi, cu o generozitate și o finețe într-adevăr nobiliare.

Vraja

– Sir Neville, azi ați repetat cu orchestra de la orele 11 la 14, de la 15 la 17 și mai aveți programate încă trei ore, pe seară. Este acesta secretul

perfecțiunii Academiei St. Martin-in-the-Fields?

– Depinde. În acest caz special, aflându-ne la Viena și venind fiecare din altă direcție, Londra, Salzburg, Berlin, am avut foarte puțin timp să fim împreună. Deci, e cazul ca și orchestra, și soliștii să folosească la maximum timpul pe care-l avem la dispoziție, chiar dacă azi e duminică. Totuși, poate am extins prea mult repetiția pe parcursul întregii zile...

– Ce înseamnă pentru o orchestră engleză să prezinte un program integral Beethoven, aici la Viena?

– Este oricum o mare șansă să poți cânta în Marea Sală de la Musikverein. Orchestranții mei, care cântaseră Simfonia a VII-a de atâtea ori în diverse locuri, îmi spuneau aseară, după concert, că au avut senzația că această celebră clădire ar avea ceva vrăjit, care se transferă asupra execuției în ceea ce privește vitalitatea și seducția. În plus, aici sala te obligă mult mai mult decât alta.

Sunetul specific

– Maestre, este binecunoscut în lumea întreagă termenul de „sunet specific” ce se atribuie ansamblului dvs. Care vă este filosofia asupra sunetului și cum a fost el construit?

– Cred că am fost norocoși. Am pornit la drum acum 35 de ani, când un grup de fani – care aveau interese similare și tehnici identice de cânt la instrumente – au decis să facă muzică împreună, numai pentru plăcerea lor. De asemenea, am căutat să lucrăm cu instrumentiști a căror artă le-o admiram: ne bucura sunetul produs, prețuiam personalitatea lor și aveam aceleași concepții despre muzică. Asta a fost în primii doi ani, când nu ne formasem încă

un nume. Dar, în acest timp, s-a petrecut un schimb intens de idei: ce ar fi ideal în ceea ce privește calitatea sunetului, care ar fi calea să facem muzică bună. Evident, dacă am fi fost liberi de angajamentele noastre față de alte orchestre sau cvartete de coarde. Să știți că, poate, n-am putut decide niciodată care era sunetul nostru propriu, dar după acești doi ani am fost invitați la un concert și am fost nevoiți să luăm o decizie în această direcție. Atributele trebuiau să fie: transparența, articularea puternică, vitalitatea spontană și o dinamică foarte extinsă. Peste ani, cei care veneau absorbeau acest sunet și nu-l modificau, chiar acum când orchestra e cu totul alta: un singur instrumentist a fost de la început și a rămas ca singur „supraviețuitor”. Toți sunt tineri de 30-35 de ani, dar stilul nu s-a modificat.

– *Repertoriul a fost fundamentat la început pe muzica veche, baroc, renaștere. Care a fost evoluția repertoriului până – să zicem – la Beethoven sau la muzica contemporană?*

– Cred că totul s-a petrecut când am început să avem succes. Fără să fiu ipocrit, vă mărturisesc că nu ne așteptam să-l obținem, doar ne gândeam să fim la fel cu ceilalți și să primim câteva angajamente. Dar pentru că am făcut foarte multe discuri – circa 1000 – care au călătorit în jurul lumii și impresarii ne-au solicitat intens, repertoriul a evoluat implicit și Academia poate cânta azi orice. Formațiunile mici, de 8-9 instrumentiști și orchestra mare de 90 de persoane sunt ghidate de marile case de discuri care permanent vor ceva nou, proaspăt. Altfel, nu puteam să cântăm Vivaldi la nesfârșit, dar cred că orchestrei îi place mult această provocare spre extensia partiturilor interpretate.

– *Aspectul a avut și consecințe asupra sunetului original. A trebuit el să fie modificat, ați schimbat instrumentiști?*

– A trebuit să schimbăm ceva. Când am început să cântăm muzica secolului al XIX-lea cu stilul folosit în repertoriul baroc, totul era prea rece. Aveam nevoie de mai multă consistență în ton și, deși am păstrat multe din preceptele noastre anterioare, am reconstruit sunetul pentru a deveni mai „gras”. Dar putem, când ni se cere, să revenim la cel dinainte. Am descoperit, dirijând orchestre americane sau germane, că ele cântă minunat simfonismul unor Brahms, Ceaikovski sau Șostakovici, dar dacă le ceri să cânte Mozart, le vine foarte dificil să revină la stilul clasic. E mai ușor invers, să pornești de la acesta și să clădești sonoritatea spre a deveni o orchestră romantică.

– *Înregistrările pe disc sunt foarte importante pentru dvs. Știți, Sergiu Celibidache...*

– ...urăște imprimările. După plecarea lui la München, am condus orchestra din Stuttgart, unde Celibidache fusese timp de 10 ani. Orchestranții mi-au spus un lucru foarte important, care nu a făcut decât să-mi confirme părerea pe care mi-o formasem pe când eram violonist în London Symphony Orchestra și maestrul român o dirija. Este un geniu, realmente un geniu. Dar dacă îl asculți pe disc nu mai e atât de minunat cum e când te afli acolo. Trebuie să fii în aceeași cameră, în același spațiu cu el. Este o personalitate atât de puternică încât domină întreaga sală, are o mare imaginație și grijă să te țină permanent alături de el, să te captiveze. Însă dacă asculți acea muzică după concert, nu mai e același lucru. Cred că și el a fost

întotdeauna dezamăgit că emoția generată nu se transferă pe bandă. Așa că a decis: fără discuri!

Regizorul ideal

– *Sir Neville, nu sunteți foarte implicat în muzica de operă. Ce gânduri aveți privitor la acest gen?*

– Am imprimat trei sau patru opere de Rossini: **Bărbierul din Sevilla**, **Cenușăreasa**... Ce am mai făcut oare? Apoi, cele mai importante pentru noi – opere de Mozart. Am rezistat tentației de a dirija într-un teatru pentru că nu am fost niciodată de acord cu discrepanța dintre timpul și costurile mari afectate pregătirii producției, pe o parte și durata redusă și banii puțini cu care se face pregătirea muzicală, pe de alta. Aș proceda cu totul invers. Lucrând săptămâni întregi pe partea regizorală, înnebunești și te trezești că într-un cvartet pe care l-ai preparat minuțios, un cântăreț stă culcat pe spate într-un colț în fundul scenei, altul e într-un copac, al treilea călare pe fereastră, iar ultimul aproape că e în fosă. Muzica trebuie să fie primordială în relația cu acești regizori. Când facem imprimări, dirijorul este boss-ul și poate să confere muzicii importanța pe care trebuie să o aibă. Sunt de acord că uneori, pentru a da viață partiturii, e nevoie de un contact cu teatrul. Poate, cândva, voi întâlni un partener ideal pentru a face spectacolele pe care le doresc, dar nu mai mult de 1-2 producții pe an.

– *Stimate maestre, cum induceți atmosfera de teatru atunci când faceți imprimări?*

– Trebuie neapărat s-o fabricăm în studio. În primul rând, invit interpreții pentru vreo 2-3 zile la mine acasă și discutăm despre partitură ca și cum am lucra într-un teatru, pregătind o nouă

producție. Câteodată trebuie să exagerezi dinamica muzicii pentru a crea efecte teatrale; de asemenea, legătura dintre recitative și arii e foarte importantă și trebuie tratată corespunzător. În acest fel, totul devine ca pe scenă și mă bucur că am beneficiat întotdeauna de producători de discuri care au înțeles ce vreau să fac. Cred că, uneori, am făcut și discuri bune...

– *Sir Neville, la altitudinea dvs. artistică, nu aveți voie să fiți modest. Ce preferințe aveți în operă?*

– Sunt câteodată dezgustat de repertoriul romantic. Aș cânta mereu Mozart. Dar sunt fascinat de Puccini, aș vrea să fac o **Boema** minunată. Caut permanent o voce ca a lui Pavarotti la un tânăr de 21 de ani, subțire și agil, o frumoasă Mimì de 19 ani...

– ... *cu vocea Mirelei Freni.*

– Exact. Cred că distribuția ideală e întotdeauna în minte. Sper să nu devin prea bătrân ca să-mi realizez visul. Poate, într-o zi...

Cecilia Bartoli

– *Aș dori să vă cunosc opiniile privitor la tânăra Cecilia Bartoli, care are deja aura unei celebrități și care face în aceste zile rolul Despina din **Così fan tutte** la Theater an der Wien.*

– Am deschis împreună stagiunea actuală la Carnegie Hall. A fost copleșitoare, absolut extraordinară. A cântat Mozart, care poate nu e tocmai ceea ce i se potrivește perfect, dar apoi a urmat Rossini (**Nacqui all'affanno** din **Cenușăreasa**), în care a fost fantastică.

– Ea balansează între rolurile de mezzosoprană și soprană.

– Sigur, are calitățile să le cânte pe toate acestea, poate spre maturitate va aborda roluri mai înalte.

– *Nu posedă o voce foarte mare...*

– Într-adevăr. La repetiție, într-un studio, a fost puțin înglobată de orchestră, dar la Carnegie Hall unde sunetul zboară liber, nu am avut nevoie de reglaj dinamic cu instrumentiștii. S-a televizat. Cred că veți vedea și dvs. concertul.

Cuvinte frumoase despre România

– *Poate... Ieri, când v-am spus că sunt român, ați avut spontan câteva frumoase cuvinte despre România. Ați vrea să le repetați?*

– Am auzit atâtea lucruri bune venind din țara dvs.! Mulți ani a fost o barieră între noi, n-am avut șansa să ascultăm mulți muzicieni români. Știu că România e un izvor nemaipomenit de talente și acum, cu libertatea circulației, vom avea posibilitatea să-i cunoaștem mai bine. Acest lucru mi l-au spus și membrii orchestrei de cameră, Mica Academie, cum o denumim noi, care au concertat la București. Erau chiar... invidioși pe imensa sursă românească de talent.

– *Ați mai cunoscut artiști români?*

– Nu prea. De Celibidache v-am vorbit. Cu Radu Lupu am cântat mult, trăiește la Paris. E o persoană minunată. Cred că uneori se simte singur în Vest și ar dori să petreacă mai mult timp acasă, în România. Am făcut multe turnee împreună în Germania și mergeam la acele restaurante care îi aminteau de casă.

– *Aveți proiecte ca Marea Academie și dvs. să veniți în România?*

– Depinde foarte mult de organizatorii de concerte. Noi nu avem o reprezentare directă în România, precum în Germania, Austria și de aceea nu știm niciodată dacă și când

vom fi invitați. Dar am fi foarte fericiți să includem țara dvs. în turneele noastre.

– *La București, orchestra dvs. de cameră a cântat într-o minunată sală, Ateneul Român, tot atât de frumoasă și sonoră ca Marea Sală a Musikverein-ului vienez, deși mai mică. Care vă sunt planurile pentru viitorul imediat?*

– Turnee și iar turnee. Vedeți, noi ne autofinanțăm, nu avem nici un sprijin guvernamental. La Viena, acum, obținem profit. La fel este și când înregistrăm discuri. Când dăm concerte la Londra pierdem imens, de aceea preferăm să dăm concerte în afara Angliei, 120 pe an, față de 6-8 în capitala noastră.

– *Cum se explică pierderile financiare în Anglia?*

– De exemplu, Royal Festival Hall cu 2500 de locuri obține maximum 25000 de lire sterline. Orchestra cere pentru un concert și o repetiție pe scenă, 15000 de lire. Dacă ai un program interesant, ai nevoie de încă două repetiții, deci încă 15000 de lire. Deci pornești cu un deficit de 5000 de lire, înainte să plătești publicitatea, chiria sălii, tipărirea biletelor, solistul. De regulă pierdem 15-20000 de lire la un concert. Când am făcut în fața unei săli arhipline *Beatrice și Benedict* de Berlioz, am pierdut 32000 de lire. Nu suntem încurajați să ne promovăm concertele în Anglia și de aceea călătorim și facem discuri...

– *... la cel mai înalt nivel artistic. Sir Neville, vă mulțumesc foarte mult și vă doresc un nou succes mâine seară.*

– Vă mulțumesc și eu.

(1995 – **OPERA VIVA**)

Dirijorul CAMIL MARINESCU

„CÂND EȘTI PREOCUPAT MAI MULT DE ACURATEȚE, TRĂIREA NU AJUNGE LA INCANDESCENȚĂ”

– Maestre Camil Marinecu, se dezbate în acest moment opțiunea lui Riccardo Muti de a renunța la acutele tenorale ale strettei *Di quella pira* în spectacolele cu *Trubadurul* la teatrul Scala din Milano. Celebrul dirijor recidivează pe această linie. S-a reaprins oare disputa dintre susținătorii tradiției și adepții neîndepărtării de la litera partiturii?

– Sigur, trebuie spus din capul locului că opinia mea nu are nimic legic în ea, este numai părerea unui muzician și nimic mai mult. Dacă există undeva un loc unde într-adevăr se poate pune în discuție felul în care trebuie cântat Verdi, acela este Teatro alla Scala, pentru că acolo este nucleul în care s-a zămislit această muzică; mai mult, dacă cineva este în măsură să pună în dezbatere cum trebuie interpretate partiturile verdiene în zilele noastre, acela este directorul muzical al celebrei instituții. În seifurile băncilor din Milano se află originalele scrise de Verdi, Riccardo Muti și alții pe măsură sunt cei care pot consulta cu cea mai mare ușurință documentele. Problema se pune astfel: Verdi a avut un auz interior de excepție, probabil unul dintre cele mai de seamă ale secolului său și dacă a ales o anume variantă, de ce ar trebui schimbată?

– Pot fi foarte multe puncte de vedere...

– Nu trebuie uitat că acolo unde compozitorii au dispus de voci ieșite din comun au scris pentru acelea. Mozart a făcut asta pentru soprane de coloratură, Verdi a făcut-o la rândul său, toată lumea a procedat astfel. De ce a ales Verdi să scrie lipsit de spectaculozitate? Oare la vremea când a zămislit *Trubadurul*, când s-a apropiat de această partitură, nu a avut o voce-țintă pe care să și-o propună în minte ca sonoritate? Nu cred că este neapărat așa. Nu numai Muti încearcă, nu este doar propria lui decizie, aici este vorba de managementul care conduce Scala, de o echipă care dă tonul în Europa de cum anume trebuie cântată muzica verdiană. Sunt foarte multe argumente. În primul rând, dâșii au ajuns la concluzia că, în zilele noastre, se pare că nu mai avem atât de mulți tenori care să poată cânta acel Do acut pe care toată lumea îl așteaptă cu nerăbdare.

– Se cântă foarte adesea cu transpoziție, cu un semiton sau chiar cu un ton mai jos.

– Să zicem că un semiton nu s-ar cunoaște prea mult, dar un ton reprezintă deja o mare diferență. Ce înseamnă asta? O să-mi spuneți că dacă nu avem auz absolut nu contează, dar e vorba de faptul că Do-ul are o strălucire anume, pe când Si-ul sau Si bemol-ul sunt cu totul altceva. Dar haideți să punem problema și altfel. Ce înseamnă aceste coroane? De ce Verdi nu a cerut așa ceva? Coroana este de obicei punctul culminant al unei arii sau moment operistic, care poate fi la fel de bine duet, terțet, la care poate participa și orchestra alături de cor împreună cu o pleiadă întreagă de soliști; coroana este o energizare, resimțită ca o stare de victorie sau, în orice caz, ca o

tensionare extremă a discursului muzical. De obicei la Verdi, după momentul coroanei, partea rămasă, ultima frază până la încheierea acelei arii sau moment muzical, se cântă mai repede pentru că se pare că această coroană cere un fel de dinamizare extremă a discursului până la încheiere. Nu-i vorba de a se accelera ca să apuce publicul să aplaude, e vorba de o resimțire a acestei necesități de împlinire a volumului de energie care se degajă de acolo. Repet, de ce Verdi nu a cerut așa ceva aici? Pentru că el a distribuit energia de-a lungul întregului fragment care este anterior momentului coroanei pe care lumea s-a obișnuit s-o asculte cu Do.

– *Cred că avem imaginea completă a acestui aspect și vă înțeleg opțiunea. În cazul spectacolelor de la Scala nu se pune problema ca Salvatore Licitra, tenorul, să nu aibă în glas acel Do acut dar într-adevăr concepția lui Riccardo Muti a fost așa. Vă propun să abordăm acum și un alt subiect. Ultimele decenii au însemnat în industria discografică ascensiunea înregistrărilor live vis-à-vis de cele de studio. Care credeți că a fost rațiunea?*

– Sigur, nu-i prea mult de explicat, întotdeauna **live**-ul are o prezență, o stare de energie, de firesc pe care eventual o înregistrare de studio o poate atinge cu foarte mare dificultate. Înregistrarea de studio înseamnă maximă acuratețe și deci reluarea secvențelor până se obține acuratețea dorită. În momentul când ești preocupat mai mult de acuratețe, trăirea nu ajunge la incandescență. Însă în anii noștri problemele sunt cu totul pe alte coordonate decât cu 20-30 de ani în urmă. Sigur că nu putem să încercăm să negociem, teoriile lui Celibidache sunt valabile, dar ceea ce se întâmplă acum

este o evoluție fără precedent a industriei procesării sunetului. În ziua de astăzi nu mai audiem muzică stereo decât la radio, dar a apărut DVD-ul. Astfel întreaga populație a fost invitată să asculte muzica din perspectiva celui privilegiat, respectiv a dirijorului, cel care aude cele mai bune dozaje, cel mai bun balans al vocilor etc. Ceea ce se petrece acum este că în loc să se împartă impresia muzicală în două canale principale, care interferează acolo unde este necesar - formula stereofonică (s-a încercat și quadrofonia, dar care nu a avut câștig de cauză) - a apărut DVD-ul care este mai mult decât o reușită pentru că, iată, senzațiile video-audio se produc masiv.

– *Le-ați încercat?*

– În Germania am făcut o serie de înregistrări de soiul acesta, sunt familiarizat cu ele, practic îmi este oarecum dificil să mă întorc la vechile obișnuințe cu stereofonia, pentru că noul sistem înseamnă cel puțin 6 - 11 canale diferite de captare și audiție, o spațializare imensă, fără precedent. Practic între compartimentele orchestrei sau între compartimentele celor care produc muzica se întâmplă adevărate „canioane”, ca să zic așa; cel care stă și ascultă poate percepe și aproape palpa, la distanțe propuse de producător, un grup sau altul de instrumente, se simte înconjurat de orchestră, există o stare de beatitudine, dacă vrei. Ori cu bogăția asta sonoră, nu mai poate fi vorba de acele principii pe care Celibidache le-a avansat și pe bună dreptate le-a pus în discuție la vremea respectivă. Spațializarea de tip radiofonic - stereo care atunci era în vogă nu mai are limitările cu care ne-a obișnuit industria audio în ultimii 50-60 de ani. Eu recomand tuturor melomanilor să încerce să vină în contact cu această nouă

formulă, DVD, pentru că în felul acesta vom reuși cu toții să avem acces la o bogăție sonoră care nu poate decât să dea un câștig de cauză muzicii; în special muzicii culte, pentru că aici rafinamentul este extrem. Treaba aceasta se extinde și asupra filmului și, în general, asupra tot ce înseamnă prelucrare de sunet. În zilele noastre, o înregistrare *live* este apanajul marilor orchestre care-și pot permite să aibă instrumentiști de valoare excepțională, plătiți aproape în exces, oameni care nu-și pot permite să cânte altfel decât curat, astfel încât să nu fie nevoie de înregistrări de studio care să caute acuratețea de sunet. Este un câștig pentru toată lumea care nu poate ajunge la concerte, deoarece distanțele sunt enorme, biletele au prețuri practic prohibitive pentru majoritatea... pământenilor și, în acest mod, o populație din ce în ce mai amplă numeric începe să aibă acces la o calitate din ce în ce mai bună.

(2000 – *OPERA VIVA*)

Prof. dr. CHRISTOPH MAYER,

**director general al
Deutsche Oper am Rhein**

**„CÂNTĂREȚII ROMÂNI
SUNT FOARTE SPECIALI,
INTELIGENȚI, AU CULORI
SUPERBE DE VOCE”**

– Domnule director general, mă bucur să vă aud rostind câteva cuvinte în românește, aici, la Düsseldorf. Mi-ați spus foarte corect „Mulțumesc!” la telefon.

– Din păcate, asta este cam tot ce știu în limba dumneavoastră. Când am primit titlul de Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca am învățat câteva cuvinte. Basul Adrian Sâmpetean mi le-a silabisit la telefon și am încercat să le rostesc cât mai corect. Cred că am fost înțeles și toată lumea a fost foarte fericită. Vorbesc engleză, franceză, ceva spaniolă, dar româna mea este săracă. Poate o voi îmbogăți, pentru că în octombrie am să fiu în juriul Concursului de Canto „Viva Voce” de la Cluj-Napoca. Am fost invitat și la Concursul „Le Grand Prix de l’Opéra” de la București, dar a trebuit să refuz, pentru că are loc în cele două săptămâni în care plec în concediu cu soția. Acum organizez o nouă audiție la Cluj-Napoca, la care voi invita directori generali ai altor opere din Germania și Franța, să vină să asculte voci românești.

– Cu ocazia concursului?

– Nu, este ceva privat. Toți colegii mei au văzut ce bune voci din România am angajat aici, așa că sunt interesați și ei.

– Ați organizat în 2011 o audiție la Cluj-Napoca și ați selectat...

– Nostim este că eu și directorul meu muzical fusesem în februarie 2011 la New York. Am ascultat 100-110 tineri cântăreți acolo și am selectat 2. După două luni am ascultat la Cluj-Napoca 24 de români și am angajat mai întâi 4. Este o diferență.

– Iar acum aveți 8.

– Da. Și probabil vor mai fi. Mezzosoprana Maria Popa face parte deja din Studioul de operă, la care pentru sezonul următor vom mai angaja un tânăr bas clujean, Benjamin Pop.

– I-am ascultat aseară în *Don Giovanni* pe Brigitta Kele, Luiza

Fatyol și Ovidiu Purcel. Au fost foarte buni.

– Da, s-au dezvoltat minunat. Luiza a început la Studioul de operă, la fel și Ovidiu. Brigitta a fost angajată direct la Operă, cu contract **full time**.

– *Dar Adrian Sâmpetean?*

– A fost la noi și acum a revenit în ansamblu. Are un contract special, cu obligativitatea de a susține un număr de spectacole, iar în rest poate cânta oriunde.

– *Ce așteptați de la cântăreții români?*

– Nu cred că există în prezent cineva cu mai multă experiență decât mine la cântăreții români. Sunt foarte speciali și nu spun asta pentru că sunteți român. Fiecare dintre ei este special, inteligent, foarte prietenos, foarte talentat; fiecare are culoare superbă de voce, ceea ce este foarte impresionant.

– *Au și tehnică bună..*

– Sigur, plus multe alte lucruri; sunt foarte deosebiți și din punct de vedere uman. Acum două săptămâni a fost aniversarea mea; eram plecat, a sunat telefonul și o voce de bas cânta „Happy birthday to you!”; apoi Adrian Sâmpetean, Bogdan Baci, Bogdan Taloș, Ovidiu Purcel mi-au cântat împreună. Aș vrea să ajut cât mai mulți tineri cântăreți din România, de aceea am convenit cu alți directori de teatre să dăm posibilitatea la cât mai mulți tineri cântăreți să capete experiență pe scenele noastre, să învețe să lucreze în atmosfera stresantă din aceste „fabrici” care sunt scenele mari de operă. Apoi ei se vor întoarce și vor învăța alți tineri români. Muzica nu are limite, granițe.

Interpretarea libretului trebuie să fie nouă

– *Vorbind despre spectacolul **Don Giovanni**, am găsit producția foarte*

dificil de înțeles, desigur, din cauza regiei. Care este poziția dumneavoastră, ca director general, față de regizorii care vin cu concepții controversate?

– Această producție nu a fost controversată, în Germania „controversat” înseamnă altceva. Putem discuta dacă este logică sau nu. Este o coproducție cu Tokyo Nikikai Opera Foundation, în Japonia a fost prezentată cu mare succes.

– *Să reformulez. Dacă **Don Giovanni** nu este o producție controversată, sigur aveți alte producții care sunt controversate, nu-i așa? Ce reacție are publicul?*

– Această producție nu a fost fluierată de public, nu au fost reacții, buh-uri.

– *Nici la premieră?*

– Nu

– *Dar în alte cazuri?*

– Da. E normal.

– *Este totuși dificil pentru un director general să aibă astfel de producții, nu?*

– Nu. Vedeți, avem acest repertoriu foarte larg, unul dintre cele mai mari, cântăm Mozart, Verdi, Wagner, operă modernă; și cred că trebuie să oferim diferite interpretări. Dacă facem totul într-un mod conservator, clasic, este plicticos. Nu suntem la muzeu. Oricum, dacă unei părți a publicului îi place și alteia îi stărnește nemulțumiri, se discută în contradictoriu, se luptă, ceea ce este un lucru bun.

– *Cum alegeți regizorii?*

– Depinde foarte mult de programul pe care-l au. De exemplu, acum opt ani când am devenit director, Stefan Herheim făcuse premiera de **Maestrii cântăreți din Nürnberg** la Paris; programul lui era foarte strâns și mi-a spus că ar vrea să facă o producție la noi,

dar abia în septembrie-octombrie 2017, deci după 10 ani. Și va monta **Wozzeck** anul viitor. Călătoresc mult și văd spectacole peste tot, încerc să contactez regizori. Unii sunt specializați în Mozart, alții sunt interesați de Verdi. Dar interpretarea libretului trebuie să fie una nouă. Sau angajez pe cineva care știu că va face o montare destul de tradițională, pentru că trebuie să avem și asemenea producții.

– *Sunteți și regizor.*

– Nu mă mai ocup cu asta. Dar am realizat cca 15 producții. Însă, cred că într-un teatru mare ca acesta, de fapt sunt două teatre, nu ai timp să mai faci altceva. Trebuie să te concentrezi asupra oamenilor a căror responsabilitate o ai.

– *Concepțiile dumneavoastră regizorale erau tradiționale sau moderne?*

– Moderne.

Probleme de management

– *Care sunt cele mai dificile probleme în managementul unui teatru cu două sedii, la Düsseldorf și Duisburg?*

– Este greu de răspuns pentru că sunt multe. Cea mai importantă parte a job-ului este cea politică, pentru că trebuie să discut cu politicienii despre bani, trebuie să ajung la înțelegere cu sindicatele, trebuie să discut de la problemele mari, politice la cele mici, ale fiecărui cântăreț. Cea mai mare parte a timpului o petrec cu politica, mai ales cu discuțiile despre bani.

– *De unde vin banii?*

– De la Landul Renania de Nord - Westfalia și de la Asociația Prietenii Operei. Cei de la asociație sunt bani privați, cca 320000 euro pe an. Municipality din Düsseldorf contribuie cu 26 milioane euro, cea din Duisburg cu 9,5 milioane, iar din alte

surse, cca 2 milioane. Și mai sunt banii din sponsorizări, cca 600000 euro. Este în regulă, deși ar putea fi mai mulți.

– *Publicați rapoarte financiare la sfârșitul fiecărei stagiuni?*

– Sigur. Este obligatoriu. Pe site-ul operei, oricine poate vedea orice, inclusiv salariul meu.

– *Deutsche Oper am Rhein este un teatru de repertoriu ce abordează stiluri diferite. Cum țineți cont de opinia publicului?*

– De exemplu, la acel **Don Giovanni**, ați văzut că sala nu era plină. Premiera a fost acum patru ani și la început era plin. Cum toată lumea a văzut producția, ea trebuie înlocuită cu altă operă, chiar din stagiunea viitoare. Există însă titluri ca **Traviata**, **Flautul fermecat**, cele din Top 10, care au public în permanență. Producția de **Hänsel și Gretel** datează din 1969; cei care au văzut-o atunci, vin acum cu copii sau nepoții. Asemenea titluri pot fi date tot timpul. La **Lucia di Lammermoor** din seara aceasta și la **Carmen** de sâmbătă, sala va fi plină. **Don Carlos** este producție nouă, dar duminică se va petrece ceva special. Carnavalul din februarie a trebuit amânat din cauza furtunii și va fi chiar duminică. Este un eveniment foarte important în această zonă, se defilează pe străzi în costume de epocă și nu numai, cu cca 1 milion de oameni pe stradă; ne-am gândit chiar să închidem opera, pentru că nimeni nu va veni în această zi, dar vom ține spectacolul.

– *Domnule profesor Meyer, câte noi producții aveți în fiecare stagiune?*

– Cinci opere, plus una pentru copii și patru balet.

– *Câte locuri au sălile?*

– 1300 la Düsseldorf și 1070 la Duisburg.

– *Există producții speciale pentru Düsseldorf și altele pentru Duisburg?*

– Pentru că Düsseldorf plătește 26 milioane, aici sunt 180 de spectacole pe an. Duisburg plătind numai 9,5 are numai 80. Ideea este că am făcut **Don Carlos** la Düsseldorf, iar în stagiunea următoare îl prezentăm la Duisburg. **M-me Butterfly**, mai întâi la Duisburg, mai târziu la Düsseldorf. Acest sistem funcționează din 1956. Este foarte bun și s-a demonstrat că este OK.

Culoarea gri a părului publicului

– *Care credeți că este astăzi tendința operei?*

– Vă referiți la public?

– *De exemplu.*

– Încă din 2009 am început să facem producții speciale pentru copii. Astfel sper să schimb culoarea gri a părului publicului din primele rânduri. Este un reper, un indicator. De aceea, alegem un libret și, pe an, comandăm o producție specială pentru copii, cu buni cântăreți. Din experiența mea de când eram mic la Hamburg, pot să vă spun că dacă nu încercăm să atragem copiii către această cultură, profesorii nu pot face nimic, mai ales că, în școli, numărul orelor de muzică se reduce mereu. Acum avem 32-33000 copii și tineri la operă în fiecare stagiune. Să am grijă de viitor este parte a job-ului meu. Avem destul succes și de doi ani încercăm să facem producțiile pentru copii în cooperare cu Operele din Dortmund și Bonn. Cheltuielile se împart. Avem planul aproape complet până în 2019; este singurul proiect din Germania cu trei teatre de operă colaborând pentru crearea de opere pentru copii.

– *Minunat. Ați vorbit despre public. Dar tendințele Regietheater?*

– Se schimbă. Întrebarea de bază rămâne „ce este **Regietheater**”? Când mă duc la un spectacol, am așteptări. Chiar dacă regia este tradițională sau modernă sau provocatoare, mă aștept să fie interesantă. Dacă stau în fotoliu și mă plictisesc, n-am să mai merg altădată. Trebuie să existe o provocare.

– *Mai mult decât muzica, decât servirea ei?*

– Este altceva. Când eram tânăr am studiat pianul și flautul cu un profesor care era foarte interesat de muzica lui Stockhausen; deci a trebuit să cânt un Concert pentru... radio și flaut. Există puțini compozitori care crează muzică foarte bună și interesantă. Cei mai mulți însă nu pot fi angajați.

– *Să fim optimiști.*

– Optimiști și deschiși. Încetăm să învățăm doar în momentul în care murim.

(2016 – **OPERA CELESTĂ**)

DRAGOȘ MÂNZA,

**Prim-concertmaestrul
Orchestrai Simfonice din
Düsseldorf**

INTERVIU

– *Mă aflu la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg, în compania tânărului violonist Dragoș Mânza, care lucrează și aici, și la Düsseldorfer Symphoniker. Îl rog să se prezinte.*

– Düsseldorfer Symphoniker este orchestra orașului, cu rezidență la Tonhalle, sala principală de concert din Düsseldorf. Orchestra cântă la Operă în

aproape două treimi din totalul aparițiilor pe care le are pe sezon. Este într-un fel închiriată, să zic așa. Cântăm și simfonic, și operă în aceeași stagiune. Este un singur ansamblu care face totul. Eu mă aflu aici de patru ani. Înainte am fost la Weimar, am studiat la Conservatorul „Franz Liszt” cu profesorul Friedemann Eichhorn, venind în Germania imediat după bacalaureatul din 2007, de la Iași.

– *Ai studiat deci și la Iași.*

– În primii 12 ani, am urmat cursurile Colegiului Național „Octav Băncilă”, cu profesoara și în același timp mătușa mea, Maria Iftimie, precum și cu dl profesor Bujor Prelipcean, directorul Filarmonicii „Moldova”.

– *Ce a urmat?*

– În tot timpul studiilor la Conservator am dat concerte; eu în fiecare an vin în România, cânt de vreo 2-3 ori, cât îmi permite timpul. La un moment dat, am susținut un concurs pentru Orchestra Simfonică din Düsseldorf și l-am câștigat din prima. Asta a fost în 2012. Am devenit unul dintre cei mai tineri prim-concertmaestri din țară, în clipa aceea.

– *A fost greu concursul?*

– În sine, dificil, dar pentru mine n-a fost foarte greu pentru că până în acel moment aveam o experiență destul de mare în concursuri. Participasem la competiții de vioară de când aveam 10 ani, cel puțin la una dacă nu chiar la două pe an. După ce am venit în Germania am participat tot la concursuri de vioară, care sunt un exercițiu foarte bun. Un concurs pentru orchestră nu este mai greu decât un concurs internațional de vioară. E un pic altfel, alt sistem de pregătire, alt repertoriu dar... am fost singurul care am trecut în etapa a doua, desigur singurul în etapa a treia și respectiv a patra.

– *Rezultatul s-a văzut. Ce premii ai obținut la concursurile internaționale?*

– Majoritatea le-am făcut când eram foarte, foarte tânăr în România, la Brașov, București, „Jeunesses Musicales”, în Germania la Weimar, Concursul „Louis Spohr”. În ultima vreme mi-am redus prezența la concursuri. Cel mai recent, în 2012, alături de pianista Alina Bercu, a fost Concursul de muzică de cameră de la Trieste, la care am obținut Premiul I „Trio di Trieste”.

– *În afară de activitatea din orchestră desfășori și activitate concertistică?*

– Da. Trebuie să vă imaginați că în primii doi-trei ani de când am început aici am avut de învățat foarte mult repertoriu. Până în momentul de față, cred că am învățat cel puțin 50 de opere. Asta lăsând la o parte repertoriul simfonic. Deci în acei ani am redus foarte mult din activitatea de concert, am făcut o pauză. De-abia am reînceput și am dat câteva concerte și aici, dar marea parte le-am susținut în România, la Iași, Sibiu, Botoșani, Tg. Mureș.

– *Îți permit obligațiile de prim-concertmaestru să revii des în România?*

– Contractul conține o așa numită „reducere de serviciu”, adică un număr mai mic de prezențe decât majoritatea colegilor mei din orchestră.

– *Ai cântat sub baghetele multor dirijori, și de operă, și specializați în muzică simfonică. Ce nume îți vin mai întâi în gând, ca impresie lăsată?*

– Răspunsul se îndreaptă către unul dintre dirijorii care au venit de curând la Düsseldorf și anume Ádám Fischer. Este noul nostru dirijor-șef de la Tonhalle, un muzician excepțional, cu tehnică foarte bună, perfect

inteligibil și foarte pasionat în tot ce face. Transmite multă energie în orchestră, este cel pe care colegii îl apreciază foarte mult și toți ne bucurăm că-l avem pe podium. A venit de-abia din acest sezon, este primul lui sezon la noi. Și aici, la Operă, avem mulți dirijori buni, de exemplu Marc Piollet, ne înțelegem foarte bine cu el, ne bucurăm totdeauna când vine și ne conduce. Și cu Axel Kober, directorul general muzical al Operei, cântăm cu mare plăcere. Avem și tineri, de exemplu unul dintre „Kapellmeister”-ii de la Operă, un uzbek, Aziz Shokhakimov. Dl director general, prof. Christoph Meyer, îl apreciază pentru că este foarte talentat.

– *Cum decurge lucrul în pregătirea unui spectacol de operă cu un șef care vă inspiră multă energie?*

– Depinde foarte mult dacă este vorba de o premieră sau de un spectacol de repertoriu. La o premieră e cu totul altceva, acolo există mult mai mult timp, avem mult mai multe repetiții, putem să luăm o piesă de la început și până la premieră să o disecăm, să o lucrăm în amănunt. Dacă este o repetiție pentru un titlu din repertoriu, atunci depinde foarte mult de „chimia” dintre dirijor și orchestră. Dacă bagheta transmite plăcerea de a cânta și induce energie, este cel mai important. De exemplu, pentru **Carmen** sau pentru **Don Giovanni**, pe care le-ați văzut, am avut maximum o repetiție, cândva acum o lună și în rest le cântăm așa, de-a lungul sezonului fără repetiții. Atunci este important să existe această scânteie.

– *A iradiat-o Marc Piollet. Dragoș, ce gânduri ai pentru viitor?*

– Întrebarea asta este leit-motivică în orice interviu.

– *Obligatorie.*

– După cum am spus, pentru că în anii trecuți m-am limitat un pic din punctul de vedere al activității, am început acum, din ce în ce, să-mi dezvolt mai mult partea concertistică, deci voi veni în România din ce în ce mai des. Am cunoscut chiar acum două săptămâni la Sibiu un dirijor minunat, dl Gabriel Bebeșelea, cu care am cântat **Concertul în re minor, op. 47** de Sibelius și vreau neapărat să mai cântăm împreună în țară. Am o parteneră pianistă, Alina Bercu, soția mea, concertăm foarte mult împreună și vom încerca să dăm cât mai multe recitaluri și în România, și în Germania. Deci solist, muzică de cameră, orchestră, totul la un loc, așa ar arăta un muzician complet mulțumit.

– *Ce sentimente îți trezește Iașul, Iașul tău natal și al primilor 12 ani de școală?*

– Încerc pe cât posibil să mă întorc cât mai des; nu vă spun că, de fiecare dată când ajung, îmi zic că trebuie neapărat să mai merg încăodată pe Copou și înapoi, la Teiul lui Eminescu, în Grădina Botanică, la Filarmonică, asta face parte din mine. Din păcate, în ultimii ani n-am fost destul de des, dar acum vreau să merg din ce în ce mai mult, pentru că mă simt foarte legat și există acolo o atmosferă care-mi este foarte aproape. Nu se poate explica.

– *Splendid spus! Locurile natale te încarcă de energii. Pe ce perioadă ai contract la Düsseldorf?*

– Nedeterminată.

(2016 - **OPERA CELESTĂ**)

Tenorul BOGDAN MIHAI

DE LA BARITON LA TENOR

Academia „Mirella Freni”

– Suntem în orașul lui Rossini, la Pesaro, și-mi amintesc că în urmă cu ceva ani, mă aflam la Ploiești, în juriul unui concurs de canto. Te-ai prezentat și ai luat Premiul I. De atunci și până acum a fost un drum nu foarte lung. Te-ai gândit vreodată că vei ajunge aici?

– Am sperat, desigur. Întotdeauna îmi aduc aminte cu mare plăcere de fiecare moment al vieții mele. Țin minte Concursul de la Ploiești, nu mai știu exact anul, dar pe atunci cântam ca bariton, bariton liric. Acum fiind tenor, multă lume mi-a reproșat de ce n-am cântat așa de la bun început, însă cred că acest lucru m-a ajutat foarte mult și cei care m-au ținut în această țesătură de glas n-au făcut altceva decât să mă protejeze. Foarte tânăr fiind, aveam 17-18 ani, dacă aș fi intrat de atunci în nu știu ce acrobații vocale și într-un repertoriu complet inadecvat, aș fi putut ca astăzi să nu mai cânt. Am fost apoi student la Conservator, la clasa maestrului Nicolae Constantinescu, am lucrat cinci ani împreună, a fost o perioadă foarte bună, m-am simțit excelent și foarte ocrotit prin tot ce am cântat în acea vreme, nu regret nici o secundă. Apoi am căutat pe Internet un master class, l-am găsit pe cel al Mirelei Freni, m-am prezentat acolo ca bariton, iar după audiție mi-a spus clar: „Tu ești tenor, să nu-ți fie frică, gândește-te, ai trei zile la dispoziție și vino cu o arie de tenor să vedem ce putem face”.

– Decizie greu de luat, propusă însă de o celebritate a lumii lirice.

– Bineînțeles că am început efectiv să plâng, am fost destul de speriat, trebuia să uit tot ce învățasem și să încep o viață nouă. Era un mare risc pentru că, schimbând totul și luând-o de la capăt, nu știi ce garanții îți poate oferi viitorul. Țin minte că am adus aria lui Almaviva, *Ecco ridente in cielo* din *Bărbierul din Sevilla*, am început acel cantabile și doamna Freni mi-a spus că dorește să audă finalul, agilitățile și notele acute. Am cântat și fără să-mi dau seama am emis Do natural acut, dar n-am conștientizat ce sunet este. Păstrez înregistrarea. Mirella Freni mi-a spus: „Ai văzut că ești tenor? Ai încredere, vei intra la Academia mea, vom lucra și totul va merge bine”. Și am studiat șase luni numai aria *Dalla sua pace* din *Don Giovanni*, eram exasperat. De ce numai asta? Îmi răspundea că îmi va ajuta foarte mult, va egaliza vocea, voi învăța să colorizez... Mozart este o școală extraordinară. După această perioadă am intrat din nou în repertoriul rossinian, am cântat pentru prima dată, și o spun cu toată sinceritatea, aria *Cessa di più resistere* din *Bărbierul din Sevilla*. Eu adusesem partitura, am înregistrarea video în care doamna Freni îmi spune: „Ești nebun să vii cu aria asta cumplită?”

Timp un an și jumătate a fost o colaborare foarte frumoasă, ne-am înțeles extraordinar, după care drumurile s-au separat, deja au apărut contracte, inclusiv debutul meu la Opera Națională București cu acest rol, Almaviva, și apoi colaborarea cu agenția de impresariat vieneză cu care lucrez astăzi. Sunt fericit pentru că eu consider că am parcurs un drum natural, n-am forțat absolut deloc, nu m-am băgat în roluri care să ceară mai mult decât pot

eu să ofer și în general sunt deosebit de atent cu ceea ce accept să cânt, mai ales că ofertele vin din toate părțile.

Țesături vocale preferate

– *Din nou, hotărâri greu de luat...*

– Iată, trebuia să fac **Cei doi Figaro** de Mercadante la Ravenna, sub bagheta lui Riccardo Muti. Inițial am spus că sunt de acord dar după ce am văzut partitura, am considerat că rolul este scris prea mult pe registrul central și exista riscul să mă întorc oarecum la vocea de bariton, lucru pe care nu-l doream. Însemna să îngroș sunetul și nu era bine pentru mine. Apoi a urmat propunerea pentru opera **1984** de Lorin Maazel, spectacol pe care trebuia să-l fac la Palau de les Arts Reina Sofia, la Valencia, sub bagheta sa, dar am refuzat.

– *Din punct de vedere al țesăturii vocale, ce roluri preferi? Ultra-acute?*

– Nu neapărat. Vreau să fie un desen melodic înalt, dar care să nu aibă țesătură dificilă. Pentru că dacă el este foarte jos sau central nu pot să mă manifest. Iar eu am, cum spunea și maestrul Alberto Zedda, o voce de tenor liric, care trebuie să sune și să arate ce am mai bun, agilitățile. Ori la Mercadante nu existau fiorituri, era o operă superbă dar nu pentru mine. La fel și **1984**, scriitură modernă, niște Re-uri acute, dar o muzică din care n-am înțeles absolut nimic. Și m-am gândit că dacă eu, acum, la 29 de ani, fac acest lucru, ce voi mai cânta la 40? **Puritanii**, la fel. A existat o ofertă de la Teatrul Massimo din Palermo dar am refuzat-o. Nu pot, n-am încă maturitatea personajului.

– *Înțeleg că te documentezi întotdeauna înainte de a da un răspuns.*

– Desigur. Cei din agenție îmi spuseseră că e important. De acord, sunt

maestri de mare renume dar eu nu pot să risc. În momentul în care te prezinți în fața unui public, plus presa scrisă și TV, ești judecat, nu-i destul să se zică „ce drăguț este acest băiat și ce voce frumoasă are!” Te disecă și dacă nu ești bine, atunci te costă. Și după două-trei articole proaste în presă, nu mai cânti pe scene mari. Veștile circulă rapid, ca... telefonul fără fir. Sunt foarte atent la ce fac. Am răbdare.

Se compune pentru Bogdan Mihai

– *Așadar Rossini în momentul de față, nu? Ai cântat Aureliano în Palmira...*

– La Festivalul de la Martina Franca, tot în această vară...

– *Și maestrul Alberto Zedda a compus pentru tine...*

– ... variațiunile din **Adelaide di Borgogna** de aici, de la Pesaro. Pentru **Aureliano în Palmira**, am avut o bună colaborare cu maestrul David Parry. După **Armida** de la Garsington, ultimul spectacol în care am cântat sub bagheta dânsului a fost anul acesta la Stuttgart, **Bărbierul din Sevilla**. L-am rugat să-mi compună niște variațiuni pentru Martina Franca. Am stat două ore într-o sală cu pian și dânsul mi le-a făcut. Bineînțeles pentru una din arii s-a consultat cu maestrul Zedda... dacă se poate elimina ceva. Au hotărât să nu se taie nimic iar cabaletta să fie obligatoriu reluată. La Pesaro, am lucrat în fiecare zi cu Alberto Zedda. Îmi trimisese înainte 7-8 pagini de variațiuni. Mi-a plăcut că mi s-a adresat cu „Caro collega”.

– *Și ce a găsit de cuviință maestrul, mare dirijor și exeget rossinian, să-ți recomande?*

– L-am rugat și a acceptat să înregistrez toate orele făcute cu

domnia-sa, să le pot asculta mereu. Legat de agilități, mi-a spus așa: „Tu faci foarte bine fioriturile în Rossini, pentru că ai ritmică, accente, totul bine. Însă la această chestiune pe care tu o gândești matematic trebuie să pui sentiment. Accentuezi prima notă în agilități iar apoi trebuie să adaugi culori”. Mi-a mai spus că modul în care se cântă începutul și sfârșitul unei fraze la Rossini este ca un arc, pornești dintr-un punct, crești și te întorci în același punct. Nu obosești și vocea sună foarte bine. Mi-a dat multe sfaturi de stil, interpretare, respirație, despre raporturile cu publicul, cu orchestra, despre modul în care „vorbești” recitativele. În ziua de astăzi este fals conceptul că recitativele trebuie cântate, urlate. Nu! Se aplică exact dictonul italian „Si canta come si parla”, trebuie să le „vorbești”. Dacă vei cânta recitativele în forte, ce vei face în arii? Multă lume reproșează că recitativele nu sună, dar n-au cum să sune pentru că sunt declamate, exact ca la un actor. Așa a fost cu maestrul Zedda, care mi-a făcut o imensă bucurie spunându-mi: „Continuă cum ai făcut aici, aplică tot ce ți-am spus și vei vedea că viitorul o să-ți rezerve surprize cu totul extraordinare. Vreau să lucrăm împreună”. Știe că voi cânta Contele Ory la Geneva și mi-a spus că îmi stă la dispoziție cu cea mai mare plăcere.

„Nu încerc să imit”

– *Cum te satisface muzica lui Rossini din punct de vedere al personalității tale?*

– Eu sunt o fire energică și vulcanică, cred că este, cu siguranță, singurul compozitor cu care mă simt acasă, oriunde aș fi. Îmi place cam tot ce înseamnă Rossini.

– *Există o tendință de a lejeriza agilitățile rossiniene.*

– Este adevărat.

– *Acest lucru nu place întotdeauna. Cum vezi problema și eventual, cum o abordezi?*

– Sunt întotdeauna atent la ritmică, este cea mai importantă pentru a executa agilitățile. Studiez partitura, apoi ascult zeci de înregistrări cu mari nume, Luigi Alva, Chris Merritt, Bruce Ford, William Matteuzzi, Rockwell Blake.

– *Rockwell Blake făcea nuanțe absolut fabuloase pe un singur arc lung de respirație. Eu l-am ascultat în **Semiramide** într-un concert la Châtelet acum vreo 20 de ani și era fenomenal tocmai prin această calitate.*

– Îmi povesteau cei de la machiaj, care sunt la Teatro Rossini din Pesaro de 20-30 de ani, că Rockwell Blake făcea niște exerciții de respirație absolut fantastice. Își aducea în cabină o cărămidă cu o sfoară, făcea un scripete și începea să tragă în timp ce cânta. Bine, el avea și o construcție corporală formidabilă care-i permitea să facă tot ceea ce a făcut. Ascultând aceste istorii, nu încerc să imit, ar fi o mare greșală, dar vreau să îmbunătățesc, să aduc - atât cât vocea îmi permite - lucruri noi. Înainte să vin la Pesaro, am vorbit cu tenorul Bruce Ford, pentru că el a înregistrat la casa Opera Rara **Adelaide di Borgogna**. Mi-a spus să fiu foarte precaut, pentru că este un rol dificil dar dacă știi să-l aduci la glasul tău, poți să ai succes extraordinar. Mi-a dat sfaturi, este o persoană foarte gentilă, atât de umană. Ca și partenera mea din spectacol, mezzosoprana Daniela Barcellona, care pentru mine a fost o surpriză.

Contestări

– *E mai înaltă decât tine?*

– Un pic. Dar ne-am înțeles foarte bine, mi-a spus „sei mio fratello”, ne îmbrățișăm ori de câte ori ne vedem. Aici suntem ca o mică familie. Mi-a spus că trebuie să mai cântăm împreună, neapărat. Toată lumea a apreciat că formăm un **cast** foarte unit, glumim la repetiții, ieșim împreună, ne telefonăm.

– *Ați făcut haz și pe seama fluierăturilor de la premieră?*

– Bineînțeles, pentru că noi știam cine vine și, mai ales, de ce vine și care sunt principalele ținte: atât Daniela în **Adelaide di Borgogna**, cât și mezzosoprana Sonia Ganassi în următoarea premieră, **Moise în Egipt**. Au fost scene absolut oribile, care nu sunt permise într-un teatru, a intervenit poliția. Asta am pățit și eu la premieră, și în timpul ariei, și după, și în duetul cu Daniela. Nu are rost să trec lucrurile sub tăcere pentru că acesta este adevărul. Dar maestrul Zedda mi-a spus că nu există mare artist să nu fi fost huiduit în Italia. Am avut și noi, românii, cântăreți care au fost contestați de aripa dură a publicului. Dar vreau să vă spun că acești indivizi care fac atmosferă în teatru au întotdeauna un instinct precis și vin la spectacole numai când se fac transmisii radio. S-a întâmplat și la Bologna, mi-a povestit fostul director al teatrului cu care m-am văzut aici. Nu mai știu ce premieră a fost. S-au apropiat de microfoane urlând ca să facă atmosferă, pentru că rămâne document. Și atunci toată lumea, toate articolele, judecă în funcție de ce au auzit în transmisie, pentru că mulți nu vin să vadă spectacolul, ascultă numai la radio și scriu. Se întâmplă.

– *E neplăcut, sigur că da. Citești cronici?*

– Da, întotdeauna, consider că învăț. O cronică, indiferent cât de bună sau

proastă este, trebuie să o citești, să înveți să pătrunzi în ea și să fii mult mai atent ce să faci și ce nu, când ești din nou pe scenă. Și asta este o școală. Cine nu citește cronici, greșeste. Citește-le pentru că o fărâmă de adevăr există în tot! Și colegilor de scenă le-am spus că dacă văd la mine lucruri care nu sunt bune, să-mi spună. Sunt aici ca să învăț, și asta trebuie să fac toată viața. N-am nici o problemă, sunt foarte deschis la asta.

Rossini... baroc

– *Aș vorbi puțin despre un spectacol cu **Bărbierul din Sevilla** pe care l-ai făcut la Paris în ianuarie. Ai lucrat cu dirijorul Jean-Christophe Spinosi și am remarcat unele lucruri speciale...*

– El a gândit foarte mult **Bărbierul** în stil baroc, pentru că este un mic geniu în acest stil de muzică. Lucrul cu maestrul Spinosi a fost extrem de antrenant. Ne-am înțeles din prima zi pentru că am dorința să cânt agilitățile într-un ritm cât se poate de alert, nu suport să lăncezesc. La Dresda, când am lucrat cu dirijorul Riccardo Frizza, mi-a spus că trebuie să fac lent cadențele din cavatina **Ecco ridente in cielo**. I-am răspuns: „Maestre, eu sunt îndrăgostit de Rosina, aștept să iasă la fereastră, de ce lent? Nu-i cântă unul de 90 de ani, ci un tânăr.” Cu Spinosi a fost cu totul altceva, el practicând tempi alerti, iar aria **Cessa di più resistere** de la sfârșitul spectacolului, cred că a fost, fără modestie, cea mai bună din viața mea, ca o explozie. Rossini înseamnă șampanie, strălucire. A fost foarte bine la Paris, am introdus ceva elemente baroce la finele **Serenadei**.

– *Nu ai avut impresia că ai pierdut puțin din culoare și fioriturile acelea rapide erau de altă factură, mai lejeră?*

– Exact, dar am încercat să combinăm. Au fost momente în care nu am fost de acord cu dirijorul și i-am spus: „Maestre, aici trebuie să sune, să existe o culoare anume”.

– *Sigur că da, în agilități nu trebuie să pierzi coloristica.*

– Sub nici o formă. Dar rezultatul a fost foarte bun, plus lucrul cu regizorul Emilio Sagi, o absolută încântare.

– *O montare foarte frumoasă.*

– Premiera a avut loc în 2005, la Madrid și l-au reluat la Châtelet. Cu un succes formidabil. A fost pentru prima oară în viața mea când finalul s-a bisat în fiecare seară, cu publicul în picioare. O atmosferă extraordinară, un astfel de succes ca la Paris n-am trăit niciodată. Directorul Jean-Luc Choplin a spus că bis în fiecare noapte nu s-a mai întâlnit in-loco de la **Don Carlos** cu Karita Mattila, Alagna și Thomas Hampson, cu Pappano la pupitru.

Proiecte

– *Spune-mi, ce urmează în viitor?*

– Ofertele și contractele sunt până în 2013 inclusiv. În octombrie, Tokio, Suntory Hall, două concerte cu Angela Gheorghiu. Apoi plec pentru debutul la Zürich, **Don Pasquale** dirijat de Nello Santi, cu Ruggero Raimondi în rolul titular. După aceea revin în țară pentru studiu în vederea întâlnirii din Italia cu maestrul Zedda. Vom lucra **Contele Ory**, pe care îl voi cânta la Geneva în decembrie. În luna ianuarie, chiar la început, revin la Deutsche Oper Berlin, **Bărbierul din Sevilla** sub bagheta lui Guillermo García Calvo, într-o regie incredibil de dificilă, dar superbă. Noi facem eforturi serioase acolo... cântăm într-un picior, agățați, groaznic! Apoi plec la Antwerpen, în martie-aprilie,

pentru premiera mondială a operei **Rumor** de Christian Jost.

– *Ai văzut partitura? Ce țesătură are rolul tău?*

– Bineînțeles. Compozitorul m-a ascultat la Stuttgart în **Cavalerul rozelor**, apoi la Berlin, am mers la o cină după spectacol și i-am spus: „Maestre, dacă scriitura este dodecafonică, n-o să cânt așa ceva”. M-a asigurat că a ascultat înregistrările mele și a compus cu glasul meu în minte. Oricum, rolul lui Ramon - este notat în manuscris că este scris pentru vocea mea - are agilități. Este o operă care ține o oră și jumătate. Sunt nouă spectacole, se va face DVD. După Antwerpen, în iunie-iulie voi reveni la Martina Franca pentru un Concert Rossini cu orchestră și cor, la Palazzo Ducale, transmis la RAI în direct - eu cu Maria Aleida, cu care am cântat **Aureliano in Palmira**, o soprană excepțională de coloratură, n-am mai auzit de la Mado Robin astfel de supraacute. Sincer, chiar ultimele clape ale pianului și fără nici un efort. Urmează o premieră mondială, **Francesca da Rimini** de Mercadante. Din dorința compozitorului, manuscrisul n-a fost niciodată deschis și a fost găsit la Torino într-un seif. După Martina Franca, marea bucurie este că voi debuta la Arena din Verona în Don Ottavio din **Don Giovanni**, în regia lui Zeffirelli, alături de Barbara Frittoli și alte vedete. Aștept contractul dar treaba este decisă. Apoi la Stuttgart se va face o premieră cu **Cenușăreasa** la care sunt invitat.

– *Tu ai un contract fix la Stuttgart?*

– Nu, absolut deloc. Pentru că, într-un fel, sunt de-al casei, am spus că voi cânta oricând acolo, chiar și gratis (desigur, nu va fi cazul!), pentru că este teatrul sufletului meu, acolo mi-am făcut

debutul internațional. După Verona și Stuttgart, urmează Santiago de Chile, o nouă producție cu *Bărbierul din Sevilla* etc.

– Am observat și *Don Pasquale* ca titlu...

– Am debutat în rolul Ernesto la Opera Națională București, în regia lui Rareș Zaharia, un regizor tânăr, prieten foarte bun și cu niște idei extraordinare, care deja face carieră în străinătate.

„Nu studiezi cu nimeni”

– *Apropo, partenera ta din spectacolul bucureștean, soprana Aurelia Florian, ce mai face?*

– Din câte știu este plecată în Italia, studiază, are un profesor acolo, nu cunosc numele lui.

– *Tu cu cine studiezi în momentul de față?*

– Cu nimeni.

– *Crezi că este bine?*

– Poate da, poate nu. Legat de tehnică, urmez cam tot ce am învățat de la Mirella Freni,. Când abordez un rol nou, bineînțeles că există momente când vocea se duce într-un loc care nu este cum trebuie. Atunci opresc complet cântatul și 2-3 zile fac numai exerciții tehnice, până-mi revin. Îmi este foarte greu să mă încred acum în cineva. Sunt foarte prudent. Totuși, m-am întâlnit la Viena cu Edita Gruberova cu care chiar am să doresc la un moment dat să lucrez puțin, cred că spre sfârșitul anului.

– *Poate anumite sunete mai sunt tentate să meargă „în spate” și ar trebui controlate.*

– Știu, numai că sunt foarte, foarte atent. Cu maestrul Zedda am lucrat și tehnic.

– *Edita Gruberova a fost o tehniciană formidabilă, fără discuție.*

– Tocmai la asta mă refeream, plus că dânsa a spus la Viena – este o foarte bună prietenă a agenției mele - că, deși nu lucrează cu voci masculine, pentru mine va face o excepție. A ascultat *Armida* mea de la Garsington și i-a plăcut. Mereu întreabă ce face „minunatul tenor romantic”? Este o persoană foarte drăguță, comunicativă, simplă, un om foarte normal. O să începem să lucrăm. Plus că, în belcanto, a cântat cam tot ce se poate. Eu în general primesc sfaturi de la toată lumea. Nu pot să afirm că fac tot ce mi se spune, dar culeg ceea ce consider că este bun. Cu Nelly Miricioiu vorbesc mult la telefon. Și dânsa a cântat mult belcanto, îmi oferă multe sfaturi. Este posibil să înregistrăm anul viitor *Maria Padilla* de Donizetti. În rest... să vedem ce-mi oferă viitorul.

(2011 – *OPERA DIVINA*)

Contratenorul MIRCEA MIHALACHE

**„VOI VENI ORICÂND ÎN
ROMÂNIA CU MARE
DRAGOSTE!”**

– *Mircea Mihalache, vei veni din nou la București! De când n-ai mai fost?*

– În România am fost imediat după Revoluție și pe urmă în 1991, în vară, numai pentru 3 zile. Însă de data asta am marea plăcere să fiu nu numai turist, ci să fac și o colaborare la RTV.

– *În ce va consta?*

– Voi imprima o arie de concert de Mozart, aria lui Orfeu din *Orfeu* de Gluck, aria lui Arsace din *Semiramida*

de Rossini, Largo din *Xerxes* de Haendel și un psalm de Vivaldi. Se vor transpune și într-un film TV, producători fiind Yvona Cristescu – redactor, Mariani Banu regizor – iar ca operator, Radu Toader. Îmi face mare plăcere să lucrez iar cu foști colegi de școală, de Conservator. Sunt foarte bucuros că, după atâția ani, voi reuși să vin să cânt iarăși în România.

– *De când ai plecat?*

– Din 1979, când m-am stabilit la Viena.

– *Iată 14 ani în care, din câte am aflat și noi sporadic, pentru că informația a fost foarte precară, ai avut o activitate artistică importantă, din care am vrea să spiciești câte ceva.*

– Da, ar fi o listă foarte mare. Pentru prima dată, când am ajuns aici, am făcut cunoștință cu muzica religioasă, pe care la București n-am cunoscut-o deloc.

– *În România ai putut să dezvolți un repertoriu de contratenor?*

– N-aș putea spune lucrul acesta pentru că de fapt eram considerat cu o voce ciudată. De fapt lucrările pe care le-am cântat au fost trei, mari și late: *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu în care am debutat sub bagheta maestrului Brediceanu în '67. Acesta a fost debutul meu la Operă. După aceea am cântat *Orfeu* de Gluck și prințul Orlofsky în două spectacole cu *Liliacul* de Johann Strauss.

– *Să revenim la momentul vienez.*

– Bun, în Viena am cântat foarte multe, aproape toate oratoriile de Bach, apoi lucruri și mai vechi, arii franceze de curte. Pe urmă la Salzburg, în Landestheater, am fost angajat ca oaspete timp de cinci ani, în care am cântat Oberon în *Visul unei nopți de vară* de Britten (rolul Spiritului), *Dido și Aeneas*

de Purcell, sub conducerea lui Nikolaus Harnoncourt. Pe urmă, opera modernă *Regele Ubu, Regele Arthur* de Purcell și chiar primul meu musical. N-am crezut că voi face în viața mea așa ceva! Se numea *Chicago* și am interpretat-o pe reporterița de scandal, Mary. După acestea, s-au scris special pentru mine patru lucrări în premieră mondială. La Viena am debutat în '89 la Kammeroper cu opera modernă *Wundertheater*. Apoi pentru mine s-a compus la Ulm o operă care se numește *Lucifer*. Asta a fost în 1987. Pe urmă am cântat doi ani la rând la Festivalul internațional de la Split în *Încoronarea Poppeei* de Monteverdi, în rolul Doicăi Poppeei. În distribuție era și un coleg român, George Solovăstru de la Opera din Iași. La Lisabona am cântat într-o operă barocă a lui Carvalho, unul dintre renumiții compozitori ai Portugaliei, având în distribuție numai bărbați. Erau acolo și cântăreți castrați și contratenori. Eu am avut rolul Prințesei Irene. Apoi, o *commedia dell'arte* la Ascona, apoi în turneu în Australia am făcut parte din corul Singverein cu care am colaborat încă de la sfârșitul anului 1979. Am avut marea fericire de a cânta sub bagheta lui von Karajan, Bernstein, Maazel, Mehta, Abbado, Muti, Levine, bineînțeles ca membru al corului, dar și ca solist cu corul de bărbați în *Ständchen* de Schubert. Iar la sfârșit, ca bis, am cântat aria mare din *Italianca în Alger* de Rossini. Apoi, ce să-ți mai spun?...

– *Să-mi spui că anul acesta ai angajament la unul dintre cele mai faimoase teatre din lume, la Wiener Burgtheater...*

– André Heller, marele poet-cântăreț al Austriei, face regia și conduce acest spectacol care va veni la Burgtheater și care se numește... *A fi și a părea*. Eu mai

făcusem cu el în '82 un disc și și-a amintit după atâția ani că exist în Viena, rugându-mă să colaborăm din nou. Sper că va fi frumos și sunt convins că spectacolul va fi foarte reușit pentru că maestrul este foarte talentat și de fiecare dată când a făcut un lucru, a ieșit minunat.

– *Sunt convins că spectatorii români ar vrea să te vadă într-una din sălile de concert sau pe scena unui teatru din București, din România.*

– Mi-ar face deosebită plăcere și voi veni oricând cu mare dragoste.

(1993 – **OPERA VIVA**)

Regizorul CRISTIAN MIHĂILESCU

CELE 36 DE ORE

– *Ați semnat recent regia primului **Falstaff** la Opera din Brașov. Iată că, după scurt timp, recidivați la București. Cum abordați această nouă montare?*

– Din fericire, o lucrare ca **Falstaff**, întâlnire ideală dintre două genii și un talent, Shakespeare, Verdi și Arrigo Boito, prin valoarea sa, permite o multitudine de viziuni datorită puterilor versului dar mai ales grație miracolului muzicii. Este într-adevăr foarte greu pentru un creator de spectacol, ca la un interval atât de scurt să privească din unghiuri diferite același titlu, atât de complex. Reamintesc că am început regia spectacolului de la București la 36 de ore de la premiera celui de la Brașov. Atunci când montezi o operă te implici, ea devine din ce în ce mai mult a ta, îți

intră în conștiință, în minte, în pori, e foarte greu să-l părăsești la un moment dat, simți că este un fel de trădare. De aceea în ultima perioadă a lucrului la Brașov am început concepția spectacolului de la București. Dimineața și în cursul zilei lucram la Brașov iar noaptea gândeam noua montare recitind textul, încercând să fiu proaspăt, cu un ochi genuin. Probabil că am reușit într-o bună măsură. Doresc să-i avertizez pe toți iubitorii de operă că, desigur, la București vor fi și „ecouri” ale spectacolului pe care l-am făcut la Brașov, pentru că... prea era „al meu”.

– *Într-adevăr, avea, are patina puternică a semnăturii dvs. Atunci, dacă un spectator a văzut și producția de la Brașov, ce-i oferiți nou la București?*

– Spre deosebire de Brașov, pentru producția Operei Naționale am plecat de la ideea prezenței castelului Windsor, de faptul că orașul, care era un târguleț la acea perioadă, a fost clădit întru totul dependent de castel. De aceea castelul va fi ca o permanență a decorului, cu toate ecourile pe care le poate avea în acțiune. În epocă, spre exemplu, de dansat aveau dreptul numai nobilii de la castel așa că personajele mele au tot timpul tentația de a-i imita pe cei de acolo, lucru ce le era aproape interzis dar ca orice fruct oprit, devine din ce în ce mai tentant.

O lacrimă strivită

– *Falstaff este un personaj complicat. Vom râde copios sau vom cădea pe gânduri la producția dvs.? Cum funcționează dipolul umor-tristețe prin prisma lui Falstaff?*

– De-a lungul timpului au existat nenumărate abordări ale acestui spectacol atât de complex, de la o mare bufonadă s-a ajuns acum câțiva ani la un

spectacol trist. Mai mult decât la Brașov, insist pe drama eroului principal care devine comedie pentru anturajul său. În multe situații îl văd pe Falstaff ca personaj aproape donquijotesco care face deliciul celorlalți. Dar în același timp farmecul lui, inteligența trebuie să biruie. Un învingător care trece printr-un purgatoriu supunându-se ironiei și farselor repetate. Da, Falstaff câștigă în primul rând prin simțul umorului, extrem de dezvoltat, prin iscusința cu care știe să iasă din situații delicate printr-un zâmbet, un zâmbet care poate ascunde la un moment dat o lacrimă strivită. Aceasta cred că este miza spectacolului de la București, care se va desfășura în cu totul altă scenografie decât cel de la Brașov. Va fi de bună seamă un spectacol vesel cu o lacrimă ștersă pe ascuns.

– *Câtă melancolie încapă în uriașul Sir John?*

– Răspunde cel mai bine în monologul din primul tablou al actului al III-lea. Mi se pare o secvență sfâșietoare, *Va vecchio John*, ce poate să rivalizeze doar cu monologul lui Nabucco, după opinia mea. Este în același timp un moment în care realizăm ce actor subtil este Falstaff, care prezintă în exterior o altă stare de spirit decât cea pe care o are în realitate. Oare faptul că seară de seară petrece într-o cârciumă sau alta cu Bardolfo și Pistola, două personaje cu mult sub nivelul său intelectual dar și sub blazonul său, oare aceasta nu este o fugă de singurătate, nu ascunde teama de a se uita în oglindă? Cred că acest lucru va răzbate și în spectacolul meu, melancolia extraordinară strunită prin inteligența și dorința de viață a fermecătorului Sir John Falstaff.

– *Sunt multe retrospective în Falstaff, câteodată amare, spre ungherele obscure ale comportamentului uman, câteodată luminoase, spre dragoste și tinerețe. În alt plan, Falstaff este pentru Verdi și un rămas bun de la viață. Împărtășiți această idee?*

– După opinia mea, marea victorie a lui Verdi, în ciuda performanței componistice extraordinare, este o victorie umană. După ce a cântat și a clamat toate strigătele de durere, toate iubirile neîmplinite de-a lungul a peste 60 de ani de creație, la sfârșitul vieții, atunci când omul devine de obicei mai posac, mai ursuz, mai trist, el are forța să se despartă de viață și de creație cu un imens hohot de râs. Aceasta este o pildă, iar celebra fugă finală denotă o extraordinară tinerețe a spiritului, forță și înțelepciune. Totul este o farsă, nu în sensul cinic al cuvântului, ci a faptului că trebuie să privim viața, totuși, și cu un moment de zâmbet.

Purgatoriul și paradisul

– *Își face loc oare în acest final un sentiment de iertare universală?*

– Este un echilibru universal pe care, cred că, în mod inconștient, Verdi l-a căutat în toată creația lui. Dacă priviți cu atenție, încet-încet el își caută și-si găsește echilibrul. Ne reamintim de ultimele acorduri din *Otello* care induc totuși o împăcare: Otello se împacă cu destinul, jertfîndu-se și o îmbrățișează pe Desdemona, cerându-și iertare în niște acorduri calme. Ei bine, în *Falstaff* este o altă împăcare, a bucuriei. Boito, într-o scrisoare către Verdi are perfectă dreptate când se întreabă: ce ar putea să mai urmeze după *Otello*? Numai o mare comedie pentru ca, într-adevăr, creația lui Verdi să fie împlinită. Și maestrul de la

Busseto își împlinește destinul cu o mare comedie...

– ... *încheind cununa exemplarei sale moșteniri componistice prin același gen cu care a pornit la drum. Cum contrapunctați teatrul cu muzica în Falstaff?*

– Aici intervine dificultatea maximă pentru regizor, dar mai ales pentru interpret. Vorbim tot timpul de cântărețul-actor, de actorul-cântăreț. Ei bine, unde poate fi mai sfâșiat un artist decât atunci când are de jonglat între Shakespeare și Verdi? Ce întâlnire poate fi la nivel mai înalt? Unde poate fi lupta mai mare între cuvânt și muzică decât între cei doi titani? Mie mi se pare un binom și îndrăznesc să spun că Verdi reușește să dea câteva dimensiuni în plus pieselor lui Shakespeare. Și aceasta se datorează evident calității textului marelui Will, talentului lui Boito care face sinteza între trei piese shakespeareiene: *Nevestele vesele din Windsor, Henric al IV-lea și Henric al V-lea*. În acest context, Verdi duce textul shakespeareian la alte niveluri. Să fim sinceri: cât se joacă în lume *Henric al V-lea*? Puțin se joacă *Henric al IV-lea*, nu foarte des se joacă *Nevestele vesele din Windsor*, dar această sinteză fantastică semnată Boito este dusă la sublim de opera operelor italiene, *Falstaff*. Dacă Shakespeare este purgatoriul, Verdi este paradisul.

– *Intervenți în concepția muzicală în scopul corelării cu scena?*

– Am șansa că mă întâlnesc cu doi dirijori tineri care au același ritm cu mine, în sensul că sunt alerți, ceea ce eu solicit în permanență scenei, dar lasând frâu liber și poeziei. Astfel, acțiunea merge fluid tot timpul. Pericolul în *Falstaff* este ca la un moment dat să intervină un moment de acalmie care ar fi

ucigător. N-am nevoie să intervin, pentru că amândoi dirijorii, Adrian Morar și Ciprian Teodorașcu, merg pe sensibilitatea și pulsația pe care vreau să o imprim spectacolului.

Zeul de necontestat

– *Rezervați profiluri diferite personajelor în funcție de interpreții care sunt dublați într-un anumit rol?*

– Fac parte dintre regizorii care, făcându-și o riguroasă concepție despre spectacol, atunci când se prezintă în fața interpreților, lasă acestora posibilitatea să-i schimbe anumite gânduri prin personalitatea lor, prin modul de a repeta. Ori în acest sens, actorii-cântăreți fiind atât de diferiți, de bună seamă că mi-au inspirat și alte soluții în relațiile dintre personaje. Mai mult decât atât, stimulez această diversificare făcând repetiții nenumărate cu fiecare în parte în relația cu alt partener, tocmai pentru a-și construi propria identitate. Las interpreților libertatea să-și manifeste launtru, să iasă cu calitățile, cu temperamentul lor, de bună seamă struniți în permanență în gândul acordării întregului. În acest sens, interpreții rolului principal sunt total diferiți (Vasile Martinoiu și Sever Barnea), dar și diferențe mari sunt, de exemplu, între personajul Alice Ford văzut de Felicia Filip, Roxana Brihan sau Mariana Colpoș. Mi se par trei interprete redutabile, total deosebite; același lucru se întâmplă și în cazul lui Ford, și în cazul Doamnei Quickly. Pentru Ford, Iordache Basalic, Ștefan Ignat și Vicențiu Țăranu sunt efectiv trei personaje total diferite cântând aceeași muzică și vorbind același text. Același lucru și în rolul Quickly al Ecaterinei Țuțu-Popp și Adrianei Alexandru.

– *Un cântăreț are întotdeauna modele, idoli. Dar un regizor?*

– Și regizorul Mihăilescu are idoli la care mărturisesc câteodată, chiar dacă sunt numai în gând, nemaifiind pe pământ. Apelez la ei în clipele grele. Pentru că și în viața unui regizor sunt momente de dubiu, de cumpănă, de impas creator, care-ți dau nopți de insomnie, ca mersul pe un drum fără să știi unde te duci, căutând ideea unei scene, a unui personaj. La mine această comunicare cu zeul de necontestat, maestrul Jean Rânzescu, funcționează foarte bine, păstrând o permanentă relație afectivă și în subconștient.

– *După cât timp ați mai accepta o nouă montare cu **Falstaff**?*

– După 36 de ore de la premieră!
(2003 – **OPERA VIVA**)

Soprana **NELLY MIRICIOIU**

„ARTA SE OFICIAZĂ CU FOARTE MULTĂ UMILINȚĂ”

– *Ați plecat de o bună perioadă de timp din România, ați cântat pe importante scene ale lumii, informațiile despre dvs. au fost sporadice, dar au reușit să vă contureze cariera. După Revoluție, nu ați revenit în țară...*

– De câte ori n-am avut acest imbold! Cel mai puternic a fost în momentul primirii pașaportului britanic, când am vrut să vin acasă... Ca să mă întorc în țară ar trebui să fiu foarte sigură de mine,

psihologic vorbind. Sunt încă niște răni care nu s-au închis și cred că dacă aș veni acum s-ar redeschide și mi-ar face tare rău. Am luptat mult aici, pentru a-mi regăsi identitatea, distrusă prin faptul că, spre a mă apăra, încercam să mă schimb într-un fel.

– *La București sunt convins că veți fi primită la fel ca și ceilalți cântăreți din diaspora, adică excepțional; oamenii care v-au dezamăgit nu vă mai pot face rău.*

– Probabil că am să vin, când voi fi un pic mai liberă din punctul de vedere al obligațiilor contractuale.

– *V-ar place să faceți un concert de arii?*

– Da. Pentru că eu m-am specializat mai mult în belcanto, care nu cred că este în repertoriul Operei din București. Mă refer la **Maria Stuarda**, **Anna Bolena**, **Lucrezia Borgia**. Un concert ar fi cel mai potrivit pentru mine. O operă întreagă e mai complicat. Sunt o sumedenie de lucruri indispensabile spectacolului – costume, regie, lumini – care pentru mine sunt foarte importante.

– *V-ați construit cariera întâi la Londra?*

– Și da, și nu. La început, n-am putut să ies din Anglia (cam vreo doi ani) din cauza formalităților de pașaport. Agentă mea la vremea respectivă a reușit să contacteze mai mulți directori de teatre pentru care am făcut audiții, obținând contracte. O dată ce a venit pașaportul, am putut să merg și în străinătate. În prima perioadă, am cântat la Covent Garden, la Scottish Opera. De la început, șansa mea a fost că am intrat în cele mai bune teatre.

– *Cum v-ați ordonat repertoriul?*

– Am făcut la un moment dat o mare greșală. Niște prieteni din România

mi-au spus: „Nu cânta repertoriu prea tare!”. Am replicat: „Pot să fac orice – Callas a făcut orice și eu pot să fac orice!”. Și am greșit. Dacă te lansezi imprudent, termini repede cu toate calitățile pe care le ai. Cel mai bine este să te specializezi în lucruri corespunzătoare momentului vocal în care te afli, vârstei la care ești; totul să-ți vină ușor, ca o mânășă. Eu am forțat și am plătit.

– *Concret...*

– Am cântat foarte multe lucrări veriste. Cântam bine și aveam succes. Mă chemau peste tot. „Nelly Miracol” îmi ziceau, venindu-le greu să pronunțe Miricioiu, spuneau *Miracle*. Adăugați dificultățile repertoriului, oboseala drumurilor, singurătatea. Totul se răsfrânge în voce. Și am simțit că vocea nu mă ține. Atunci m-am întors cu 180 de grade, trecând la repertoriul belcantist. Acum, glasul meu își arată armonicele, se dezvoltă altfel, am mari satisfacții.

– *Donizetti, Bellini...*

– Da, din când în când mai fac un pas la dreapta sau la stânga, ceea ce înseamnă că-mi pot permite, din Verdi, să cânt *Trubadurul*, dar nu *Don Carlos*.

– *După spectacolele cu Faust de la Opéra Bastille din Paris ce va urma?*

– *Anna Bolena* la Bruxelles, un concert dirijat de Sir Neville Marriner la Festivalul de la Schwetzingen, înregistrarea pe CD a operei *Orazi e Curiazi* de Mercadante, un concert la Bruxelles, o participare la Festivalul de la Ludwigshafen în *Corsarul* de Verdi, *Anna Bolena* la Washington...

– *Un sezon încărcat! Anul trecut ați cântat și la Festivalul de la Salzburg...*

– ... în *Tancredi*, un spectacol foarte bine primit, cu critici foarte bune.

– *Doamnă Miricioiu, care este lucrul cel mai important pentru dvs.?*

– Eu sunt poate altfel decât alți cântăreți. Pentru mine, nu teatrul înseamnă totul. Sigur că vreau să cânt în teatre importante, pentru că astfel îți menții nivelul. Dar eu sunt mereu într-o luptă cu mine însumi. Sunt atât de concentrată asupra acestui lucru, încât mă interesează mai puțin succesul de public și mai mult starea de succes la care eu consider că am ajuns, la care vreau să fiu. Succes la public am avut întotdeauna. Nu din lipsă de modestie o spun; succesul îl poți obține relativ ușor, pentru că publicul e într-un fel indulgent, generos; singurii care într-adevăr sunt foarte severi și nu pot fi păcăliți sunt italienii. În rest, există un anumit nivel de succes pe care-l atingi oricum...

– *Ați atins un aspect important care nu prea e receptat la noi și pe care l-am simțit în periplurile mele prin teatrele europene de operă. Acest nivel-asigurat-de-succes derutează din păcate de multe ori, extrapolează valorile, dezinformează chiar. Este obligația mass-media, a criticilor, să preia selectiv informațiile despre cutare sau cutare eveniment, stabilind exact granița acestui nivel-asigurat-de-succes. De multe ori, un sfert de oră de aplauze la Barcelona (am ales la întâmplare) nu înseamnă mare lucru. Mai important e că ai ajuns acolo, deși uneori poate fi conjunctural. Până la urmă, perdanții sunt tot cântăreții...*

– Aveți perfectă dreptate. De aceea, mai important pentru mine a fost să depășesc niște limite ale mele, pe care eu le cunoșteam foarte bine. M-am izolat atunci de toată lumea, de colegi, pentru că am vrut să mă bat cu mine însămi. Mama îmi repeta: „Vocea e un cadou de la Dumnezeu, să văd ce faci dincolo de asta!” Deci, muncă!

– Îmi vorbeai despre momentul semnificativ pe care l-a reprezentat premiera cu **La Rondine** de la Monte Carlo...

– A fost o producție frumoasă, costumele erau făcute de Lagerfeld, prințesa Caroline de Monaco era tot timpul în jurul nostru, o atmosferă foarte plăcută, ca întotdeauna la Monte Carlo. Eu eram însărcinată în luna a patra și lucram intens, dar fără să-l am alături pe profesorul meu de canto. Se întâmpla asta pentru prima oară, întrucât până atunci mă însoțea pretutindeni. Atunci mi-a lăsat totul însemnat pe partitură și am lucrat singură. Am avut o satisfacție uriașă, pentru că a fost un succes pe care nu l-am împărțit cu nimeni. M-am simțit ca o pasăre care-și ia zborul. Profesorului meu îi datorez însă enorm de mult. Eu nu cred în cântăreții care n-au grijă de propriul lor instrument.

– Doamnă Miricioiu, credeți că sunteți obiectivă cu dvs.?

– Cu alții, poate, dar cu mine, nu. Cântărețul n-aude niciodată ceea ce publicul sau maestrul de canto aude, drept care nu poți să te controlezi. Și poți să greșești foarte ușor. Profesorul îți dă siguranța, certitudinea. Totuși, puritatea artei o poți găsi numai când te simți sigur pe tine.

– Siguranța trebuie dublată de un echilibru...

– ... Pe care trebuie să-l ai tot timpul în vedere. Altfel poți cădea într-un soi de aroganță dăunătoare. Să știți că arta se oficiază, se face cu multă, foarte multă umilință. Asta trebuie s-o învățăm și noi, românii, care suntem oameni foarte mândri de sângele nostru, de toate darurile noastre. Nu sunt bune nici modestia prost înțeleasă (pe care eu o asociez cu prostia) și nici infatuarea. Acesta e echilibrul de care vorbeai.

– Aveți modele artistice?

– Nu. Admir voci: glasul și culoarea timbrală a Renatei Scotto; inteligența, frazarea și expresivitatea cuvântului la Maria Callas. În general, dacă ascult cântăreți, prefer vocea și repertoriul de tenor.

– Cumva, Pavarotti?

– Evident.

– Cântați mult?

– Da, dar să știți că nu cantitatea distruge, ci lipsa de calitate.

– Mă refeream la numărul de spectacole.

– Între 40 și 60 pe sezon. Să vă spun ceva: Plácido Domingo afirmă că dacă cântă în fiecare zi, vocea îi sună mai bine. Și eu cred în asta, dar repet, depinde de repertoriul pe care îl abordezi.

(1993 – **OPERA LIVE**)

„M-AU PASIONAT ÎNTOTDEAUNA ROLURILE DE CREAȚIE”

– Aș fi dorit ca acest interviu să fi avut loc în preajma spectacolului jubiliar cu **Tosca** de la Roma, din 14 ianuarie 2000, în care ar fi trebuit să cântați. Am fost dezolat de schimbarea de distribuție.

– Mă surprinde ce-mi spuneți, eu n-am știut nimic de **Tosca**. E adevărat că impresarul mi-a pomenit că s-ar putea să cânt la Roma cu prilejul aniversării a 100 de ani de la premiera mondială absolută dar mi se pare că s-a ajuns la concluzia că am să fac acolo **Norma** în toamnă. Probabil că au preferat aceste spectacole, plus debutul la Berlin în **Robert le Diable**, în aceeași perioadă. Dar eu n-am știut că **Tosca** a fost trecută în program, s-a discutat doar la masa rotundă, de asta mă surprinde.

– Da, a fost menționată în unele reviste de specialitate și noi am așteptat-o cu mare bucurie.

– Îmi pare rău.

– Ați fost **Adriana Lecouvreur** la Scala din Milano, în patru spectacole, în lunile ianuarie și februarie. Cum vi s-a părut celebra scenă la revenirea dvs. după ce ați cântat **Lucia di Lammermoor** acum 17 ani?

– Nu știu, să vă spun drept, eu trăiesc așa de mult la momentul prezent că nu-mi mai amintesc ce s-a întâmplat, ca să pot să fac comparații. La vremea respectivă eram alt gen de om și sigur că senzațiile sunt diverse. Știu că am fost tot atât de emoționată și nervoasă pe timpul acela cât am fost și acum. Amândouă au fost roluri dificile, mi-a fost greu, nu a fost un succes ușor. Triumful a existat, dar încă plătesc oboselile, pentru că s-a muncit foarte mult la producții.

– Într-o Germanie în care mizanscenele oferă adesea cele mai surprinzătoare soluționări, iată că Staatsoper Unter den Linden din Berlin montează **Robert le Diable**, o **grand-opéra** plină de mistere medievale gen secolul al XIII-lea. Dvs. interpretați rolul Isabella în această serie de spectacole în plină desfășurare. Care a fost viziunea regizorală, cum este realizarea?

Robert le Diable

– Mi-a plăcut ca idee, chiar foarte mult; nu-i ceva original, ideea a fost folosită în diverse filme. Regizorul a imaginat două perioade de timp: una în evul mediu, care este proiectat ca film pe ecran, iar cealaltă în actualitate când Robert, operatorul, pune tot timpul această peliculă care este chiar **Robert le Diable** și, întâmplător, se îndrăgostește de Isabella. A fost investită multă

imaginație, mi-a plăcut din punctul de vedere al concepției. Bineînțeles, când ne-am urcat pe scenă au început problemele. În primul rând fiindcă montarea era cinematografică, eu fiind plasată la vreo 14 metri de orchestră. Sigur că au vorbit să pună microfoane, dar se crea o voce artificială, nu s-a putut ajunge la nici un echilibru între sunetul real și cel care venea prin cablu, așa că s-a renunțat. Pentru mine a însemnat un efort mult mai mare în scenă pentru că, deși existau camere de luat vederi și proiecții pe ecran care te arată de foarte de aproape, depărtarea m-a deranjat. Unora le-a plăcut, altora nu, s-au împărțit părerile. La urmă, muzica a triumfat și toți cei prezenți au iubit cântăreții.

– Dirijorul Marc Minkovski, care este și fondatorul orchestrei **Les musiciens du Louvre**, specializată în muzica barocă, a intrat acum în romantismul meyerbeerian. Cum s-a simțit și cum v-ați simțit sub bagheta lui?

– Suntem foarte buni prieteni, din primul moment ne-am înțeles bine, are o sensibilitate deosebită, dincolo de faptul că este un dirijor cu o tehnică foarte, foarte impresionantă pentru genul ăsta de muzică. E adevărat, eu cred că **Robert le Diable** pentru dânsul, cele cinci ore de muzică de Meyerbeer sunt probabil durata cea mai mare pe care a dirijat-o dar a triumfat, a făcut într-adevăr un lucru foarte frumos, iar eu, personal, am fost foarte fericită... ne-am înțeles și ne iubim foarte mult.

Un buchet de stiluri

– Dacă privesc repertoriul dvs. actual găesc **Tosca**, **Madame Butterfly**, **Mefistofele**, **Adriana Lecouvreur**, dar și **La fiamma** de Respighi, ca să nu mai vorbim de rossiniana **Smiramide**, de

Norma în concert la Covent Garden și iată, acum, de romantica Robert le Diable. Un buchet de stiluri prin care navigați în acest moment al importantei dvs. cariere. Vă invit să comentați.

– Dacă cineva mi-ar fi spus de rolurile astea când aveam 25 de ani, probabil că aș fi râs. Este adevărat că sunt roluri de creație, este lucrul care te leagă de toate personajele pe care le-ai pomenit. Iar eu, care m-am considerat întotdeauna o interpretă de muzică la fel ca Maria Tănase, am sentimentul că mă schimb ca unameleon. Când mi se dă un lucru de cântat, nu mă mai gândesc cât de mult poate vocea mea, dacă am să fiu capabilă, dacă este în țesătura mea vocală... Nu mai am gândurile astea. În momentul în care am luat un rol, l-am luat pentru ceea ce reprezintă caracterologic și într-un fel sunt mai fericită acum. La 25 de ani toți te forțează să te pună în roluri mai cumițele, mai de fetiță, pe când pe mine m-au pasionat totdeauna rolurile de creație, rolurile în care pot să adaug ceva, pot să spun ceva, pot să combin cântăreața cu ceea ce este spiritual în mintea ei, cu ceea ce reprezintă ca actriță, cu toate bogățiile pe care, dacă le ai, poți să le pui pe scenă. Bineînțeles că *Norma* este culminantă din punctul acesta de vedere, pentru că îți oferă și posibilități vocale, și posibilități de exprimare ca persoană umană completă. Dar și *Adriana Lecouvreur* mi-a plăcut, deși acolo te simți un pic tras înapoi, pentru că primele trei acte nu prea cânti, ești mai mult actriță decât cântăreață, dar și asta mi-a dat satisfacții enorme, pentru că am simțit că pot să aduc ceva nou.

– *La ce debuturi vă gândiți în continuare?*

– Următorul rol nou știu că este *Francesca da Rimini*, mă voi întoarce și la Elena din *Vecerniile siciliene*, personaj pe care nu l-am cântat de foarte mult timp, îl voi aborda la Viena. În Olanda au vrut să facem *Il pirata*, nu s-a putut pentru că am avut contract în altă parte. Incontinuu am făcut roluri noi, care desigur îți țin mintea trează, dar sunt și un pic obosită. E adevărat că o să fac multe, multe spectacole de *Tosca*, dar sper ca asta să-mi ofere posibilitatea să mă relaxez un pic.

„Cred enorm în școala de belcanto”

– *Vorbeați despre atracția pentru interpretarea unor personaje puternice, unor personaje-stindard, le-aș putea spune. Mă gândesc la acest aspect din punctul de vedere al tinerelor voci care de multe ori pică frecvent în greșelile de selecție a rolurilor potrivite. Este atracția mai puternică decât prudența? Ce recomandați tinerilor cântăreți, fie soprane sau mezzosoprane, fie tenori?*

– Este o întrebare care pe mine întotdeauna m-a pus în confuzie, pentru că eu personal am făcut *Tosca* la 28 de ani, *Manon Lescaut* la 29 și nu pot să spun că mi-au stricat vocea, pentru că țesăturile îmi erau potrivite. Vocalmente, partitura Floriei este mereu înaltă... Nu este un indiciu. Sigur că depinde foarte mult de urechea unui profesor, a celui din afară care trebuie să-ți spună că poți să încerci! Nu uitați, cântăreții din trecut abordau tot repertoriul de la tinerețe până la bătrânețe și și-au păstrat vocea pentru mult, mult timp. Nu cred că repertoriul este o problemă, ci modul în care îl cânti. Din păcate, în viața noastră modernă orchestrele au început să fie mai tari și mai grele și atunci tu, ca

interpret, te simți obligat să plusezi și când ai procedat astfel, s-a terminat cu școala de belcanto în care eu cred enorm. Ea este cea care te poate purta în tot repertoriul. Cântăreților tineri, sfaturi? E foarte greu, e o muncă atât de subiectivă și trebuie să ai într-un fel și noroc: să ai un profesor just, care poate să te asculte și să-ți dea sfaturile cele mai bune, să-ți menții profesorul, să știi că cineva te controlează tot timpul. În rest, tinerii sunt cum sunt, fiecare are entuziasmul lui pe care nu poți să-l răpești, ar fi păcat pentru că-i iei din talent. În același timp, dacă ții un tânăr pe roluri prea mici, nu-și construiește energia și adrenalina de care are nevoie pentru roluri mari. Vedeți, de aceea sunt un pic mai circumspectă în a face recomandări. Fiecare trebuie să aibă o busolă personală, să lucreze mult cu el însuși ca persoană, să-și găsească singur echilibrul și să-și cunoască singur cât poate și cât nu poate. Atunci există o șansă, altfel sfaturi din afară sunt foarte periculoase.

– *Doamnă Miricioiu, am să vă adresez o întrebare la care, în afară de răspuns, aș dori să-mi spuneți și ce sentimente vă trezește. Pe când revenirea pe o scenă românească, pe o scenă bucureșteană?*

– Problema asta n-a fost niciodată problema mea, numai că nu pot să mă invit singură, nu? Nimeni nu s-a interesat, eu cu dragă inimă vin, mai ales că am spart gheața și am reușit să depășesc momente mai grele. Acum nu am nici un fel de probleme să vin în România, numai că, așa cum v-am spus, eu singură nu mă pot invita.

– *Sper că acei ce au trebuit să audă vor trage concluziile de rigoare.*

(2000 – **OPERA VIVA**)

„DEVIZA MEA – CREDINȚA ÎN DUMNEZEU ȘI MUNCA ENORMĂ”

Reconstrucția

– *Stimată doamnă Miricioiu, vă revăd cu mare bucurie la București. Într-un interviu la Londra în 1993 îmi spuneți că nu erați încă pregătită să reveniți în țară. Acum, iată, sunteți la a treia, a patra, a cincea, a șasea prezență aici, am pierdut numărul. Cum vă simțiți în România, din nou acasă, aș putea spune?*

– A fost un fel de construcție, de fapt, o reconstrucție pe care am reușit să o fac bucățică cu bucățică. Marele meu ajutor a fost Familia Regală, care m-a readus în România. M-am întors pentru dânsii, pentru că aveam încă angoasele mele și, știți, într-un fel amintirile pot fi mult mai veninoase decât realitățile. Când ai anumite lucruri pe care le porți în suflet este foarte greu să te deschizi la evidențele din fața ochilor. Nimic nu este perfect, bineînțeles, dar este clar că există o realitate pe care însă nu puteam să o văd. Am fost protejată și menajată de Principesa Margareta, de Prințul Radu, care m-au ajutat enorm, ca să nu mai vorbesc de regele nostru, Regele Mihai, pe care îl ador. Toți m-au încurajat. Cred că este o altă viață și o altă lumină aici, cred că putem începe încetul cu încetul să ne deschidem fiecare și să vedem ce se întâmplă acum în România. Este o nouă generație de construcție, de realizări și, poate, de dezamăgiri, dar totul face parte din proces. În mijlocul acestuia, în actuala atmosferă, aflându-mă la Opera din București – visul vieții mele – mă simt împlinită.

Instinct extraordinar

– *Traviata* de aici, acum 30 de ani, a fost unul din momentele în care ați strălucit, după care ați început marea carieră internațională. Acum sunteți pe culmile ei și, iată, dacă parcurg lista de roluri văd o mare diversitate. Mi-ați spus la Londra că, la un moment dat, v-ați apropiat imprudent de rolurile veriste, dar după aceea ați revenit la belcanto. Totuși, care a fost secretul că ați putut cânta, în 2008 și **Macbeth**, și **Adriana Lecouvreur**, în 2009 și **Tosca**, și **Norma**? Titluri de facturi diferite, de vocalități diferite pentru vocea de soprană.

– Eu am avut totdeauna un instinct extraordinar și de câte ori am încercat ceva mai dramatic, n-am ezitat, pentru că temperamentul meu era potrivit. Însă nu aveam datele tehnice cu care să-l îmbin cu culorile și necesitățile partiturii. Și, mi-am dat întotdeauna seama de acest lucru, așa încât dacă am făcut lucruri dramatice, am făcut foarte puține. Inițial nici nu am știut că sunt o belcantistă, nu mi-a venit ideea până când, la Concertgebouw din Amsterdam, am fost invitată să cânt **Tancredi** de Rossini. Îmi amintesc că m-am uitat la partitură și i-am dat telefon directorului pentru a-i spune că... sunt prea multe note, că n-am să pot niciodată să le cânt pe toate. După care, am început învățatul și mi-am dat seama că eu eram de fapt foarte naturală în agilități, în *pianissimi*.

– *Nu era o surpriză.*

– Nici eu nu știam cum și de ce veneau toate, de aceea mai târziu a trebuit să le reconstruiesc, ascultându-mă pe mine însămi pe discurile din tinerețe. În acest context, am avut norocul să-l am alături pe Patric Schmid, după care să fiu recunoscută ca regina belcanto-ului și repertoriul să-mi fie îmbogățit cu multe

titluri de gen. Și aceasta m-a ajutat enorm să am longevitate artistică și să-mi pot permite să intru în lucruri puțin mai dramatice. Eu nu am avut niciodată o voce mare, nu am spus niciodată că sunt dramatică, însă dacă ne uităm la trecutul cântăreților din perioada Amelitei Galli-Curci sau a lui Beniamino Gigli, toți cântau absolut întreg repertoriul, nu era necesar să ai glas mare, ci să fii muzical, să interpretezi ce scrie în partitură și, bineînțeles, să se audă în sală. Pentru mine, vocile microfonică nu sunt suficiente. Am făcut **Nabucco** ori eu știu bine că nu sunt o Abigaille, dar am încercat. Am cântat **Macbeth**, însă doar prima versiune, care este pentru voce de coloratură și are o țesătură total diferită, ca Elena din **Vecerniile siciliene** sau Elvira din **Ernani**. Mi-a convenit perfect.

– *Variantă mai lirică?*

– Da, mai lirică.

– *La fel ca Luisa Miller, care are o partitură foarte lejeră în primul act...*

– Exact. Tot din cauza lirismului, la **Don Carlos** prefer versiunea franceză. De fapt, când vă uitați atent la repertoriul meu, vedeți că nu mi-am permis să deviez mult de la formațiunea mea de coloratură dramatică. Desigur **Tosca**, dar nu trebuie pierdut din vedere că rolul a fost scris pentru Hariclea Darclee, supranumită „privighetoarea Carpaților”. Puccini a dorit acolo o anumită căldură în voce, o anumită țesătură vocală, o anumită calitate pentru orchestrație, care se combină cu glasul într-un mod foarte cremos, foarte păstos. Repet, nu-i necesar să ai o voce enormă, nici una foarte mică nu se poate, pentru că scriitura este destul de bogată, mai ales în duetul cu tenorul. Pe mine mă irită foarte tare când oamenii încep să te pună în anumite boxe și să te categorisească,

declarând „Asta nu este Tosca!” Ce înseamnă oare? Există anumite legi care trebuie respectate și atâta timp cât vocea nu îți este înecată de orchestră, atâta timp cât reușești să aduci drama pe scenă, eu zic că, în principiu, ești valabilă. Amintiți-vă de cântăreții trecutului. Margaret Price a început cu Regina Noptii și a terminat cu Wagner! Bineînțeles pentru că a trecut prin belcanto și a găsit formula care menține longevitatea în cânt.

– *Belcanto-ul este într-adevăr o școală și pentru voce, și pentru stil.*

– De exemplu, de fiecare dată după **Manon Lescaut** eu cânt Donizetti, **Maria Stuarda** și gâtul îmi spune „Vai ce bucurie!” Atâta timp cât poți să fii maleabil, să menții flexibilitatea și să te întorci de la un sunet un pic mai dramatic la unul cu agilități, este foarte bine. După mine, toate glasurile trebuie să facă vocalize de agilități, pentru a nu le pierde.

„Absolutul nu există”

– *Este și o problemă de tehnică, ca să poți să susții asemenea extreme repertoriale. Este acesta absolutul?*

– În ce sens?

– *În sensul unei voci absolute, al termenului de **soprano assoluta**.*

– Nu, domnule Popa. Pentru mine, când se vorbește despre soprană absolută sau când se fac asemănări cu altele, mi se par limitări.

– *Da, de cele mai multe ori comparațiile sunt deplasate.*

– Dar știți ce vreau să vă spun? Am afirmat întotdeauna că ființele umane reprezintă individualități, entități de mare clasă și calitate. Așa suntem noi toți. Cum tratăm această calitate, la fel cum îi creștem și pe copiii noștri, rămâne la

alegera noastră, se află în propriile noastre mâini și acel absolut nu există. Haideți să presupunem că eu creez acel absolut, dar mâine altcineva creează altul, pentru că există multe absoluturi în lumea asta. Pentru mine, să spui absolut înseamnă că de acolo nu mai există viitor. Nici să stabilești care a fost cea mai mare soprană a generației ei nu se poate. Îmi amintesc că în vremea în care am apărut pe piața liricii existau Joan Sutherland, Katia Ricciarelli, Leontyne Price, Margaret Price, Montserrat Caballé, Kiri te Kanawa, Luciana Serra. Pe cine poți să consideri soprana acelei generații?

– *Nici eu nu sunt de acord cu ierarhizările pentru că mi se par cu totul lipsite de fundament și nu respectă personalitatea fiecăruia.*

– Foarte corect. Bucură-te de un spectacol, bucură-te de ce vezi și de un triumf al artei, al muzicii! Dacă acest lucru nu se întâmplă, atunci apar problemele.

Școala românească de cânt

– *Foarte frumos mi-ați vorbit despre acest **switch** pe care îl faceți între rolurile de belcanto și cele dramatice. Doamnă Miricioiu, ați cântat în premieră și ați înregistrat o sumă întreagă de titluri redescoperite. Cum ați ajuns la ele și ce v-au adus ca simțire, în plus față de cele tradiționale?*

– Mai mult întâmplarea. Vreau să vă spun două mici povești. Cântam alături de Renato Bruson în **Traviata** și am fost invitați amândoi la un interviu. Și, pentru prima dată, a dezvăluit: „Mi-am început cariera după vârsta de 40 de ani, trăiam într-o casă de o sărăcie nemaipomenită, vedeam ploaia căzând prin acoperiș. În vremea mea erau mulți baritoni,

Bastianini, Cappuccilli, căroră li se dădeau totdeauna rolurile cele mai importante. Eu primeam numai belcanto”. Dar asta a fost salvarea lui, pentru că i-a menținut vocea proaspătă pentru foarte multă vreme. Și eu am avut o asemenea întâlnire. Pentru că marea șansă de a face o carieră enormă este că am cântat ceea ce alții nu puteau. Când mi se dădeau aceste roluri necunoscute, le acceptam imediat.

– *Secretul?*

– Cu simțul meu muzical, cu instruirea de care sunt foarte mândră - școala românească pe care am avut-o la Iași -, reușeam întotdeauna. Profesorii mi-au dăruit bogăția, flexibilitatea mentală și muzicală ca să înțeleg partiturile pe care eu, și acum, în clasele mele de elevi, le promovez. Fiecare trebuie să fie disciplinat dar nu într-un mod absurd și servil, ci inteligent, ca să înțeleagă de ce un punct a fost pus la o pătrime, de ce optimea e optime, de ce compozitorul a vrut piano și apoi imediat forte, de ce a notat *ralentando* etc.

– *Să faci totul numai mecanic, nu înseamnă absolut nimic.*

– Dacă n-ai înțeles că în momentul în care cânti *Ah, fors'è lui* în *Traviata* și ai pauze acolo, dacă n-ai priceput că este vorba despre suspinul unei fete, atunci devii o mașină și faci lucruri sterile. Pentru mine devine un lucru care nu are legătură cu muzica. Aici cred că a fost avantajul meu, iubind aceste muzici. Când mi s-a prezentat, de exemplu, partitura la *Orazi e Curiazi* de Mercadante, m-am așezat la pian și soțul meu mi-a spus: „Dar nu vei putea cânta asta niciodată”. Era infernală ca scriitura vocală, dar nu și pentru mine, pentru că m-a atras muzical. Pentru mine nu există bariere, ci doar muncă, muncă enormă

spre a găsi drumul potrivit. Nu există să nu-l găsești, pentru că dacă muzica a fost scrisă de compozitori geniali înseamnă că există și o portiță, o posibilitate de a rezolva cumva aceste roluri.

Educație și concentrare

– *Mi-ați vorbit de Patric Schmid...*

– Întâlnirea cu el a fost uriașa mea șansă. Mi-a zis: „Am așteptat 30 de ani soprana potrivită pentru toate partiturile pe care le-am acumulat în drumul meu muzical”.

– *Și dirijorul David Parry cred că a fost un element mobilizator pentru tot ce ați făcut în teritoriul operelor rare.*

– Nu chiar, David a fost prietenul lui Patric, dar Patric a reprezentat pentru mine creierul. Am avut o înțelegere ca între frați gemeni. Pentru aceste discuri se făceau numai trei înregistrări și era aleasă una. Iar Patric spunea: „Din punctul tău de vedere, Nelly, eu pot să aleg oricare din cele trei, diferențele sunt fie din cauza orchestrei, fie a fost ceva pe stradă care ne-a deranjat. Patric nu s-a amestecat niciodată să-mi aranjeze sunetele. Se imprima toată aria, deci cavatina și apoi cabaletta, nu pe bucățele care urmau să fie adunate împreună, cum se lucrează astăzi în studiouri. Pentru mine aceste înregistrări sunt mai mult *live*, mai reale decât de obicei.

– *Ați cântat concertant multe dintre titluri, fiind mai complicat să fie produse pe scenă pentru că nu atrag întotdeauna publicul, durează mult... Cum ați recreat atmosfera de spectacol în sala de concert? Pentru că trebuia să existe o trăire, o comunicare cu ascultătorul, fără joc și fără regie.*

– La Școala de Muzică, o aveam ca profesoară de pian pe dna Tarnavski. Eu uram compozițiile lui Grieg și dânsa

numai Grieg îmi dădea. În neștire. Îmi amintesc că studiam și, la un moment dat, ușa s-a deschis. Am întors capul. M-a dat afară și mi-a spus: „Dacă poți să întorci capul în timp ce studiezi, nu ești concentrată”. A doua întâmplare care trebuie amintită am avut-o cu profesorul meu de canto, Tiberiu Popovici. Într-o zi am întârziat cinci minute. L-am găsit, ardelean fiind, picior peste picior. Îmi zice: „Ce faci?” Răspund: „Am venit la clasă, dle profesor”. Replica a venit sec: „Eu nu sunt pus aici ca să te aștept pe tine”. Răspunsul la întrebarea dvs. este că educația pe care am primit-o m-a învățat să mă concentrez în toate condițiile, că plouă, că ninge, că te-a împușcat sau te-a tăiat cineva cu cuțitul. Trebuie să te concentrezi la modul absolut. În muzică, pentru mine, nu mai există nimeni. Am această putere de a separa lucrurile și atunci oriunde aş fi, chiar și – scuzați-mă! - într-un WC, dacă am partitura în față, am devenit numai eu și muzica.

– *Ce credeți că trebuie făcut pentru ca aceste titluri să se impună în teatre?*

– Să știți că eu nu cred că ar trebui așa ceva. Mă refer la cele pe care le-am făcut cu Patric Schmid. Părerea mea este că sunt ca un fel de lucrări simfonice, bijuterii muzicale extraordinare, în care soliștii și orchestra se îmbină în lumea unei bogății muzicale de nedescris. Cred că ar fi păcat să le punem în scenă, să le diminuăm într-un fel prin lumini, prin peruci, prin mișcări; eu pierd, într-un mod personal, acel șnur care mă leagă de muzică.

Hemoragia și alergiile

– *Aș reveni la o temă anterioară, despre rolurile mai forte din cariera dvs. Știu că ați cântat și Santuzza din Cavalleria rusticana.*

– Vreau să vă spun un adevăr. Am cântat-o în engleză pentru disc iar când am ajuns la duetul cu tenorul am simțit că, la un moment dat, ceva s-a oprit pe coarda mea vocală. Și când m-am dus la doctor, a constatat hemoragie. Așa ceva nu este un lucru disperat pentru corzile vocale, se resoarbe dar pentru mine a fost semnul care m-a făcut să înțeleg că există și limite.

– *Ați mai avut situații de roluri despre care ați spus: „Stop, nu mai fac asta”?*

– Mulțumesc lui Dumnezeu, din fericire probleme medicale nu am mai avut niciodată. Bun, ca toți cântăreții, sufăr de alergii. Ca să spun „Nu!” unui rol nu mi s-a mai întâmplat, doar n-am mai cântat Abigaille din *Nabucco* și, așa cum v-am spus, nu accept să cânt Lady Macbeth decât dacă este prima lui versiune. Rolul care m-a taxat foarte mult la vremea respectivă a fost *Manon Lescaut*, de aceea nici nu l-am mai interpretat foarte multă vreme. Am reușit să-l cânt foarte liric dar totuși, după toate respirațiile și frazele largi, mă afonizam pentru vreo două zile după spectacol. Tehnic, nu aveam încă posibilitățile necesare pentru acest rol. Momentan, sigur, am o vârstă și, deși există un fel de conflict în mine, pentru că nu mai arăt jună, îl fac. Dar nici Cio-Cio-san nu arată de 15 ani și *Madame Butterfly* trebuie cântată. Nu știu ce a avut Puccini în minte, chiar nu știu la ce s-a gândit pentru rolul acesta. Din păcate, nu toți dirijorii sunt atenți la voci.

– *Detaliați, vă rog.*

– Este clar, muzicienii mari, precum Karajan, au înțeles că partiturile sunt scrise doar pentru a acompania, nu pentru ca instrumentiștii să devină soliști. Verdi a intrat într-o zi la o repetiție și a

urlat în demență: „Cum vă permiteți să cântați atât de forte?” Un orchestrant a îndrăznit să-i spună că în partitură scrisese fff. Verdi a răspuns: „Dar voi n-aveți urechi?” Bineînțeles că avea dreptate, există doar o sensibilitate. Și mai este un lucru pe care eu întotdeauna l-am afirmat. Dacă instrumentul nu poate să vibreze, te-ai îndepărtat de nuanța scrisă, chiar dacă este un *sforzando*. Și s-a terminat. Nu mai este acompaniament. Auziți vreodată o orchestră simfonică în care violoniștii să-i acopere pe ceilalți? Nu se poate așa ceva, există o armonie, de aceea se cheamă muzică, de aceea se cheamă artă.

„Nu-l înțeleg pe Bellini”

– *Spuneți-mi, ați procedat la fel cu rolul Norma, adică în a-l aduce la lirism, așa cum spuneți despre Manon Lescaut?*

– *Norma* este scrisă foarte înalt pentru soprană, deasupra pasajului de registru, unde vocea mea se simte confortabil. Inclusiv ca volum. Problema a fost la partiturile scrise mai pe centrul vocii. Cu ani în urmă, această zonă a registrului nu-mi era pregnantă, dar acum mi-am format-o și este consolidată. Apropo de *Norma*, îmi amintesc că una dintre sopranele pe care le admiram extraordinar era Sharon Sweet, vocea perfectă pentru rol. La vremea respectivă, eu l-am cântat la modul meu,. Bineînțeles că acum îl cânt altfel. Dar rămâne o partitură pe care, cu toată sinceritatea vă spun, nu o înțeleg. O ador dar eu pe Bellini nu-l pricep. Țesătura lui Bellini are un legato fără limite...

– ... *despre care Wagner spunea că este punctul de plecare al melodiei lui infinite.*

– Da, după care coloratura, care este pură, n-are sens, nu se combină vocal. Există anumite voci care pot să facă Bellini la modul perfect. Dacă vă uitați, de exemplu, la Rosa Ponselle...

– *Americanii o consideră peste Maria Callas.*

– Știți ce spunea? „*Norma* mi-a terminat cariera.” Și nu numai atât, dirijorul venea la ea în cabină, la începutul fiecărui act, să o întrebe dacă se va cânta transpus sau nu. Orchestra avea două partituri, una în original și alta cu transpoziții, totul depindea de cum se simțea ea. Să știți că sunt dificultăți enorme și depinde foarte mult de felul cum îți răspunde vocea în ziua respectivă. Pentru că a avea un glas enorm nu înseamnă nimic dacă n-ai suficiente armonice. Eu am adorat vocea Mariei Slătinaru-Nistor. Brigitte Fassbaender avea un alt tip de glas mare. Când cânta Wagner, spărgea zidul. Astăzi există foarte multe voci grandioase care se bazează pe tehnica de a trimite aerul într-un fel de tumult, fără nicio măsură sau gândire pentru ce și când trebuie făcut. Am nevoie să simt un pic de charismă.

– *Din cauza mezzosoprelor, duetul cu Adalgisa din actul al doilea se transpune în mod curent cu un semiton sau chiar un ton în jos. Dar iată că și Rosa Ponselle avea aceeași problemă.*

– Partitura originală a Adalgisei a fost scrisă pentru soprană.

– *Da, dar tradiția a dorit să aducă această diferență de culoare despre care eu zic că-i benefică dramatic.*

– Știu eu?

– *Totuși cele două personaje sunt antagonice...*

– E adevărat, dar să nu uitați că toate regiile sunt făcute pe principiul că

Adalgisa este copia Normei tânără, de aceea Pollione se îndrăgostește de ea și de aceea există o fuziune între ele când Adalgisa cântă și Norma visează **Oh, rimembranza!** Pentru mine acest șarm este paradisul. Norma trebuie să fie cea adultă, nu spun că Adalgisa să nu fie puternică, dar trebuie să aibă tinerețea pe care Norma n-o mai are.

– Ați întâlnit rol mai lung decât Norma?

– Maria Padilla. Este uriaș, nu se mai termină. De aceea am și ales s-o cânt, anul viitor, când îmi celebrez frumoasa vârstă de 60 de ani, de care mă mândresc foarte mult. Este ceva extraordinar, este... terorizantă.

– Cum va fi celebrarea?

– În concert cu Chelsea Opera Group, la Queen Elisabeth Hall din Londra.

„Dacă aș fi știut limba germană...”

– Doamnă Miricioiu, Mozart n-a prea figurat în repertoriul dvs.

– Din păcate.

– Care au fost motivele?

– Poate pentru că am prea mult temperament. Am cântat când Lawrence Foster a avut curajul să-mi ofere rolul Fiordiligi din **Così fan tutte** sub bagheta lui. Când o să ascultați înregistrarea, veți constata că vocea și mintea mea sunt ca un cameleon, în sensul că dacă am o partitură în față, glasul mi se mulează pe ea. Când cânt belcanto, auzi exact vocea mea pe care ai auzit-o și acum 20 de ani. Dar dacă cânt ceva mult mai dramatic, e vorba de o altă voce, nu fiindcă o fac eu, ci pentru că tehnica mea de respirație – în care cred enorm, pronunția, flexibilitatea și suportul consoanelor mă îndrumă. Glasul îmi este ca un șuvoi de apă care, într-un anume context, curge

într-un fel, dar pus în altă formă, mai bogată, curge altfel. Pentru gustul meu, o voce care cântă la fel toate ȣesăturile și stilurile nu-i suficientă și cred că nici nu-i ajută pe artiști. De fapt, dacă vă uitați, sunt foarte puțini cu cariere longevive.

– Din păcate este o mare problemă.

Sigur că toți tinerii vor să se maturizeze cât mai repede, să se vadă cât mai repede în vârf, chiar cu prețuri care nu se justifică. Nu cred că viteza este cea mai bună soluție la debutul în carieră și la ce urmează.

– Dacă nu ai un profesor care să te sprijine, este foarte greu. Ați văzut că Marianne Cornetti, cu care lucrez de zece ani, a cântat la Scala, a făcut Santuzza și acum se pregătește de **Nabucco** la Metropolitan. Cu vocea ei, Marianne nu poate să cânte Abigaille, pentru că este o mezzosoprană adevărată, dar cu enorma șansă de a avea acute. Dacă ar cânta Abigaille cu glasul de Amneris, Eboli, Azucena n-ar rezista, ar obosi rapid. Soluția stă în aceste formule de respirație, de maleabilitate, de înțelegere a tehnicii belcantiste, baza tuturor demersurilor.

– V-a fost în atenție opera germană?

Nu mă refer la Wagner, ci la Richard Strauss, Weber...

– Inițial am fost foarte „italiană”, cu tot temperamentul meu. Însă acum, de ceva timp, cu înțelegerea lumii din vest și devenind mult mai occidentalizată, am spus tuturor că, dacă m-aș naște din nou, aș fi cântăreață straussiană. Pentru că simt afinități către muzica lui, către inteligența și rafinamentul frazelor lui, dar când ești tânăr, știți cum e, toată lumea vrea să-și dezvăluie temperamentul, cu Puccini și Verdi în minte. Pentru mine există o reacție imediată în a mă conecta cu cuvântul. Dacă eu cânt **Si**,

mi chiamano Mimi, gândesc și îmi explic *Si (Da, știu ce fac)*, *mi chiamano (pe mine mă cheamă Mimi)*, imediat fiecare cuvântul capătă o altă culoare. Așa îi pregătesc și pe studenții mei. Le cer să-mi explice prin voce fiecare fragment. Eu nu pot cânta într-o limbă pe care n-o înțeleg. Dacă aș fi vorbit germana și aș fi avut siguranța exprimării ar fi fost altceva. Nu numai din punct de vedere tehnic îmi lipsește baza dar îmi lipsește și sensul cuvântului.

– *Iar Strauss înseamnă conversație în mare, mare parte.*

– Vă spun, dacă aș cunoaște limba germană, aș cânta Strauss și mâine.

Excepția care întărește regula

– *Ați amintit de studenții dvs. În afară de prezențele pe scene și podiumuri de concert, aveți o preocupare solidă pentru învățământ, aveți discipoli, faceți master classes. Ce-i sfătuiți pe tineri?*

– Nu demult, am avut marea bucurie să fiu numită maestră la Academia Modernă de Muzică din Maastricht. În *speech*-ul de deschidere am spus: „Nu veniți la mine ca la Mecca, nu am secretele lumii, eu cred numai în munca titanică, în lucruri pe care le încerci și care pot funcționa sau nu. Nu mi-e frică de întrebări, mă puteți întreba orice, regulile de canto sunt foarte puține. Vom repeta respirația, dicția, flexibilitatea, suportul și înțelegerea corpului”. Este important, pentru că în momentul în care începi să devii conștient de ceea ce se întâmplă cu tine, trebuie să știi unde se află fiecare mușchiuleț, când acționează și de ce în momentul acela întrucât, când organul vocal începe să funcționeze, ești în contact cu simțurile tale. Ceea ce nu

accept este când un profesor vine și spune: „Acesta-i drumul, așa trebuie să faci”. Nu dau vise inutile copiilor, ci îi povățuiesc: „Acesta-i tehnica care o să vă aducă același succes pe care... mi l-a adus mie”. Deși am avut întotdeauna și am o tehnică foarte solidă, știu că nu datorită ei a venit succesul. Cum spuneam, trebuie înțeles ce și cum faci. Pe de altă parte, totul este și foarte relativ, mai depinde de destin, de foarte, foarte multe alte lucruri. Faptul că noi vedem cântăreți care se afirmă peste noapte este realmente o boală, pentru că nu este o lege naturală, ci doar excepția care întărește regula. Nu știi cum au ajuns acele persoane la succes peste noapte, nu întotdeauna se bazează pe calitate. Deviza vieții mele a fost credința în Dumnezeu și munca enormă.

(2011 – *OPERA DIVINA*)

**Soprana
EUGENIA
MOLDOVEANU,**
**director general al
Operei Naționale București
(1993-1995)**

„O STEA BUNĂ ȘI UN STROP DE NOROC CONCURENȚILOR”

– *Aveți în urma dvs. o carieră prodigioasă, vis al oricărui artist liric, cu prezențe în „templul” Scalei, pe scena Metropolitanului, la München, Viena etc. Acum, într-un moment retrospectiv, în apogeul carierei, cum v-ați caracteriza-o?*

– Mai întâi aş vrea să vă spun că o scenă de neuitat pe care am călcat a fost cea a teatrului Colón din Buenos Aires, unde am avut onoarea să fiu a doua româncă (după Darclée) care a cântat acolo...

– *Da, încă un moment unic în istoria liricii româneşti...*

– Multe lucruri ar fi de povestit despre cariera mea, acum. Dar, în câteva vorbe, iată: am fost o cântăreaţă româncă şi am ținut în cele două mâini ale mele o carieră care la un moment dat a avut într-adevăr o deschidere excepțională; am fost o cântăreaţă care am locuit în România, o țară în care se trăia așa cum s-a trăit în cei 45 de ani, iar acest fapt văzut acum, la ora unui oarecare bilanț, n-a fost o bagatelă. Așa stând lucrurile, poate că evoluția internațională care mi s-a oferit la un moment dat n-a cunoscut cotele cele mai înalte și asta a fost pentru că așa am vrut eu. Am ținut întâi să-mi păstrez o familie, un copil, să locuiesc pe pământ românesc și pe urmă să fac ceea ce s-a putut și ceea ce am putut în carieră. Acest aspect mi se pare cel mai relevant.

– *La reluarea Concursului Enescu, sunteți membră a juriului de canto, dvs. care cu 20 de ani în urmă ați cucerit laurii Premiului I. Ce amintiri vă stăruie în memorie de atunci?*

– Amintiri... Da, în 1970 am cucerit Premiul I. Nu era pentru prima oară și nu avea să fie nici pentru ultima. Dar, „Enescu” era un concurs la care dificultatea devenise o tradiție, având în vedere valoarea premianților anteriori (Dan Iordăchescu, Marina Krilovici, Viorica Cortez) și exigența juriului. Sigur, ce mai țin minte acum este, poate, marea înconștiență a tinereții cu care te lansezi în marile competiții și pe care probabil că le și câștigi datorită ei.

Lăsând la o parte un mic joc al hazardului, am fost extrem de bine pregătită (vedeți, eu am avut șansa lucrului cu ultimii mari maeștri – Arta Florescu, Jean Rânzescu, Hero Lupescu, Nicolae Secăreanu, Ana Molnar, Aurel Alexandrescu, care mi-au asigurat pregătirea în concursuri și în general în carieră), iar un cântat sigur și liniștit în competiție este, fără doar și poate, rezultatul unui reflex stabilit în timp numai prin repetiții, muncă și iar muncă. Așa am câștigat Premiul I.

– *Credeți în rolul concursurilor în lansarea tinerilor interpreți? Să fim puțin realiști! Sunt ele suficiente? Suntem la sfârșitul veacului și în arta lirică sumele puse în joc sunt mari, concurența uriașă, lupta cumplită. Dați un sfat tinerilor aspiranți!*

– Concursurile nu sunt cele care desemnează o carieră internațională, dar după părerea mea ele fac parte din gimnastica artistului de operă. A te înfrunța cu tine însuși și pe urmă cu ceilalți competitori, acesta este concursul, un test care nu poate decât să-ți folosească. Sigur, reușești cu Premiul I este extraordinar, iei un premiu mai mic este foarte bine; nu întotdeauna cei care au luat Premiul I au făcut carieră strălucită. După 25 de ani de muncă pot să vă spun că această meserie se face mai întâi cu capul, pe urmă cu gâtul și apoi cu inima. Dar, recomand tinerilor să nu ocolească concursurile, eu cred că această gimnastică este necesară, este o experiență din care nu poți ieși decât îmbogățit.

– *Ce urați, stimată doamnă, tinerilor concurenți acum, înainte de start?*

– Liniște, calm, o stea bună care să-i ocrotească și un strop de noroc, benefic alături de multa lor muncă. Le doresc

succes tuturor, iar românilor să aducă țării cât mai multe premii!

– *Ce faceți acum? Ce cântați? Pe unde călătoriți? Știți, v-am căutat cu privirea pe afișul Festivalului și nu v-am găsit.*

– Mă pregătesc pentru acest nou rol, în premieră, de membru în juriu. Aș vrea să vă spun sincer că în afară de o foarte mare cinste și responsabilitate, nu este o foarte mare bucurie, pentru că am să „cânt” cu toți concurenții, am să tremur pentru ei. N-or să fie niște zile liniștite și fericite pentru mine, în orice caz, decât dacă românii vor cucerii cât mai multe premii, bucurându-mă la sfârșit alături de ei. Acum sunt și profesor la Academia de Muzică, mai cânt la Operă, din păcate nu foarte des și-mi pare rău. După cum îmi pare rău că în această ediție a Festivalului n-a fost programat un spectacol cu *Madame Butterfly* la Opera Română. Cred că l-aș fi făcut cel puțin la un nivel egal cu cele pe care le-am cântat pe toate marile scene de operă din lume. Iată de ce nu mi-ați văzut numele pe afișul Festivalului. Imediat după festival plec în Germania unde am un recital de lieduri, iar în decembrie cânt în Oratoriul *Elias* de Mendelssohn-Bartholdy la Viena, cu Wiener Philharmoniker. În anul ce vine, vom mai vedea.

(1991 – *OPERA LIVE*)

„ÎN STRĂDANIA DE REFACERE A PRESTIGIULUI OPEREI NAȚIONALE ROMÂNE, EU ÎMI ASUM RISCU!”

– *Stimată doamnă director general, unde este stress-ul mai mare: în fotoliul directorial sau pe scenă?*

– Bineînțeles, pe scenă. Cred că responsabilitatea unui artist, la ora 7 seara, nu se poate compara cu a nici unei ființe omeneste. Cred că nici un alt colț de viață nu solicită mai mult din punct de vedere psihic, fizic, al reflexelor, al iuțelii minții, dacă vreți.

– *Dar stress-ul specific noii funcții?*

– Pentru mine nu sunt surprize, fiindcă eu cunoșteam foarte bine atmosfera din teatru, oamenii și condițiile – mai mult decât grele. Sigur că în fiecare zi apar dificultăți pe care încerc să le survolez cum se poate mai bine.

– *S-au conturat deja probleme pe care credeți că nu le veți putea duce la bun sfârșit?*

– Deocamdată n-aș putea să vă spun acest lucru. Premiera cu *Boema* a ieșit. *Spărgătorul de nuci* va ieși în această lună. Așa cum stau lucrurile, nu mi se pare că n-o să iasă *Norma* în ianuarie, *Ariadna la Naxos* în martie. Sigur că este greu cu scenografia, cu costumele, cu lucrul la ateliere, dar deocamdată ceea ce eu mi-am propus, am făcut. Și sper să meargă și în continuare. Pentru aceste câteva luni de când sunt aici mă declar destul de mulțumită. Am reparat al doilea sistem de încălzire și este mai cald pe scenă, în cabine și în sală. Din păcate, în sălile de balet el nu este eficient, așa încât am pus niște calorifere, urmând ca la anul să realizăm un sistem separat și pentru acea parte a teatrului. Acum lucrez la deschiderea stagiunii de recitaluri în foaiere; primul va fi în jur de 27 decembrie, când îl vom sărbători și noi pe Ceaikovski. Acest mini-studio de recitaluri va face și mici „înscenări” de operă. Am mai făcut o verificare destul de solidă la toate compartimentele și pot să vă anunț cu bucurie că oamenii m-au înțeles și când a trebuit să le spun lucruri

mai puțin plăcute. Pentru mine a fost foarte revelator și în același timp îmbucurător, faptul că principalii piloni ai teatrului – orchestră, cor – sunt niște piloni solizi. Altă preocupare, este de a-mi crea un corp de dirijori, de noi dirijori, care să-mi asigure o revitalizare a compartimentului orchestrei și, în același timp, un foarte solid termen de comparație cu măștrii mai vechi. Dacă într-un teatru termenul de comparație nu funcționează, atunci lucrurile stagnează. La noi s-a întâmplat un asemenea fenomen, iar serile treceau fără prea multe satisfacții artistice. Acum sunt destul de mulțumită că am avut foarte multe debuturi în spectacole de balet sau de operă. Faptul că spectatorii așteaptă în fiecare seară o nouă apariție e dător de speranță. Să nu uităm că există un public tradițional, oameni care vin în fiecare seară la Operă. Ei sunt avutul meu cel mai de preț.

– *Lucrați cu individualități puternice, cu personalități. Cum v-ați caracteriza stilul de conducere?*

– Știți, eu sunt o artistă care a făcut această profesie timp de 30 de ani, printre colegi români și străini, și am învățat un anumit fel de a te comporta vizavi de semenii tăi. Trebuie respectate demnitatea artistului, sensibilitatea și personalitatea lui. Dacă le respecti, atunci poți să rostești și lucruri mai puțin convenabile. Dar dacă spui adevărul – cum încerc, de exemplu, să fac eu, constat că oamenii nu se supără.

– *La conferința de presă de la începutul stagiunii v-ați arătat încrezătoare în valoarea orchestrei. Mulți au zămbit. Dar premiera cu **Boema** a confirmat cu prisosință afirmația dv. Ce alte surprize ne rezervați?*

– Oricât aş vrea să fac abstracție de faptul să suntem săraci, este o realitate fundamentală pe care nu pot să o ocolesc la infinit. Opera este un lux, înseamnă numai cheltuieli, dar mă cramponez de ideea că această Capitală nu poate să reproducă deschiderea pe care România o înregistrează, fără Opera Națională! Sper ca anul viitor bugetul teatrului să fie mai mare. Vom avea două turnee artistice de foarte mare prestigiu, așa cum îi stă bine Operei Naționale. În orchestră, la balet și la soliști, încerc să aduc mult tineret. Chiar dacă în această mișcare există un grad mare de risc, un fel de împingere în groapa cu lei, pe mine nu mă sperie. Eu îmi asum riscul. Profesia noastră este o profesie de tinerețe.

(1993 – **OPERA VIVA**)

Soprana ELENA MOȘUC

„SUNT NĂSCUTĂ PENTRU A CÂNTA ȘI A DA PUBLICULUI CE ESTE MAI BUN ÎN MINE”

– *Elena Moșuc, de peste zece ani ești solistă a Operei din Zürich. Cum se prezintă viața într-un teatru în care faci parte din trupa stabilă?*

– Destul de intensă. Ai mult de lucru, dar mie asta mi-a prins foarte bine. Când am venit la Zürich nu aveam experiență absolut de loc. Exact acum 12 ani debutasem în **Flautul fermecat** la Iași, sub bagheta maestrului Calistru. Al doilea spectacol al meu cu opera mozartiană a fost la München, în stagiunea ‘90-’91, ca Regina Noptii.

Venită în '91 la Zürich cu un singur rol, am ajuns acum să am 35 în repertoriu.

– *Într-adevăr, o cifră impresionantă.*

Ești obligată la alternanța roluri mari – roluri mai mici?

– La început am făcut și așa ceva, dar de multă vreme am avut numai roluri mari. În ultimii ani am avut debuturi importante: Elvira în **Puritanii**, Luisa Miller în opera lui Verdi, Micaëla în **Carmen**, Zerbinetta în **Ariadna la Naxos** și Aminta în **Femeia tăcută** de Richard Strauss.

– *Cum procedezi dacă ești programată succesiv în roluri diferite stilistic?*

– Când învăț, procedez ca întotdeauna. Trebuie însă să fiu foarte atentă. Dacă mă refer la Bellini și Verdi, Bellini înseamnă belcanto dar Verdi este mult mai dramatic, nu numai în partea solistică ci și în orchestră, chiar dacă opera **Luisa Miller**, spre pildă, este doar puțin depărtată de belcanto.

– *Ai cântat și cânti în continuare un număr imens de roluri de coloratură - Constanze, Olympia, Elvira, Zerbinetta, Marie, Linda, Gilda... lista nu se mai sfârșește. Marchează Luisa Miller o piatră de hotar în evoluția artistică a Elenei Moșuc? Evident, așa cum spuneai, rolul nu mai este de aceeași factură, este un Fach verdian cu tentă lirică spintă.*

– Da, până acum am cântat roluri de coloratură, coloratură dramatică și roluri care se îndreaptă spre registrul liric. Luisa este deja un rol liric cu destule accente dramatice. Reprezintă o trecere spre un alt repertoriu, mai dramatic. Eu nu intenționez să fac acest lucru acum, totuși cred că nu dăunează glasului. Neavând probleme tehnice, dimpotrivă, mă poate ajuta să-mi dezvolt mai mult

vocea, volumul sonor. Glasul devine mai plin, mai rotund, mai ales pe registrul central.

– *Consideri că, generic vorbind, preocuparea excesivă pentru plasamentul sunetului, pentru aspectele de tehnică vocală, poate să limiteze paleta de expresie?*

– Dimpotrivă, dacă cineva cântă tehnic perfect, are mai multe posibilități de a se exprima vocal.

– *Există o tendință la anumiți cântăreți să se concentreze pe partea tehnică...*

– Rolul artistului nu este de a demonstra ce tehnică bună are, ci de a transmite emoții, de a exprima sentimente, de a impresiona auditoriul.

– *Referitor la Regina Noptii, Elisabetta din Roberto Devereux sau Donna Anna (am ales la întâmplare), mai țin cont managerii din ziua de azi că aceste personaje ar trebui interpretate de soprane de coloratură dramatică? Sau, cu alte cuvinte, mai au ei grijă să respecte adevărata vocalitate a anumitor roluri?*

– Mai puțin. Problema este că lipsesc aceste voci. De exemplu, rolul Reginei Noptii este cântat mai mult de soprane de coloratură pură, pentru că glasuri dramatice de coloratură nu prea există, iar cele care sunt, nu au supraacutul care trebuie (contra-Fa natural). De exemplu, eu cânt Donna Anna dar și Regina Noptii, sunt puține colegele care pot proceda în acest mod, pentru că le lipsește cea mai importantă notă necesară Reginei Noptii.

– *La Opernhaus Zürich se perindă cele mai mari vedete ale momentului. Cine te-a impresionat în mod deosebit?*

– Este greu de spus la așa o circulație de nume celebre. Foarte mult, Mirella Freni. Când am văzut primul spectacol

de **Boema**, acum vreo cinci ani, am plâns. A fost un moment extraordinar, atunci m-a impresionat foarte mult. Există cântăreți foarte tehnici, ca Edita Gruberova, care uimesc prin tehnica și posibilitățile lor vocale. Dintre tenorii cu care am cântat, Neil Shicoff este de o forță dramatică impresionantă.

– Și un angajament extraordinar în rol...

– Joacă foarte intens, îmi place grozav, ne înțelegem de minune.

– Se pare că marele tenor s-a exprimat în public, după spectacole cu **Lucia di Lammermoor**, că ori de câte ori cântă cu tine se simte aneantizat, pur și simplu nu mai există. Nu poate fi un compliment mai elocvent. Spune-mi, ai modele printre cântărețele pe care le-ai văzut sau pe care le admiri în înregistrări discografice?

– Am amintit deja de Edita Gruberova, apoi Luba Orgonasova, un nume nu prea cunoscut în România, dar este o cântăreață grozavă, Kiri te Kanawa... Maria Callas îmi place grozav pentru puterea ei de expresie.

– Elena Moșuc, rezumă, te rog, crezul tău în arta lirică...

– Eu cred că sunt născută pentru a cânta și a da publicului ce este mai bun în mine, de a-i dărui ceea ce Dumnezeu mi-a dăruit mie.

(2002 – **OPERA VIVA**)

UMILINȚA ÎN FAȚA MUZICII

„Cine poate cânta belcanto, poate cânta orice” (Maria Callas)

– Cum se simte soprana Elena Moșuc după patru spectacole de mare succes cu **Traviata** de Verdi la Scala din

Milano, în debut absolut pe celebra scenă?

– Fericită! Fericită că mi-am îndeplinit un vechi vis și că Dumnezeu m-a ajutat.

– În ce mod gândești rolul Violetta, unul din cele mai complexe compuse de maestrul de la Busseto?

– Într-adevăr, îl consider un personaj cheie în creația lui Verdi. O tânără cu profil emoțional puternic, cu psihic solid, care trece scenă după scenă, pe parcursul dramaturgiei al operei, prin încercări și teste de caracter înfiorătoare. La întâlnirea cu tatăl lui Alfredo, punctul culminant al operei, Violetta își arată partea adevărată a sufletului: demnitate, noblețe, înțelegere, bunătate, profunzimea sentimentelor. Muzical, momentul e foarte bogat în schimbări ritmice și de dinamică, subliniind și mai pregnant durerea Violettei la iminenta despărțire de Alfredo. Scena impresionează până la lacrimi, eroina exprimându-și chinul care va exploda în minunata frază **Amami, Alfredo!** Am detaliat pentru a accentua cele spuse mai înainte despre acest personaj echilibrat. Spre deosebire de alte eroine romantice care, după confruntări așa puternice pur și simplu izbucnesc în celebre „scene de nebunie” – dacă ne gândim la **Lucia di Lammermoor** sau **Linda di Chamonix**, Violetta rămâne lucidă și găsește soluția prin propriul ei sacrificiu.

– Așadar, echilibru.

– Da, în acest mod conturez personajul. Violetta trebuie să fie echilibrată în tot ce face pe scenă. Este o curtezană nobilă care știe să se controleze la perfecție. Bineînțeles are unele ieșiri de bucurie (aria mare din primul act), de pasiune (aceiași **Amami, Alfredo!**, fraza mult așteptată din actul secund prin care

își exteriorizează toată dragostea îndurerată), precum și de disperare – momentul **Ah! Gran Dio! Morir si giovine** din ultimul act. Bineînțeles că din punct de vedere scenic realizez rolul raportându-mă la scriitura muzicală. Între acestea două, muzica și scena, trebuie să existe o perfectă armonie. Și mai există un secret: umilința în fața muzicii. Astfel pot să o servesc cel mai bine.

– *Foarte frumos spus! De luat aminte! Elena, cum concepi rolul din punct de vedere muzical?*

– În stil belcantistic...

– *... teritoriu în care ești mare maestră.*

– Găsesc și foarte interesant dacă gândesc astfel pentru că atunci rolul devine mai bogat în nuanțe, în culori. Nu e absolut deloc monoton. Știi că și Maria Callas spunea că belcanto-ul este cel mai dificil stil tocmai pentru că vocea, acest instrument minunat, nu numai că este mai mult și mai bine pus în valoare, dar îmbogățește și rolul. Spunea La Divina într-un interviu televizat: „Cine poate cânta belcanto, poate cânta orice”. Violetta are momente dramatice, tente veriste chiar, așa cum sunt cel pe care l-am amintit deja (**Amami, Alfredo!**) și **Morrò! Morrò! la mia memoria**. Să precizez că este vorba doar de primul cuvânt **Morrò!** pentru că al doilea trebuie să fie redat în pianissimo, după cum a scris Verdi în partitură. Totul presupune o tehnică foarte solidă, care se formează, se consolidează în ani și ani de studiu, de evoluție pe scenă. Iată de ce este mai greu să rezolvi acest rol în stil belcantistic. Dar merită, pentru că devine mult mai interesant.

– *Mă bucur că apelezi la sintagmele unicei Callas! Să continuăm... Unde situezi exact vocalitatea rolului?*

– Violetta are o vocalitate mai specială. În primul act e nevoie de o soprană care să stăpânească foarte bine coloratura, sunetele acute. Glasul trebuie să fie flexibil, gingaș dar, în același timp, rotund. Pentru că, din actul al doilea, frazele cer multă linie și registrele mediu și grav sunt foarte prezente. Este indispensabilă colorizarea care să exprime diversele stări sufletești. În primul act vocea lejeră e perfectă pentru sentimentul de bucurie, pentru discuțiile de salon. Dar din actul al doilea totul devine foarte serios. După ce în duetul cu Germont-tatăl este necesară „pulpă de voce” susținută tehnic, nu... urlată, mai apoi – la sfârșitul scenei a doua din actul al treilea – există momente în care glasul trebuie să sune pur și simplu angelic, **Alfredo, Alfredo, di questo core non puoi comprendere tutto l'amore**. În ultimul act, Violetta e pe moarte. Vocea trebuie să fie impregnată de sfârșeală fizică, întreruptă de tusea chinuitoare care se întetește în unele momente. Culminația vine odată cu dramatica scenă a întâlnirii cu Alfredo. Puțin mai înainte, aria **Addio del passato** trebuie pur și simplu pictată. Cere respirații lungi în pianissimo pigmentate cu accente de disperare în forte care deodată se interiorizează. **Messa di voce** este indispensabilă. Este o arie foarte introvertită, o reflecție a Violettei asupra propriului ei suflet, plină de sensibilitate și vibrații interioare. Verdi a scris totul, noi trebuie numai să facem ce zice el. Am căutat să cânt cât mai diferențiat și să respect în amănunțime partitura.

Emoția creativă

– *Te-ai pregătit în mod special pentru debutul pe scena de legendă a Scalei?*

– Mă prepar foarte serios pentru orice spectacol. Fiecare e divers la mine pentru că de fiecare dată descopăr noi elemente. Prestația în rol crește cu fiecare seară. Deci pregătirea este permanentă. Iată, cu două săptămâni înainte de a ajunge la Milano, am cântat **Faust**. Ultima **Traviata** am avut-o la Berlin la început de mai. Dar, întrucât studiez foarte temeinic rolurile, sunt foarte bine preparate tehnic și vocal. Când e nevoie, le scot din... sertăraș. Acum, în afară de asta, mi-a servit luna de zile în care m-am aflat în ambientul repetițiilor **Traviatei** și al Scalei în mod special. Mi-a dat multă siguranță și bucurie de a mă confrunta cu această minunată scenă. Și cu publicul milanez care nu e deloc comod.

– *Iată și punctul critic... melomanii scaligeri. Emoții?*

– Atmosfera a fost foarte plăcută. Bineînțeles că atunci când te vezi înaintea debutului pe o scenă atât de renumită, apar emoțiile. Dar, ciudat, nu mi-a fost frică, deși am văzut cum a reacționat publicul la premiera seriei. Fusesem în sală. Emoția a fost creativă și m-a obligat să dau tot ce am acumulat în mine, în sufletul meu în cei 17 ani de când cânt. Mult mi-am dorit să apar pe afișul Scalei! Și iată, Dumnezeu m-a recompensat cu un triumf.

– *Am fost martor, aplaudându-te la al treilea și al patrulea spectacol al tău.*

– Grozav a fost că am avut, încă din timpul repetițiilor, confirmarea colegilor din orchestră, din cor, a maeștrilor corepetitori care s-au arătat chiar de atunci foarte entuziasmați de mine. Unii mi-au devenit prieteni. Asta mi-a dat și mai multă siguranță, și mai mare încredere că procedez bine. După al treilea spectacol, ai fost doar de față, am

primit – ca amintire din partea instrumentiștilor Scalei – afișul serii pe spatele căruia, sub un salut de stimă și simpatie, au semnat toți „profesorii din orchestră” și dirijorul **Traviatei**, celebrul maestru Lorin Maazel. Violistul Marco Giubileo mi-a înmănat documentul împreună cu cuvinte calde de apreciere. Păstrez acest afiș ca pe o amintire valoroasă și dragă.

– *Și unică! Debutul?*

– În acea seară de 9 iulie, știu că am dat tot ce era mai bun în mine. A fost ca într-un vis. Cântam și în același timp priveam sala aceea superbă, întrebându-mă dacă este adevărat. Pur și simplu nu mă regăseam, parcă nu eram eu, parcă pluteam... Abia în ultimul act am început să realizez: „Da, cânt la Scala!”... Este foarte adevărat ce-ți spun. Deja de la al doilea spectacol, mă simțeam ca acasă pe scena aceea încărcată de legendă.

Șeful de orchestră, partenerii...

– *În transă sau nu, ai izbândit. Ai amintit de Lorin Maazel...*

– Este o mare personalitate. În martie am făcut o audiție pentru el cu acest rol și m-a acceptat imediat. Atunci mi-a spus că din punct de vedere muzical totul este foarte bine și că vom lucra în iunie. Am făcut doar un ansamblu, după care am trecut la repetițiile de scenă. Adevărul e că nu cred că-i prea place să repete. La el, muzica se plămădește în momentul contactului cu publicul. Trebuie numai să ai o bună relaționare cu bagheta. Pentru că muzica nu se face de una singură, pe cont propriu, ci împreună cu orchestra, corul, partenerii. Tot secretul e să tragi cu ochiul la dirijor și să-i urmezi mișcările.

– *Apropo, cum te-ai înțeles cu partenerii, tenorii Ramón Vargas și*

Jonas Kaufmann, baritonii Roberto Frontali și George Gagnidze?

– Niciodată nu am probleme cu colegii. Încerc să fac totul cât mai natural și în armonie cu ei. Da, cuvântul armonie este magic, pentru că în univers există armonie și aceasta dă bucuria în cânt și în toate.

– *Ai vorbit la un moment dat de corepetitori, acești mari experți anonimi în mâna cărora stă pregătirea de fond a spectacolului...*

– Am avut 3-4 corepetiții cu Massimiliano Bullo, care a fost timp de 20 de ani asistentul maestrului Riccardo Muti. Am lucrat așadar foarte bine vreo 3-4 ore care mi-au fost de mare folos. Am mai învățat unele lucruri noi care, chiar dacă nu au fost esențiale, le-am considerat foarte utile pentru faptul că am pătruns în subtilități. Se știe că studiul de filigran în muzică, și nu numai, dă valoare și stabilește diferența dintre un cântăreț bun și unul fenomenal.

– *Mai concret?*

– Ce am lucrat efectiv? În primul rând, Bullo a fost foarte atent la pronunția mea italiană, corectându-mă din când în când. Știi că e altceva când lucrezi cu un italian. Apoi, mi-a arătat că din cauza motivației dramaturgice, câteva portamente nu mai erau necesare. De asemenea, am discutat unele aspecte de frazare corespunzătoare discursului muzical. Mici lucruri care m-au mai îmbogățit puțin în cunoaștere.

– *Cum ai pregătit personajul cu regizoarea Liliana Cavani?*

– Am lucrat foarte bine cu asistenta ei, Marina Bianchi. Liliana Cavani a putut veni la repetiții doar trei zile, când deja intrasem la scenă. Doamna Cavani este regizoare de film și pune mare accent și pe gesturile infinitesimale.

Are o viziune mai cinematografică asupra rolului și eu consider că astfel îl servește. Motivează orice. Nu este dificilă, se colaborează excelent cu ea; cel puțin eu m-am înțeles foarte bine. Nu i-au plăcut schimbările survenite în regia ei care a fost foarte bine gândită acum 17 ani, la premiera producției. Și sincer vorbind, în această lună n-ar fi trebuit să se fi schimbat. Bun, mici devieri de mișcare, dar nu modificări majore. Producția e superbă, așa cum se cuvine acestei opere care, de multe ori, mai ales în Germania de azi, „beneficiază” de interpretări oribile, ieftine...

Groapa cu lei

– *Elena, să revenim puțin la atmosfera Scalei, în care ai trăit vreme de aproape două luni. Prin ce crezi că teatrul milanez rămâne prima scenă lirică a lumii?*

– Scala și-a câștigat faima prin prezența pe scena ei a tuturor megastarurilor operei, de la Strepponi și Malibran, Caruso și Gigli, Callas și di Stefano, la Kraus și Caballé. Ar trebui să fac o listă foarte lungă. Multe premiere mondiale ale marilor compozitori au avut loc acolo. A marcat substanțiale momente de referință în istoria liricii. În „groapa cu lei plus”, eu spun că teatrul acesta are propria sa magie, plină de succese și de... scandaluri.

– *Urmărind trei spectacole cu Traviata m-am convins personal de atmosfera din sală. Am fost realmente surprins de „calificarea” de finețe a publicului, s-o numesc astfel, de subtilitatea cu care prinde orice nuanță nelalocul ei, orice derapaj de la inflexiunile tradiționale, orice expresie nejustificată, orice respirație supliment-*

tară care alterează fraza muzicală. Am făcut și un mic pariu cu mine însumi: cum sesizam asemenea situații, așteptam nerăbdător reacția celor prezenți. Venea imediat prin variația intensității aplauzelor la scenă deschisă sau chiar prin lipsa lor. Acolo nimeni nu se manifestă în mod gratuit. Din stal, din loji sau de la temuta galerie, totul se subliniază cu promptitudine, chiar dacă nu violent sonor. Violenta aparține grupurilor radicale, a căror existență nu se poate nega la unele spectacole. Dar, și în condiții normale, în absența nucleelor dure, sensibilitatea percepției nu se estompează și priceperea publicului scaliger nu poate fi pusă la îndoială. Iar la final, diferențierea aprecierilor acordate la ieșirile individuale la rampă, statuează ierarhia seriei. Iată puterile acestui teatru și mă bucur că ai trecut proba de foc în triumf.

– Scala trăiește orice moment, orice frază muzicală, nimic nu trece cu simplitate, totul e taxat sau răsplătit.

Agendă încărcată

– După o asemenea primire din partea pretențiosului public milanez, presupun că vei continua colaborările cu Scala.

– Mi s-a confirmat invitația în producția de *Traviata* din iulie 2009, pentru șase spectacole. Atunci voi face și premiera seriei.

– Alte proiecte în teatrele lumii?

– Mă reîntorc imediat la München pentru *Rigoletto*, apoi merg la Hamburg pentru *Povestirile lui Hoffmann*. În decembrie, voi debuta în Mimì din *Boema* la Zürich, alături de tenorul Jonas Kaufmann pe care l-ai văzut la Scala.

– Foarte bun.

– În 2008 am programate concerte cu *Stabat Mater* de Rossini la teatrul San Carlo din Napoli. În vara viitoare, *Traviata* la Tokio, *Rigoletto* cu Leo Nucci la Arena din Verona iar în octombrie o nouă producție cu *Anna Bolena* la Genova, care se va filma pentru editarea unui DVD. Urmează Elvira din *Puritanii* la Bologna și alte proiecte similare. Toate sunt plasate între spectacole la Opera din Zürich, teatrul meu de rezidență.

– La București?

– *Lucia di Lammermoor* pe 20 aprilie 2008.

– În afară de Mimì, ai mai reflectat la alte roluri noi?

– Vreau să rămân cât mai mult la titlurile belcantiste, literatura lirică germană nu mă interesează.

– Cea franceză, *Manon*, *Juliette*?

– Iată două roluri pe care mi le-aș dori foarte mult. Le aștept.

– Elena Moșuc, un gând personal?

– Sunt foarte fericită ori de câte ori cânt în Italia, mă simt apropiată de sufletul italienilor iar muzica lor îmi vine ca o mânășă. Sunt foarte fericită că Dumnezeu mi-a ajutat să cânt la Scala, într-un rol considerat drept unul dintre cele mai dificile. Sunt foarte fericită că am putut genera emoții artistice unui public obișnuit cu această partitură pe care o cunoaște pe dinafară. Iar aceste emoții nu sunt altceva decât vibrații înalte pe care Divinul le transmite prin mine, publicului. De fapt noi toți, cântăreții, asta suntem, instrumente ale Divinului care dorește să redea oamenilor armonia în suflet. Iată de ce este nevoie de umilință în fața muzicii...

(2007 – *OPERA ÎN DIRECT*)

DESPRE SECRETELE BELCANTO-ULUI, REGII SOLICITANTE, ROLURI ȘI PROIECTE

– *Lucia di Lammermoor* este unul dintre rolurile tale forte. Spectacolele de la Opera din Zürich au confirmat opinia, nu numai a mea. Cum se simte eroina lui Donizetti într-o lume populată de bărbați? O prezență feminină înconjurată de frate, iubit, preot, căpitanul gărzii, pretendent. Doamna de companie nu prea contează...

– Chiar întrebarea asta nu mi-a pus-o nimeni. Fiind femeie, Lucia este și un simbol al slăbiciunii, care cade victimă luptelor de interese, uneltirilor politice. Deci nu cred că este prea fericită, nu se simte prea bine, de fapt tot traseul vieții ei nu poate să ducă decât la demență, nu? Într-un mediu în care nu are absolut nici o putere și depinde de toți cei din jur, singura rază de speranță rămâne Edgardo...

– Cum este construit rolul?

– Crește, de la prima scenă până la ultima, se dezvoltă atât psihologic cât și vocal. La început, sunt frazele tipic donizettiene lungi, frumoase, cantabile, lente în prima parte a cavatinei și rapide în cabaletă, cu posibilități de a face variațiuni în a doua strofă. Apoi duetele superbe... Ajungând la scena nebuniei, frazele frumoase se întreș, exprimând trecerile de la o stare psihică la alta. Muzical, acest lucru se vede prin alternarea de arpegii, de coloraturi, de salturi, de multe ori mai mari decât o octavă. Este un rol de belcanto care presupune utilizarea întregii palete vocale, deci necesită o foarte bună pregătire tehnică, pentru a da cât mai multe culori și a face ca personajul să devină cât mai interesant. De multe ori se spune că rolurile de belcanto sunt

plictisitoare, dar nu este așa. Dacă poți utiliza toate posibilitățile, ceea ce nu pot face mulți cântăreți de astăzi, devin foarte frumoase.

– *Nuanțezi extraordinar, diminuendi, crescendi, messa di voce, atacuri moi de note acute etc. Care este secretul?*

– Cred că ai observat că, în general, eu cânt pe relaxare, pe moliciune dar în același timp pe susținerea sunetului. Așa realizez toate nuanțele, nu prin forță. Dar, după cum îmi spunea și maestrul Buzea, atunci când execut un atac acut în pianissimo am grijă să fie susținut și vibrat, nu alb, să aibă o anumită consistență care să crească. A fost unul din lucrurile pe care le-am îmbunătățit studiind cu dânsul.

– *Mă bucur că vorbești de neuitatul tenor Ion Buzea, una din gloriile artei noastre lirice. Îmi amintesc de marile sale spectacole de la București. Elena, cum te-ai încadrat în montarea lui Damiano Michieletto, o producție mai specială și destul de solicitantă?*

– Este complicată încă de la început pentru că, în cavatină, care este mai dificilă din punct de vedere vocal decât aria nebuniei...

Regizorul, vocalist imaginar

– *Interesant. Să ne oprim puțin și să detaliem. Este o aserțiune poate surprinzătoare pentru unii cititori. În ce constă dificultatea?*

– Este mai scurtă decât „nebunia” dar mai concentrată din toate punctele de vedere. Vii pe scenă și trebuie să cânti frazele acelea frumoase, lungi, pe susținere. Când începi orice operă, ai puțină nervozitate. De exemplu în *Traviata*, Violetta are 15-20 de minute de fraze mai ușoare, de încălzire înainte de aria mare, *È strano*. Aici însă, ca la Regina Noptii din *Flautul fermecat*, vii,

cânti, pleci. Deci de la început vocea trebuie să fie foarte încălzită, bine pusă la punct. Desenul melodic cere un anumit dramatism, nu sunt fraze de soprană de coloratură sau subretă. Sunt consistente, intercalate cu agilități care încep chiar din primele măsuri. Urmează cabaletta cu sunete suspendate, apoi în a doua parte trebuie să faci variațiuni, care nu sunt ușoare și se termină cu un Re bemol acut. Este o arie în care poți să arăți absolut totul: linie vocală, coloratură, dramatic. Scena nebuniei are mai multe secvențe, este mai mult în piano – bun! sunt și momente dramatice... Poate greșesc, dar mie cavatina mi se pare mai dificilă. Nici aria nebuniei nu-i ușoară, comportă alte dificultăți și trebuie, din cauza lungimii, să dozezi foarte bine. Depinde foarte mult ce mișcări ai de făcut. În această producție sunt foarte solicitată din punct de vedere fizic, spre deosebire de regia precedentă, mai ușoară pentru mine.

– Cum ai rezolvat momentele grele?

– Nu pot să spun că m-am simțit grozav de la început. Cea anterioară, a lui Robert Carsen, era mai romantică, mai visătoare. Michieletto și-a imaginat o Lucie cu mișcări mai concrete, ceea ce după părerea mea nu a reușit foarte bine. Din acest motiv, eu am schimbat foarte multe lucruri după premieră și am observat că, și la public, modul în care mi-am construit eu personajul a avut mai mult succes. Regizorul este tânăr și nu are experiență. Nu are abilitatea să se imagineze... „cântând” rolul. Aici este cheia! Eu îl interpretez de 17 ani și-l simt altfel. El nu a acceptat viziunea mea, dorea o Lucie tristă de la început (are și ea momente de bucurie, nu?), chiar și în cavatină și mai ales în duetul cu tenorul, singurul moment de fericire al ei.

– La duetul cu tenorul, cel puțin prima parte a fost foarte ciudată pentru că Edgardo stă departe de Lucia, izolat în turn. Apropierea se produce mai târziu.

– Nu știu dacă ai observat, când Alisa îmi spune că vine Edgardo, m-aș fi dus direct spre el, doar asta așteptam. În această montare, ea parcă nu îndrăznește să dea ochii cu el, îi adresează prima privire abia când el cântă **Lucia perdona**. Eu personal nu am înțeles asta.

– De ce s-a renunțat la cealaltă montare?

– Era veche, dar eu spun că era mai valabilă decât aceasta!

Muzică sacrificată

– Se mai întâmplă, sunt convins că ai cântat în montări moderne, dintre cele mai diverse.

– Da, m-am obișnuit.

– Cum crezi că sunt regiile în ziua de astăzi?

– Unele sunt bune, altele nu. În general am senzația că autorii mizanscenelor nu mai știu ce să mai caute, ce să mai găsească. Vor să facă altceva, dar nu prea reușesc.

– Acceptă dirijorii, cântăreții, regiile mai derapante?

– Șefii de orchestră nu prea sunt întrebați. Rolurile s-au schimbat, înainte dirijorii erau cei mai importanți, astăzi sunt regizorii. Mulți șefi de orchestră nu au ce spune decât dacă există probleme muzicale, doar dacă apare ceva în scenă care deranjează contactul cu dirijorul. Atunci intervine el sau intervenim noi.

– Părerea ta despre schimbarea asta de importanță?

– Astăzi, totul a devenit foarte vizual. Opinia mea este la fel cu cea pe care o expunea Elisabeth Schwarzkopf într-un

interviu reluat la TV zilele trecute: muzica trebuie să primeze. Din păcate, de multe ori este sacrificată în favoarea regiei.

La orizont, reginele donizettiene

– *Ce-și dorește Elena Moșuc în viitorul apropiat?*

– Să fiu sănătoasă și să am ocazia să debutez în roluri noi, în special de belcanto.

– *Adică?*

– Mi-ar place foarte mult să cânt **Anna Bolena** pe scenă (am făcut-o în concert), **Capuleti și Montecchi**, plus **Manon**, **Romeo și Julieta**. Aș dori foarte mult ca în 2-3 ani să cânt trilogia reginelor donizettiene, **Roberto Devereux**, **Anna Bolena**, **Maria Stuarda**. I-am scris în acest sens directorului nostru Alexander Pereira, mai ales că producțiile acestea există la Zürich. Primele două le-a cântat Edita Gruberova, la a treia s-a certat cu el și n-a mai făcut-o.

– *Într-adevăr, ar fi ceva deosebit.*

– I-am propus domnului Pereira să facem trilogia în ultimul lui an de directorat la Zürich, ca punct culminant în cariera mea, care a început aici. Mi-aș dori să le cânt într-o stagiune, la interval de câteva luni. Încă nu am primit răspuns.

– *Era vorba să se facă și la Metropolitan.*

– Cu cine?

– *Este curtată Anna Netrebko, pentru 2011, 2013. Știu că Pereira te-a întrebat cândva ce vrei să cânti.*

– Da, stagiunea trecută și eu i-am propus **Lucrezia Borgia**, **Maria di Rohan** sau altă operă interesantă de Donizetti. El mi-a spus că ar alege o operă pe care nu poate s-o cânte fiica

lui Nello Santi, soprană, pentru că trebuia neapărat să dirijeze el. Până la urmă s-a făcut această **Lucia di Lammermoor**!

– *Cum a fost să cânti cele patru roluri din Povestirile lui Hoffmann într-un singur spectacol?*

– Dur, foarte dur.

– *Explici?*

– Te extenuază din punct de vedere fizic și vocal, te storc ca pe-o lămâie. De la coloratură până la dramatic. Nu-i ușor. Este și mult de cântat iar cu schimbările de registru, nu este deloc simplu. Eu am reușit dar este foarte dificil.

Proiecte

– *Program încărcat în perioada următoare?*

– Da, și stagiunea asta este densă. Mai întâi reparația la Viena în **Traviata**, urmează turneul în Japonia cu Donna Anna din **Don Giovanni**. Pentru 2009, **Maria Stuarda** la Zürich, Zerbinetta din **Ariadna la Naxos** la Genova, imediat **Lucia** la Berlin, **Lucia** - nouă producție - la Bruxelles și două **Traviata** la Budapesta cu Renato Bruson. După aceea, două spectacole cu **Flautul fermecat** - Regina Noptii - aici la Zürich, dar mă mai gândesc dacă o să mai păstrez rolul în repertoriu. Pe 12 mai, voi cânta **Traviata** la Timișoara și apoi la Zürich. Lunile mai și iunie sunt foarte încărcate, **Rigoletto**, **Turandot** și **Ariadna**. După aceea, probabil, voi pleca la Arena din Verona pentru Liù din **Turandot**. Apoi îmi trebuie neapărat o lună de vacanță... în octombrie viitor mă așteaptă **Traviata**, deschiderea stagiunii la Torino.

– *București?*

– Încă nu știu, trebuie să văd, să găsesc o săptămână liberă.

– **Lucia, Rigoletto?**

– Eu mi-aș dori *Rigoletto* cu Leo Nucci dacă ar fi posibil.

– *Da, celebrul bariton mi-a spus că vrea să cânte la București cu tine, într-un asemenea spectacol. Îi voi comunica directorului general al Operei Naționale. Sper să depună toate eforturile.*

(2008 – *OPERA ETERNA*)

INTERVIU CU SOPRANELE MILDELA D'AMICO ȘI ELENA MOȘUC

„SIMBOLUL PAGANINIAN”

Am întâlnit-o recent, la Milano, pe una din cunoscutele soprane italiene, Mildela D'Amico, mulți ani solistă în ansamblul Scalei, actualmente eminentă profesoară de canto. Printre foștii ei elevi se numără și reputata noastră soprană Elena Moșuc, care m-a însoțit în vizită. Am pătruns într-un apartament de bloc, situat lângă moderna clădire a Teatrului Strehler, în încăperi care poartă mărturie ale gloriei marii scene milaneze, pe care Elena Moșuc triumfase cu câteva zile înainte în *Rigoletto* de Verdi. Fotografii ale Mildelei D'Amico în compania unor iluștri cântăreți împodobesc pereții, pianul, biroul, celelalte mobile. O istorie vie. Amintiri de neuitat și dovezi ale unui profund respect pentru foștii colegi, legendare nume ale artei lirice italiene.

– *Stimată maestră, vă văd alături de Mario del Monaco, Franco Corelli, Leyla Gencer, Lina Pagliughi, Luciano Pavarotti...*

Mildela D'Amico: Da, glasuri de aur...

– *Ce spuneți despre acești mari dispăruți?*

M. D'A.: Artiști uriași. Am fost prieteni, dar pe lângă relația fraternală, discutăm mereu despre profesiune, despre tehnica vocală. Și trebuie să afirm că puțini tenori din lume au putut ajunge la nivelul unor del Monaco, di Stefano sau Corelli. În ziua de astăzi nu mai există asemenea cântăreți.

– *L-aș adăuga pe Pavarotti...*

M. D'A.: Și pe el, dar în primul rând pe Mario del Monaco și Giuseppe di Stefano. Eu am debutat alături de un alt mare tenor, Ferruccio Tagliavini, care a fost și nașul meu. Cred că acești cântăreți de acum nu vor lăsa urmă în istorie, cum o va face Elena Moșuc. Iată numai un exemplu. Când a cântat *Rigoletto* la Arena din Verona a emis uimitoare Mi bemol-uri acute care au făcut înconjurul întregii arene iar publicul a apreciat entuziast: „Storiche”.

– *Istoric, ca și ieri la Scala. Ați adus aminte de tehnica vocală. Ce secrete ascunde?*

M. D'A.: Am avut onoarea și bucuria să dau prima mea audiție, chiar la Scala, cu maestrul Wolfgang Sawallisch, care m-a ascultat în arii din *Traviata*, *Somnambula* și *Turandot*, rolul Liù. Nu m-am dus să audizionez la Viena pentru că logodnicul meu, tenorul Aronne Ceroni, era gelos și nu voia să mă lase. Maestrul a înțeles. Audițiile se țineau în celebra Sală Galbenă a Scalei. Scara, de la poartă până la etajul al treilea, era plină de tinere aspirante care așteptau să cânte.

Erau venite din toate colțurile lumii, chiar și din Australia. După aria din *Traviata* mă așteptam să fiu oprită dar maestrul mi-a spus „Foarte bine!” și a dorit să continui cu *Somnambula*, cavatina *Ah, non credea mirarti*. Și apoi, cu *Tu che di gel sei cinta* din *Turandot*. După ce am terminat, i-am cerut scuze că am profitat de bunăvoința lui și am cântat atâta. Văzusem doar că așteptau multe fete. Mi-a răspuns: „Eu sunt cel care trebuie să-ți mulțumesc pentru că, în sfârșit, am avut plăcerea să ascult pentru prima dată școala italiană de belcanto”. Ei bine, profitând de un teren extrem de fertil, i-am transferat Elenei acest stil. Personal, îi acord un calificativ unic în lume, este „Paganini al liricii italiene”.

– *Ce frumos!*

M. D'A.: Este complimentul pe care i-l fac mereu pentru că, așa cum Paganini făcea să vibreze în fața publicului corzile subțiri de vioară și să creeze divine sunete speciale, agile, „invizibile”, la fel face și ea. În orice moment în care cântă, produce sunete „invizibile”, care nu se pot „atinge”, dar se simt în străfundurile sufletului. De aceea spun că este Paganini al artei lirice.

– *Am ascultat-o în Rigoletto înfățișând o bogăție de culori, tente, sfumature, nuanțe...*

M. D'A.: Într-adevăr, aici este un secret, pentru că eu am inventat sunetul „invizibil” al vocii, după cum maestrul Luciano Chailly, tatăl dirijorului Riccardo Chailly, a inventat sunetul „blu” al orchestrei sau Niccolò Castiglioni, un compozitor contemporan important, a inventat culori specifice în orchestră, căutând întoarcerea la puritatea naturală a sunetului. Elena are vocea pură, sonoritatea pură și a învățat atât de bine sunetul „invizibil” încât

acum îl crează ea. De aceea este întotdeauna atât de minunată.

– *Cum a ajuns la performanță?*

M. D'A.: Am studiat împreună foarte mult, am selecționat sunetul optim dintre toate cele care puteau fi produse. Vocea ei este un dar de la Dumnezeu, dar a înțeles care sunt sunetele cele mai bune pe care le poate emite. Elena nu cântă numai cu glasul, ci și cu sufletul. Nici măcar un sunet nu iese din gura ei fără să fie expresia inimii și sufletului. Are ceva în plus față de alte cântărețe care sunt superficiale, se preocupă numai de tehnică și înșiră note fără simțire.

Elena Moșuc: Aș adăuga că maestra nu mă lăsa să aprofundez nici un sunet dacă nu era corect, totul era studiat, analizat...

– *... pentru a-l alege pe cel ideal.*

M. D'A.: Mă gândesc la toate culorile sunetelor care pot fi emise de o soprană, pentru că nu toate le produc pe aceleași, nu toate vocile sunt egale, nu toate au forța necesară, în timp ce tehnica este aproape la fel. Minunat este însă elementul care absoarbe, care energizează, care stăpânește această tehnică

– *Elena.*

E. M.: Am făcut imens de multe exerciții, care spuneai că provin de la maestra dvs.

M. D'A.: Da, maestra Liopard, care a fost profesoara celebrelor Renata Scotto, Anna Moffo; și apoi, la Conservator, am avut-o profesoară pe eleva legendarei Claudia Muzio. Îndrumători mari, acesta-i adevărul.

– *Și descendență directă din renumite școli de canto.*

M. D'A.: I-am dăruit Elenei câte ceva din toate acestea, le-am făcut bunurile noastre comune.

E. M.: Lucrul principal pe care am reușit să-l realizăm a fost să scoatem vocea „în afară” și să obținem modalitatea de a cânta fără să mă obosesc...

M. D'A.: ...de a concentra sunetul care apoi să fie emis și să sune ca o aureolă...

– ... *îmbogățită de armonice.*

E. M.: Am pregătit totul mai ales pentru Arena din Verona, unde nu trebuie să cânți din capitalul de glas, ci în rezonanță, pentru a umple și domina imensul spațiu de 20 000 de locuri.

M. D'A.: A fost formidabilă, vocea i s-a auzit și în ultimul rând la fel de bine ca în față.

– *Și la Scala, glasul era întotdeauna penetrant și strălucitor. În cvartetul din actul ultim era deasupra tuturor, domina.*

E. M.: Nu am înțeles critica lui Paolo Isotta că nu stăpânesc „fonația articulată”. Tu ai înțeles toate cuvintele mele, nu?

– *Absolut, am citit și eu acea cronică, m-am mirat și am fost atent la spectacole. Toate cuvintele erau foarte clar rostite, „mușcate”.*

M. D'A.: Se înțelege tot textul. Ce n-a priceput Isotta este că la Elena, silabele nu sunt derulate rapid, rezultate doar din dicțiunea bună, ci spun cu totul altceva, ceea ce Verdi a vrut să scoată în evidență, expresiv, din cuvinte. Și ea face acest lucru, pentru că este o muziciană, o artistă, o persoană sensibilă.

– *Am dialogat cu James Conlon, dirijorul serilor cu **Rigoletto** și a apreciat la fel.*

M. D'A.: Vedeți? Vă mai spun și altceva: este capabilă să facă zece variațiuni, una mai dificilă decât alta, pe o temă ascultată, ceea ce este unic. Și în **Lucia di Lammermoor**, mereu schimbă variațiunile, una mai frumoasă și mai

grea ca alta. Nu știu cine altcineva le-ar putea executa. Ca să schimbi mereu, trebuie să fii un mare muzician.

E. M.: Nu-mi place rutina, vreau să descopăr lucruri noi.

M. D'A.: Un impresar important, care cunoaște totul în lumea lirică, mi-a telefonat ieri și mi-a spus că Elena este unica Gilda cu adevărat valabilă, pe care o avem în ultimele decenii.

– *Iată rezultanta unor preocupări serioase. Când ai început studiul cu maestra?*

E. M.: După cum știi, m-am preocupat de la 16 ani de vocea mea și, pentru că voiam să fiu solistă, m-am dus la Școala Populară de Artă. Apoi am făcut Conservatorul. După aceea, am fost angajată la Opera din Zürich. Dar mereu am dorit să am școală italiană. La Milano, am venit să studiez cu soțul maestrei, Aronne Ceroni, și el fost solist la Scala. Am și lucrat o perioadă. Apoi m-a auzit maestra și am decis să continuăm împreună. Era în 1996.

M. D'A.: Un tenor este profesor bun pentru tenori, o soprană trebuie să învețe de la o soprană. Nu am auzit contrariul. Îmi pare rău, eu sunt contra învățământului masculin pentru cântărețe. Există specificități în probleme de respirație, aspecte fiziologice etc. etc.

– *Presupun că, la început, studiul a fost intensiv, apoi au venit consolidările.*

M. D'A.: 3-4 ore lucram asupra notei de Si natural, apoi ne întorceam la sunetele joase, apoi urmau exercițiile la octavă. Au fost imens de multe, eu nu le numărăm dar ea, da. Mi-a reproșat că nu sunt niciodată satisfăcută...

E. M.: Eu nu sunt niciodată mulțumită de mine. Am și muncit mult: veneam dimineața de la Zürich la Milano, studiam și cântam 2-3 ore cu

maestra, mă întorceam seara înapoi, acasă. La început am făcut mari sacrificii.

M. D'A.: În orice caz, a avut extrem de multă răbdare.

E. M.: Pentru că din start am înțeles că tehnica vocală este foarte importantă pentru a da longevitate carierei.

– *Voiam să cunosc unele dintre secrete, de aceea am întrebat...*

E. M.: Nu mi le-a spus nici mie.

M. D'A.: Le-a descoperit cântând. A studiat mult, serios, nimic nu a primit cadou.

E. M.: Am făcut ce mi-a indicat maestra, dar alte lucruri le-am aflat singură.

M. D'A.: Așa este. Ce m-a impresionat a fost faptul că a recunoscut rolul meu de profesoară.

– *Un lucru destul de rar printre cântăreții de astăzi. A vorbit mereu despre dvs. la Radio, la televiziune, în presa scrisă. Nu mai spun de CV-uri.*

M. D'A.: Sunt foarte mândră de ea, trebuie s-o ascultați nu numai în *Rigoletto*, dar și în *Lucia di Lammermoor*...

– *Am auzit-o și la București, și la Zürich. Superbă belcantistă.*

M. D'A.: Discursul ei muzical încântă.

E. M.: Păcat că directorul general al Scalei nu este fan al belcanto-ului.

– *Oare?*

M. D'A.: Da, nu știu cum este posibil în patria operei.

– *Și acolo există mult business. Elena, ce-ți propui pentru viitorul apropiat?*

E. M.: În martie, voi face o producție nouă cu *Povestirile lui Hoffmann* la Zürich. Interpretez toate cele patru personaje feminine. Cu rolul Olympiei voi face și debutul meu, în toamnă, la

Metropolitan Opera din New York. Acolo direcțiunea dorește, în chip tradițional, să aibă patru interprete diferite. Mi-ar fi plăcut să cânt în același spectacol nu numai Olympia dar și Antonia, Giulietta și Stella.

M. D'A.: Când le vei interpreta la Deutsche Oper Berlin unde, după marele succes în *Lucia di Lammermoor*, ești așteptată cu frenezie?

E. M.: În 2011.

– *Și, se pare, un rol nou, temuta Norma. Adevărat?*

E. M.: Da, anul viitor debutez în *Norma*.

M. D'A.: Nu știam. Unde?

E. M.: La Zürich. Ce părere aveți?

M. D'A.: După mine, cu vocea ta, poți cânta tot repertoriul de belcanto. Dar eu aș fi puțin atentă dacă aș avea încă angajamente pentru Lucia, Gilda. Aș mai aștepta un pic cu Norma.

E. M.: Am cântat deja Anna Bolena, care este mai dificilă.

M. D'A.: Așa este, poți face rolul la înaltul tău nivel, asta e sigur.

E. M.: Am cântat deja romanța *Casta Diva* și cabaletta ce-i urmează, *Ah! bello a me ritorno*.

M. D'A.: Există multe soprane, chiar lejere, care le fac. Dar sunt părți dramatice mult mai dificile. Duetul cu Pollione este un... meci frumos. Îmi amintesc că, dacă Mario del Monaco ținea prea mult acutele, Maria Callas îi aplica discret un... șut. Tu vei fi superbă.

– *Maestră Mildela D'Amico, un gând la final de dialog?*

M. D'A.: De când am cunoscut-o pe Elena Moșuc sunt fericită. Este un simbol paganinian.

– *Minunat spus și inspirator! Vă mulțumesc amândurora.*

(2010 – **OPERA ETERNA**)

DEBUT ÎN NORMA BELLINIANĂ

– *Desigur, Elena, ca mare specialistă în belcanto, opusurile lui Bellini îți sunt foarte apropiate. Ce roluri ai cântat și cum le-ai privit?*

– Până acum, Elvira din **Puritanii** și Amina din **Somnambula**. Amândouă sunt destinate unor voci mai înalte de soprană, lejere, deși eu nu le-am cântat chiar așa. Evident că nu poți aborda ariile de coloratură decât lejer, dar în **Puritanii** sunt momente unde este nevoie de voce mai plină. La Bellini, muzica este mult mai eterică, spre deosebire de Donizetti ale cărui portative sunt mai apropiate de Verdi. Bellini are fraze lungi, curgătoare, cu cantilene superbe, era foarte atent la ceea ce compunea.

– *Muzica lui Bellini... preludiul melodiei infinite wagneriene...*

– Sunt sigură că Bellini l-a influențat pe Wagner. Mezzosoprana Michelle Breedt, colega mea care cântă mult la Bayreuth, spune că la Wagner există pasaje, fraze, asemănătoare ca scriitura cu cele belliniene.

– *Iată că acum ai abordat, aici, la Opera din Zürich, personajul titular din Norma. De ce în acest moment al carierei?*

– Sinceră să fiu nu m-am așteptat că va veni vreodată vremea lui. Deși foarte mulți prieteni m-au bătut la cap să-l fac. E drept că nu am avut nici oferte, dar mi-am zis că, pentru mine, este totuși o partitură extrem de grea și complicată. Propunerea a venit însă de la directorul meu, Alexander Pereira și a trebuit să mă gândesc vreo două zile dacă într-adevăr sunt capabilă sau nu. Am zis să încerc.

– *Cum vezi partitura față de celelalte roluri belliniene?*

– *Norma* este mult mai dramatică, mult mai lungă decât **Puritanii** și **Somnambula**. Personajul titular este foarte, foarte complex, pot să spun cel mai complex pe care l-am interpretat vreodată. Credeam că Violetta este așa, dar Norma o depășește. Are tot ce vrei, coloratură, fraze lirice, eterate, fraze mai agresive, dramatism, absolut totul.

– *Au existat multe acumulări anterioare și cred că poți să consideri rolul Norma drept un vârful carierei.*

– *Da.*

– *Cum te-ai pregătit pentru asta?*

– Tu știi că am făcut definitivarea chiar înaintea debutului, pentru că am fost mai mult bolnavă. Am învățat rolul în cap, mental. În acest mod mi-am pregătit și respirațiile, și frazările, absolut totul. Atât în perioada repetițiilor cât și înainte am fost ocupată cu alte spectacole, n-am avut timp să lucrez vocal decât cu câteva zile înainte de premieră. Și de fapt abia acum, în timpul seriei de spectacole, studiez rolul așa cum trebuie. Descopăr că, pas cu pas, se mai cizelează, aprofundez, găsesc momente unde pot să dau mai mult sau să economisesc.

– *Ca dificultate, cum găsești structurată partitura? Care îi sunt cheile?*

– Partea cea mai grea, cea mai obositoare, mi se pare finalul, unde peste trei sferturi de oră trebuie să fiu pe scenă. Dar în primul act am recitativul, aria **Casta Diva** și cabaletta, deci am timp să mă odihnesc. Apoi recitativ, duet cu Adalgisa, terțet... destul de solicitant.

– *Există acolo accente pe care Norma le dă în dialogul cu Pollione...*

– Într-adevăr și finalul primului act este intens. Nici monologul de la începutul actului secund nu-i ușor, în

schimb al doilea duet cu Adalgisa nu mi se pare așa greu, ci chiar comod, mai ales că, din cauza mezzosopranei, este transpus cu un ton mai jos. Finalul însă...

– Așadar, **Norma** egal lungime, dramatism...

– Eu nu am probleme cu rolul, dar nefiind perfect sănătoasă, efortul a fost sporit. Până acum, când stăm de vorbă, am cântat deja de cinci ori, plus cele două repetiții generale (mai am încă patru spectacole, dintre care trei sunt într-un interval de numai cinci zile) și învăț cum să-mi dozez mai bine efortul ca să ajung în formă la finalul acela...

– Adică să-ți menții fluența cantilenei și să modelezi frazele după aproape trei ore de cântat aproape continuu. **Casta Diva** este cea mai celebră pagină din operă. Cum crezi atmosfera cu totul specială?

– Superb a creat-o Bellini. Este foarte bine că are la început recitativul, ca moment de încălzire și acomodare cu publicul, cu sala. **Casta Diva** nu mi se pare foarte grea și special am cântat-o în ultimii ani în concerte, de câte ori am avut ocazia. M-am obișnuit cu ea

– Și cabaletta?

– Este mai ușoară, deși are dificultăți prin coloraturile ascendente, descendente, acute. Dar dacă tehnica vocală este sigură, nu apar probleme. În **Casta Diva** trebuie să-ți stăpânești foarte bine respirația, să nu ai emoții și să reușești să faci frazele acelea lungi și intime.

– La asta mă refeream când vorbeam de atmosferă, este o evocare, un fel de rugăciune. În continuare?

– Duetele cu Adalgisa sunt cele mai valoroase din operă, de fapt părțile pentru vocile feminine domină.

– Revin la confruntările cu Pollione...

– Cel mai important este duetul final care-mi place mult. Este foarte dramatic, câteodată cu țesătură vocală joasă.

– Pentru notele grave a trebuit să studiezi în alt mod, să-ți controlezi altfel glasul?

– Nu, eu am avut întotdeauna acele sunete, numai că nu prea a existat ocazia să le scot la iveală. În **Lucia di Lammermoor** pot să emit câteva, dar nu așa multe ca în **Norma**. Am stăpânit întotdeauna și gravele, și supra-acutele.

– În producția de la Zürich, regizorul Robert Wilson ți-a fost prieten sau adversar?

– Am avut în el un prieten, mă simt bine în regia lui pentru că nu mă solicită, am timp să mă concentrez mai mult pe muzică și asta este foarte important. A spus că nu vrea foarte multă mișcare pe scenă, ca să lase timp spectatorului să se bucure de sunet.

– Pe undeva, ideal!

– Da, el creează pe scenă anumite imagini, tablouri și lasă imaginația publicului să zboare liberă, nu vrea să-i impună nimic. Este maestru în lumini, gesturi și pune accent pe mișcarea lentă.

– Am văzut că ai notat pe partitură multe poziții de brațe pe care trebuia să le ai. Cum au fost explicate de regizor? Este o întrebare pe care am pus-o și kolegei și prietenei tale, mezzosoprana Liliana Nikiteanu, acum doi ani, când am discutat despre **Aurul Rinului**. Mi-a spus că nu li s-a explicat semnificația gesturilor.

– Nici acum, dar sunt unele care se înțeleg. De exemplu, la replica **Ah, Roma!** strâng pumnul, pentru a exprima ura.

– Voi, eroii, nu prea v-ați uitat unii la alții, n-au fost nici atingeri...

– N-am avut voie. Corpul trebuia să fie tot timpul drept, stăteam ca niște

figurine de șah. De la seară la seară, nu repet identic mișcările, mai și improvizez, dar folosesc din vocabularul impus de regizor.

– Cum îți vezi cariera în continuare?

– Mi-aș dori foarte mult să continui în teritoriul belcanto-ului. La Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles voi cânta **Lucrezia Borgia** în 2013, apoi **Maria Stuarda**. Bineînțeles că mai vreau să păstrez în repertoriu personaje ca Lucia, Gilda, Violetta, dar țin ca vocea mea să se dezvolte abordând roluri mai pline, precum Norma, Lucrezia...

– Elisabetta din **Roberto Devereux**?

– Mi-ar face mare plăcere.

– Până atunci, în vara lui 2012, vei debuta la Festivalul de la Salzburg, cu **Ariadna la Naxos**. Îmi pare că maestrul Riccardo Chailly, dirijorul spectacolului, va alege o altă versiune decât cea obișnuită.

– Prima, cea originală, care nu s-a mai reprezentat de la premiera absolută din 1912. Acolo rolul Zerbinetta este de două ori mai lung iar aria este scrisă cu un ton mai sus, ajunge până la Fa diez supra-acut. Are mult mai multă muzică, mult mai multă coloratură. Foarte greu.

– La Opernhaus Zürich, teatrul tău de rezidență, ce urmează?

– Nu voi face premiere, pentru că se instalează noua direcțiune a lui Andreas Homoki și dânsul dorește să mă prezinte în noi roluri, pe care nu le-am mai interpretat aici. Așa că voi avea două debuturi, Nedda în **Paiațe** și Alice Ford în **Falstaff**.

– Oricum, ai un contract preferențial, care-ți permite să cânți rolurile tale de belcanto în alte părți. Ei, și la București?

– Aș fi vrut să vin pentru **Rigoletto** în luna mai, dar nu pot, trebuie să fac înregistrări pentru disc la Londra, în celebrele Abbey Road Studios, cu Royal

Philharmonic Orchestra și sub bagheta lui John Scott. Este vorba de un ciclu de lieduri intitulat **Poesia per una sognatrice**, scris pentru mine de Flavio Motalla, compozitor elvețian care rezidează la Los Angeles și compune muzică la Hollywood. Apoi, imediat, trebuie să plec la Torino pentru spectacole cu **Lucia di Lammermoor**. Urmează o vizită la Dortmund, unde voi cânta **Corsarul** de Verdi într-un concert, a cărui coloană sonoră se va grava pe disc.

– Rolul Medora, interpretat și la Opera din Zürich. Știu că vei reveni și în America.

– Da, în perioada septembrie-octombrie, pentru **Lucia di Lammermoor** la Dallas. Este a doua apariție în America după spectacolele de la Metropolitan cu rolul Olympia din **Povestirile lui Hoffmann**.

(2011 – **OPERA DIVINA**)

Tenorul CORNELIU MURGU,

**director general al Operei
Naționale Române din
Timișoara (2000 – 2019)**

**„OTELLO MI-A DAT CEA
MAI MARE SATISFACȚIE
ARTISTICĂ”**

– Vă aflați pentru a doua oară la Constanța...

– Iubesc foarte mult acest oraș și mai ales căldura umană cu care m-a primit întotdeauna. Mă întorc aici ori de câte ori pot, cu multă dragoste.

– *Sunteți în apogeul carierei. Ați dori să marcați prin câteva cuvinte acest moment?*

– În ultimii ani am renunțat la rolurile care nu sunt scrise pe măsura mea, cele pentru care nu simt interpretarea. Eu cred că un actor sau un cântăreț nu poate avea decât 7-8 personaje în repertoriu. Acelea care pledează pentru calitățile lui. Nu are rost să aduni o mare cantitate de roluri. Acum 20 de ani erau 20 de tenori de prim ordin și fiecare cânta numai 2-3 roluri emblematice, care-l definea. În general, cred că am cântat aproape tot din ceea ce-mi convenea.

– *Ce reprezintă pentru dvs. Otello, rolul acesta ecrasant, care nu este la îndemâna oricui?*

– Cred că atunci când un cântăreț a cântat Otello, poate să spună că e fericit. Este un rol puternic din punct de vedere vocal, interpretativ, fizic, un rol epuizant, care îmi dă cea mai mare satisfacție! Înainte de a-l cânta, am făcut **Cavalleria rusticana** și **Paiațe** într-o singură seară, performanță profesională care m-a mulțumit pe deplin. Nu cred că după Otello, mai pot găsi un rol care să-mi ofere asemenea satisfacții.

– *Am regăsit în cântul dvs. sonorități care mi-au amintit de Mario del Monaco. Sunt convins că celebrul tenor a fost o persoană și un artist pe care l-ați admirat foarte mult.*

– Totdeauna. Eu provin din această școală a lui Marcello del Monaco, fratele lui Mario, dar bineînțeles am fost îndrumat de Mario. L-am admirat mereu și poate că a reușit să se metamorfozeze în anumite intenții ale mele. Desigur, caut să dau interpretarea mea, așa este just pentru fiecare artist, să-și găsească propriul său drum. Dar orice cântăreț are un ideal în fața lui; așa l-a avut

Carreras pe di Stefano sau alții pe Corelli. Eu l-am admirat întotdeauna pe Mario. Mario mi-a fost totodată și mărturie spirituală.

– *Cum construiți rolul, care sunt conexiunile pe care le faceți în conturarea personajului, care sunt calitățile vocale ce trebuie avute de cântărețul care-l abordează?*

– Trebuie să pornim de la un lucru foarte important și anume că fiecare lucrare necesită calitățile vocale juste. Trebuie procedat în așa manieră încât fiecare să-și aleagă rolurile care, vocalmente, nu-i pun nici o dificultate. Dar Otello nu este important numai din punct de vedere vocal, ci și interpretativ și al rostirii cuvântului. Sunt anumite intenții care parcă nici nu au nevoie de sunete, ci de intensitate vocală și verbală. Eu recitesc partitura foarte des, ca pe o carte, aș putea spune că o restudiez ori de câte ori fac o producție nouă. Întotdeauna caut și mai găsesc câte ceva, pentru că există o imensitate de intenții în fiecare cuvânt. Nu uitați că Verdi pe de o parte și Boito pe de altă parte au fost doi coloși...

– *Cât de importantă este culoarea vocală în general în cânt, în selecția rolurilor și în particular la Otello?*

– Otello este un rol de tenor dramatic, dar cu culori baritonale. Noi avem o pildă foarte mare în Ramon Vinay care a fost un mare Otello, dar și un mare Iago. Și Iago beneficiază de o scriitură aproape tenorală, deci și un tenor cu culoare baritonală ar fi în stare să-l interpreteze. După aceea, dacă există vocalitatea corectă, contează intenția, emoția transmisă. Mulți fac greșeala că îngroașă foarte mult vocea, neavând ceea ce eu numesc „tubul orgii”. Să mă explic... Eu spun totdeauna că fiecare

glas este ca tubul de la orgă, după cum construiește și conduce sunetul. Deci dacă un artist nu are în mod corect această lărgime sau acest „tub” este în dauna sunetului, a interpretării sau a pronunției cuvintelor. Dar în *Otello* trebuie studiată fiecare sonoritate, fiecare cuvânt trebuie bine plasat. Și participarea fizică este de luat în calcul.

– *Un rol de mare complexitate... De altfel întreaga construcție a operei frizează perfecțiunea.*

– Cred că este lucrarea cea mai reușită din punct de vedere dramaturgic pentru că pleacă de la un... fulger și crește neconținut până la monologul din actul al treilea. Acolo este punctul culminant. Apoi, Verdi a reușit ca în final să creeze o clipă de liniște tensionată. Tocmai asta este grozav. Ca și în viață, parabolele cresc și decad...

– *Culminația din actul al treilea, monologul, evită un final tipic de arie...*

– În general, Verdi n-a fost prea darnic cu tenorii, neoferindu-le câteodată posibilitatea de a obține aplauze. Există o explicație. El avea o voce splendidă de bariton și dacă vă gândiți, în repertoriul verdian toate ariile de bariton sunt scrise bine și se termină bine. Verdi își cânta toate ariile în timp ce se acompania la pian, de aceea a scris așa frumos pentru bariton. Bineînțeles că a compus admirabil și pentru tenor, dar asta este poate o explicație de ce unele arii de tenor nu se termină, cum ar fi monologul lui Otello. Nici Puccini nu a reușit să-l mulțumească în întregime pe tenor, dar, în schimb, a scris arii frumoase.

– *Am vorbit de Otello, de Iago. Să n-o uităm pe Desdemona.*

– Este un rol ingrat pe undeva, care necesită o voce foarte mare, dar cu multă finețe, pianissime și filaje.

– *La ce roluri vă gândiți în momentul de față, odată câștigat acest pisc care este Otello?*

– Mă îndrept către Wagner. Voi face anul viitor Siegmund din *Walkiria*. Sunt pe cale de a-l studia. Wagner reprezintă o altă elită, altă manieră de a cânta, o altă interpretare. Încerc... Totdeauna spun că încerc pentru că dacă voi reuși, voi fi foarte fericit, dar dacă nu va ieși bine așa cum doresc eu, am destule de cântat în repertoriul meu de până acum.

– *La **Dama de pică** v-ați gândit?*

– Da, mi-a fost propusă de multe ori. Dar nu știu dacă sunt în stare să interpretez în rusește, cu toate că am studiat limba rusă; nu sunt sigur că aș reuși să dau intențiile corecte. Este necesar un studiu îndelungat.

– *Care vă sunt proiectele în România? Ați ținut un Master-class la Timișoara, orașul dvs. natal...*

– Da, acum o lună. După experiența noastră de la Lugoj, unde am fost împreună în juriul Concursului Grozăvescu, am găsit elemente foarte bune în țară. Sunt în curs de a le ajuta și de a crea ceva. Dar lucrul cel mai draguț este că am constituit un colectiv de 12 voci diferite, care s-au unit în a se cunoaște, a se iubi, a discuta și a asigura o continuitate a ideii mele. După curs, am făcut un concert foarte frumos. Apoi, voi deschide Festivalul timișorean, care anul acesta comemorează 50 de ani de la inaugurarea Operei cu un spectacol de *Aida*. În primăvara viitoare voi participa la Cluj la un mare simpozion în cadrul Academiei de Muzică Gheorghe Dima și poate voi susține un Master-class, ca și un spectacol de *Paiațe*. Programul nu e definitivat.

(1996 – **OPERA LIVE**)

„CÂND CÂNTAM, TREMURAM PENTRU MINE ÎNSUMI, ACUM O FAC PENTRU 300 DE PERSOANE”

Idealul de glasuri verdiane nu există

– *Stimate maestre, cea mai recentă premieră a teatrului pe care îl conduceți a fost **Bal mascat** de Verdi. Pe panoul din Piața Operei am văzut numai titluri de Verdi și câteva de Puccini...*

– Probabil că știți, Timișoara are un teatru iubitor al muzicii verdiane. Dacă programez Verdi pe afiș, asigur săli pline. Referitor la Puccini, am început încet-încet să atrag publicul cu *Tosca*, am făcut anul trecut o producție foarte frumoasă realizată de Ognian Draganoff din Bulgaria iar acum trei ani am montat *Turandot*.

– *Mă întreb totuși, nu vi se reproșează că vă cantonați între acești compozitori, ce-i drept foarte iubiți?*

– Deocamdată n-am primit obiecțiuni. La fiecare spectacol, sala este ocupată în proporție de 80-85% ceea ce constituie un lucru foarte important pentru că, acum 5 ani când am venit la direcțiune, cifra era 20- 25%. Din păcate, nu pot să-mi permit un repertoriu mai deosebit, de exemplu o operă de Massenet sau o lucrare contemporană, întrucât publicul nu reacționează iar noi nu suntem încă în situația financiară de a ne permite montări care să cadă. Trebuie să gândim comercial. Alegem titluri cunoscute pentru a avea venituri proprii și a justifica producția.

– *O viziune pragmatică. Cu ce ați mai înregistrat succese?*

– Am programat operete, care la Timișoara au lipsit total până acum. Când am preluat conducerea teatrului exista pe afiș un singur titlu, *Liliacul*, și se dădea

numai de Revelion. Îl oferim acum lunar și sala e întotdeauna plină. Vedeți, aici avem un public cosmopolit care vorbește mai multe limbi. Am reușit în ultima vreme să aduc destui străini, în fiecare seară circa 20% din spectatori, mai ales din rândul comunității italiene care este foarte mare.

– *Apare un revers. Verdi necesită voci serioase. Din conservatoare ies elemente tinere, parțial formate, preferențial destinate unui repertoriu mai ușor. Spre pildă, pot să cânte foarte bine Cimarosa sau Pergolesi. Rareori pot aborda o partitură verdiană la parametrii ceruți. Cum se rezolvă asemenea probleme?*

– Ați marcat un punct foarte mare. În general nu sunt voci. *Cast*-ul este extrem de limitat. Aproape la fiecare titlu trebuie să invit unul sau doi soliști din afara teatrului, de la București, Iași sau Cluj. Idealul de glasuri verdiane nu există. Trebuie să plecăm de la această premisă, să ne mulțumim cu ce găsim... Pentru operete dispun de echipe mai complete, deoarece sunt mai puțin complicate, în plus am folosit și câțiva soliști din cor. Am reușit un succes mare cu *My fair lady*, la care distribuția este integral timișoreană.

– *Am remarcat calitatea deosebită a orchestrei. Care sunt secretele?*

– În primul rând disciplina impusă de concertmaestrul Ovidiu Rusu. Apoi, perseverența cu care el muncește cu fiecare partidă în parte. S-a introdus astfel o solidă conștiință profesională. Instrumentiștii studiază intens individual, șefii de partide lucrează la rândul lor cu elementele pe care le au. Repetițiile sunt făcute cum trebuie, nu lălate. Am adus și instrumentiști tineri, i-am stimulat foarte mult. Am invitat dirijori din țară,

din străinătate, orchestra fiind obligată să se adapteze. Unii n-au făcut față, au venit o dată și au plecat. În general, angajez un dirijor doar în urma unui mic examen care implică un contact nemijlocit cu instrumentiștii. Dacă aceștia îl acceptă, mergem mai departe.

– *Sistem occidental. Acolo orchestra are mare importanță în selectarea dirijorului. Cum abordați turneele internaționale?*

– În ultima perioadă am avut multe evenimente importante, precum concertul de la Sofia cu soliști ai Operei din Viena și deplasări în Qatar. Crește calitatea spectacolelor, deoarece atunci când pleacă în turneu, toți instrumentiștii și coriștii sunt mult mai motivați. Oricât de mică ar fi diurna, reprezintă un câștig. Să nu credeți că atunci când se întorc muncesc dublu, dar... am observat că a crescut calitatea. Este un stimul. Pe de altă parte avem posibilitatea ca într-o perioadă scurtă să jucăm un titlu de 9-10 ori, să-l rodăm...

– *...lucru imposibil la sediu, scenele noastre lirice fiind „teatre de repertoriu”.*

– Știți foarte bine că sistemul bloc, 7 spectacole la rând, nu funcționează în România. Suntem cum ați spus și așa vom rămâne. Ați văzut, s-au încercat schimbări și la Viena, în perioada directoratului lui Lorin Maazel. N-amers! Ei au un fel de bloc-sistem pentru o premieră, dar Opera de Stat din Viena rămâne teatru de repertoriu, joacă zilnic alt titlu. În Franța, în Italia, se reprezintă 6-7 spectacole, apoi producția se lasă deoparte. La noi, dacă facem o premieră și o programăm 5-6 zile la rând, ne trezim că după a doua sau a treia seară nu mai vine lumea, mai ales având aceeași distribuție.

Cooperări europene

– *Sunt stagiunile Operei din Timișoara proiectate pentru perioade mai lungi?*

– Din păcate nu, deoarece nu cunoaștem bugetul de la un an pe altul. Apoi, nu știu într-un anume moment, pe ce distribuție de cântăreți pot conta peste un an sau doi. Din străinătate este foarte greu să aduci, nu sunt bani... doar dacă găsesc un sponsor care să mă ajute. Clar, eu mi-am făcut o strategie până în 2010. Dacă o voi realiza sau nu, depinde de bani, de aceea este importantă crearea unor parteneriate.

– *Ce-ar trebui îmbunătățit la noi? Pentru că iată, în 2007 intrăm în Uniunea Europeană, bătrânul continent prefigurează stagioni cu 3-4 ani înainte, chiar mai mult...*

– Trebuie garanție bugetară. Măcar cu un an avans. Am nevoie de o bază ca să pot face programările.

– *Legea sponsorizării este favorabilă, suficientă?*

– Deocamdată există prevederea ca anumite întreprinderi mari să poată alocă 10% pentru sponsorizare. Dar nu toți acceptă această idee, așa că problema rămâne foarte spinoasă.

– *Stimate maestre, Opera Națională Română din Timișoara este membră a asociației CEE Musiktheater cu sediul la Viena. Cum decurge colaborarea?*

– Fiind o formă de ajutorare a unor teatre care nu fac parte din Comunitatea Europeană, s-au pus bazele unor legături între instituții cu aceeași structură.

– *Din ce punct de vedere?*

– De exemplu, Opera din Timișoara nu va face niciodată producții cu teatrul din Skopje deoarece scena noastră este, ca dimensiuni, doar 10% din cealaltă. Recent s-a concretizat prima cooperare,

Skopje-Sofia, cu *Flautul fermecat*. A doua premieră va fi în aprilie, *Elixirul dragostei*, o combinată Sarajevo – Timișoara. 80% din costuri sunt acoperite de asociație, restul de cele două teatre, în mod egal. Vom face apoi o nouă producție, împreună cu Opera Națională din București, care acum doi ani a intrat în CEE Musiktheater. *Nunta lui Figaro* este titlul ales, cu premiera bucureșteană la sfârșitul lui noiembrie sau începutul lui decembrie, depinzând de planul directorului Cătălin Arbore. După *Elixirul dragostei* și *Nunta lui Figaro*, a treia nouă producție pe care mi-am propus-o va fi *Simon Boccanegra*, un titlu care la Timișoara n-a fost făcut niciodată. Îl voi realiza în colaborare cu Opera din Belgrad. Faptul că Belgradul se află la 150 km de Timișoara, deci mult mai aproape decât Bucureștiul, îmi este de mare ajutor. În euroregiune, mă gândesc și la Szeged, Ungaria fiind deja în Comunitatea Europeană. Poate că în a doua fază se vor crea anumite parteneriate și cu scene lirice din Comunitatea Europeană. Vom vedea ce aduce viitorul.

– *Metoda spectacolelor itinerante, realizate între două, trei și chiar mai multe teatre, este foarte modernă în Europa, în lume.*

– Sper că totul va ieși bine. Pentru *Nunta lui Figaro*, decorurile și costumele le vom face la Timișoara și se va juca aici și la București. Capitala va contribui cu 10% din totalul costurilor. La noi atelierele funcționează foarte bine, vom face premiera, apoi producția merge la București, se repetă, se fac 2-3 spectacole, urmând să se reîntoarcă la Timișoara, având aproape aceeași distribuție, alcătuită din studenți.

Burse de studii

– *Există și alte domenii ale parteneriatului?*

– De pildă, sprijin pentru orchestră. Am primit deja doi contrabași, un corn nou, o piculină și acum va sosi un oboi nou. Este un lucru fantastic deoarece din bugetul pe care-l primim de la Ministerul Culturii și Cultelor nu putem cumpăra întotdeauna instrumente performante. În altă ordine de idei, am primit bani cu care am refăcut instalația sanitară...

– *Ați început reabilitarea incintei teatrului. Se vede.*

– Am făcut foarte multe lucruri. Clădirea este monument istoric, aparține primăriei, adăpostește patru instituții, Opera Națională Română, Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Teatrul de Stat „Csiky Gergely” și Teatrul German de Stat, noi asigurând administrarea. Se obișnuiește a se spune că un popor își arată gradul de civilizație începând de la... toalete. Pare o absurditate dar ascunde un mare adevăr. Din 1926 n-a mai fost făcut nimic în clădire, așa că am pornit de la grupurile sanitare, apoi am refăcut total sala de cor cu sprijinul Asociației CEE Musiktheater, am cumpărat o serie de pupitre, am reabilitat și antifonat sala de orchestră, sălile de studiu. Am îmbunătățit ceva și pe partea tehnică, am terminat vestiarele de la sala de balet, unde trebuie să existe condiții bune de studiu și mai ales de igienă.

– *Pe ce coordonate mai sunteți sprijiniți?*

– Partenerii noștri afiliați asociației au primit bursieri timișoreni. Ideea mea prioritară a fost să găsim tineri pe care să îi lămurim să rămână în teatru. Știți foarte bine care este problema: există deschidere internațională, un student care iese din Conservator și are cât de cât

voce, merge în străinătate deoarece în țară, pentru echivalentul a 150-200 euro, nimeni nu cântă. Am ales câțiva tineri și, față de salariul pe care-l au, îi ajutăm cu o bursă de studii valorând între 200-300 euro lunar. În plus, învață cât mai mult și nu pleacă. În iunie se va face o selecție dintre toți cei 30 de bursieri din România, Bulgaria, Republica Moldova, Macedonia, Serbia și Muntenegru, Croația, Bosnia-Herțegovina, Albania. Cei de anul trecut au făcut deja master-classes cu doamna Ileana Cotrubaș, anul acesta vor urma un curs similar la Viena, pregătind chiar *Nunta lui Figaro* despre a cărei premieră vorbeam.

– *Se marchează și Anul Mozart.*

– În 16 mai, la Timișoara va fi un concert Mozart cu toți bursierii, totul este plătit de asociația vieneză. Concertul se va da și la Belgrad în 13 mai.

Banii se fac la sfârșitul carierei

– *Vă propun să abordăm mai în extenso subiectul oarecum dureros al vocilor tinerilor de astăzi. Mai există preocupare pentru arta lirică, se studiază suficient, ce se întâmplă? Se pierde foarte mulți...*

– Când pășești în această complicată meserie, trebuie să ai vocație, să fii totalmente dedicat; eu am privit totdeauna vocea ca pe un dar de la Dumnezeu, o șansă în plus față de ale altor persoane și am început să-mi construiesc imaginea asupra ceea ce doresc în viață: să studiez în așa măsură încât să fiu pregătit 100%, să cânt numai rolurile care-mi veneau ca mănuașă, să nu mă las atras de impresarii care, descoperind un glas, arătau că nu au pregătirea necesară ca să-l ocrotească.

– *Bun, și?*

– Tentația este foarte mare, agenții și directorii de teatre, nu numai cei din

străinătate, caută să se folosească de artiști, neținând cont cât vor sta aceștia pe scenă, dacă într-adevăr vor reuși să cânte până la pensie. Iată problema! Tinerii de azi, având diploma în buzunar, gândesc exclusiv din punct de vedere pecuniar. Îmi aduc aminte cuvintele lui Mario del Monaco: „Banii se fac la sfârșitul carierei; în primul rând trebuie să-ți însușești roluri, roluri pe care dacă te trezește cineva din somn la 5 dimineața, să reușești să le faci din punct de vedere muzical, fizic, fiziologic etc.”

– *În orice carieră se fac și compromisuri...*

– Da, există roluri mai lirice, mai dramatice. Rămâne la inteligența fiecărui individ să aibă abilitatea de a transforma în valoare tezaurul pe care-l posedă. Nu vă spun câte oferte am avut eu pentru roluri mai lirice, în *Boema*, *Lucia di Lammermoor*, *Traviata*! Niciodată nu le-am abordat! Nici nu mă puteam simți bine în haina acelor eroi. Am fost un personaj de scenă sanguin, deci rolurile veriste mi s-au potrivit foarte bine așa că le-am preferat. Dacă făceam compromisuri, poate câștigam mai mult, făceam carieră mai lungă sau mai scurtă, nu contează. Am cântat cinstit timp de 25 de ani. Am avut seri în care am fost mai bun sau mai puțin bun, dar asta a depins și de starea fiziologică din ziua spectacolului. Știți foarte bine teoria mea: un cântăreț este perfect 10 zile pe an și tocmai atunci... nu cântă.

– *Corect, dimineața te poți trezi totalmente afon și basta...*

– De aceea te și macină scena atât de mult. Foarte puțină lume se gândește la transformările psiho-motorii din timpul unui spectacol; avem doar două corzi vocale, pe care le putem folosi mai eficient sau mai puțin eficient.

– În plus, există consumul emoțional, lăsând la o parte controlul permanent pe care trebuie să-l ai asupra sunetului. Ce-i sfătuieți pe tineri să facă, dacă sunt atrași de agenți și aruncați să cânte în roluri peste calibrul lor? Sunt chemați de teatre, li se oferă bani...

– Să aibă inteligența să refuze sau să aibă într-adevăr pe cineva care să-i îndrume. Astăzi nu mai există impresari de genul celor de acum o sută de ani care aveau 4-5 cântăreți, mergeau cu servieta după ei și-i consiliau. Societatea de consum și media au ajutat într-un fel, spectacolele sunt televizate, lumea și-a schimbat gustul, nu mai există acel public care merge la teatru ca să aibă emoția spectacolului, se pot vedea și asculta multe pe DVD. Liricofilii merg doar din când în când la operă și, culmea, spun că nu-i ca pe disc! Eu sfătuiesc publicul să vină în săli deoarece emoția unui spectacol, stând pe scaun 3 ore, este diferită de aceea de a asculta acasă, în papuci și cu o bere alături.

– Absolut. Mă gândeam la José Cura, tenor de anvergură, care a cântat bine câțiva ani și acum este destul de deteriorat vocal.

– Nu vorbim de fenomenele publicitare, de business. Acum 30 de ani existau 20-30 de tenori de prim ordin dar după aceea eforturile media s-au concentrat doar la trei nume. Pe de o parte nu e foarte just, pe de alta este de înțeles. O casă discografică, dacă alocă o sumă de bani pentru reclama unui cântăreț, trebuie să-l promoveze serios ca să-și recupereze banii. Că au existat trei elemente deosebite, Domingo, Pavarotti, Carreras, nimeni nu contestă dar alții n-au mai avut loc de ei. Privitor la Cura, depinde ce-a cântat și cum. Rămâne la latitudinea fiecăruia, în parte, să facă ce

vrea cu vocea lui, cât de mult vrea s-o mențină.

Nu tolerez absurdul

– Ați cântat rolul Riccardo din **Bal mascat** peste tot în lume. Care sunt pericolele partiturii?

– Un rol ambiguu ca și Violetta din **Traviata**. În actul I îți trebuie un tip de tenor, în cel secund, altul, deoarece duetul cu Amelia și orchestrația sunt de așa natură încât se cere o voce mai spinto. După aceea se intră din nou în teritoriul liric. Am rezolvat rolul destul de bine, l-am cântat de la Metropolitan la Napoli, Berlin, Viena, a fost în perioada mea de început de carieră. După aceea am trecut la repertoriul spinto-dramatic, **Paiațe, Otello...**

– Desigur lejeritățile țesăturii vocale din partitura lui Riccardo deveneau mai dificil de abordat. Am vorbit odată, demult, despre marele dvs. rol, Otello, pe care l-ați interpretat pe scene internaționale. Ce alte personaje v-au fost apropiate de suflet?

– Canio din **Paiațe**, cred. Acum doi ani când m-am retras din carieră am ales să cânt, totuși, opera lui Leoncavallo. Am debutat cu **Cavalleria rusticana** și fix după 25 de ani am încheiat la Timișoara cu **Paiațe**. Bineînțeles am iubit și celelalte roluri dramatice din **Carmen, Samson și Dalila, Turandot, Andrea Chénier, Mantaua**. De curând am ascultat niște înregistrări video din anumite perioade ale carierei mele, le-am primit de la un prieten și m-am revăzut cu nostalgie... Să fiu sincer, scena îmi lipsește, este un lucru de care te despați foarte greu; sunt însă conștient că la vârsta mea, chiar dacă nu foarte înaintată, nu mă mai pot dedica scenei, fiind în același timp managerul teatrului.

– *Unde a receptat cel mai bine publicul din lume interpretările de Otello, Chénier, Calaf, Samson?*

– Îndeosebi în Franța. A fost apoi „explozia” făcută de **Otello** la Arena din Verona. Să cânti acolo după marile voci care au interpretat acest rol, să cânti în aer liber în fața a 20000 de spectatori nu este un lucru ușor. A existat o cronică în care se spunea că, după Mario del Monaco, glasul meu a fost singurul care s-a apropiat de idealul lui Otello.

– *Onorant. Cât de mult a însemnat Viena pentru cariera lui Corneliu Murgu?*

– Enorm! Opera de Stat a fost teatrul în care, să zic așa, m-am născut, mi-am început cariera. Întotdeauna am cântat acolo și mă bucur că și acum, după 25 de ani, nemaifiind solist, sunt primit cu aceeași dragoste dintotdeauna.

– *Cum vedeți regiile moderne?*

– Și marii regizori cu care am lucrat, Visconti, Zeffirelli, Otto Schenk, Jean-Pierre Ponnelle, au căutat să modernizeze opera tradițională dar n-au încercat să schimbe locurile acțiunii, subiectele. În concepția mea de management mă situez pe poziție adversă modificărilor, ați văzut, spectacolele mele sunt clasic tratate, pentru că nu pot să-mi permit luxul să fac o premieră care să nu funcționeze. Gândesc că titlul pe care-l montez trebuie să fie pus în scenă așa cum e scris în partitură, în libret. Înainte de a face o mizanscenă modernă, trebuie cunoscută și respectată tradiția. Mai există un aspect. Mulți artiști care la început cântă într-o montare modernă, cu transpuneri de subiect, se regăsesc mult mai greu când revin la una tradițională.

– *Foarte interesant...*

– Dar nu sunt totalmente contra: un lucru poate fi făcut modern însă cu

claritate și atunci poate fi acceptat. Nu tolerez absurdul.

În jurii internaționale

– *Sunteți președintele juriului Concursului Internațional „Traian Grozăvescu” de la Lugoj, competiție destinată în exclusivitate tenorilor, și care a devenit tradițională. În luna mai va avea loc cea de-a VI-a ediție.*

– Am înțeles că sunt niște probleme de natură organizatorică, anumite fonduri inexistente. Interesant este că în juriu a fost invitată doamna Viorica Cortez și a acceptat cu bucurie. Cu această ocazie, vineri 19 mai, voi organiza la Timișoara un spectacol de **Carmen** în care o voi onora. Terminăm etapa de concurs la ora 16 și venim aici cu doamna Cortez, împreună cu voi, cei din juriu, desigur, cine dorește să participe. Mulți îi uită pe marii noștri artiști din diaspora.

– *Viorica Cortez este și o persoană deosebită, extraordinară, sufletistă...*

– În toamnă am fost cu dânsa în juriul Concursului de la Verviers, unde locurile 2, 3 și 4 au fost ocupate de trei românce, dintre care pe poziția secundă a fost o tânără cântăreață din ansamblul meu, soprana Narcisa Brumar.

– *Da, mi-a spus mezzosoprana Roxana Constantinescu, premiantă și ea.*

– Excelentă, studiază la München, evoluează foarte bine, am și invitat-o la Timișoara dar mi-a spus că deocamdată este ocupată cu studiul și are deja niște contracte. Voi insista să vină și la noi. Există voci tinere, dar sunt atrase de fenomenul fugii către capital, cum se spune în business.

– *Care ar fi calea de revenire, se mai poate invoca patriotismul?*

– Cred că puțini sunt ca mine care, după atâția ani de carieră, m-am întors să

preiau o instituție și să fac operă de pionierat. Înainte de a deveni director, am venit și am cântat gratis. Depinde în ce măsură își simte fiecare rădăcinile, mulți pierd această noțiune, dar sper...

– *Sunteți permanent invitat în jurii...*

– Am fost și la Toulouse, anul viitor voi merge la Rio de Janeiro, la Concursul „Maria Callas”. Participările sunt foarte interesante deoarece îți oferă imaginea concretă despre ceea ce există pe „piața vocilor”.

O chestiune delicată

– *Se remarcă o invazie de cântăreți din Extremul Orient, sud-coreeni, japonezi, chinezi.*

– Da. Bineînțeles, vocalitatea lor este cea nativă, de multe ori nu reușesc să îmbine cunoștințele cu ceea ce ar trebui să exprime, dar vin extraordinar de bine pregătiți. Au o conștiință și o punctualitate în lucru extraordinare, o voință interioară fantastică.

– *Studiază în Europa?*

– Aproape toți, foarte mulți în Italia.

– *Mai există în peninsula maeștri valoroși, ca pe vremuri?*

– Este o chestiune foarte delicată. În momentul când un profesor reușește să evidențieze o voce, meritul este al amândurora, al artistului care l-a înțeles pe profesor și al îndrumătorului care și-a putut face meseria. Îmi aduc aminte cuvintele maestrului David Ohanesian: „Profesorii de canto sunt persoanele cele mai delicate din câte există; își preiau o responsabilitate enormă.” Într-adevăr, iată o loterie! Există o diversitate de metode de a preda, dar... dacă găsești un elev bun ai toate meritele, mai ales când și-a însușit ceea ce i-ai spus. A cânta înseamnă un studiu continuu chiar după 20 de ani de carieră, deoarece nu există

spectacole identice unul cu celălalt, la fiecare trebuie să găsești ceva nou pentru a nu te cantona în rutină, în mediocritate.

– *Marcello del Monaco a fost profesorul dvs., da? Îi era metoda inspirată de celebrul lui frate, Mario del Monaco?*

– Nu, deloc. Marcello a fost un maestru care n-a reușit să facă o carieră, deși era un bas foarte bun, deoarece în ambitus îi lipseau anumite sunete. Principiul lui de bază era acela a lui Melocchi, profesor la Pesaro, cu care au studiat Renata Tebaldi și Franco Corelli. Dar, pe lângă metoda în sine, avea o însușire fantastică de a-ți indica un rol. Problema principală este dacă timbrul tău este potrivit pentru o anume țesătură vocală? El pleca de acolo. (...) Greșeala mare pe care o fac mulți cântăreți care au făcut o anumită carieră și au devenit apoi profesori, este că în general caută să pună studenții să cânte în felul în care au făcut-o ei. De multe ori, tinerii vin la concursuri și doresc să braveze cu un repertoriu greșit ales. O falsă metodă de abordare a carierei!

– *Da, asta am văzut și la recenta audiție de la Opera Națională din București, mulți cântau totalmente altceva decât ar fi cerut culoarea și specificul vocii lor.*

– Și nu numai asta. De multe ori, se zice că e vina profesorului. Nu e chiar așa, sunt neascultători.

– *Proiecte personale?*

– Absolut nimic, vreau să fiu fericit ca la premiera cu **Bal mascalat**. Ați văzut, am tremurat destul, am fost foarte emoționat. E normal, înainte tremuram pentru mine însumi, acum a fac pentru 300 de persoane.

– *Bine, succes în continuare, să fie bani, să fie...*

– ... sănătate și putere de muncă! Am un colectiv foarte bun, sigur că nu întotdeauna acceptă ideile mele dar... din păcate, eu sunt cel care ține deocamdată frăiele acestei instituții. Poate mai fac și greșeli, fiecare este supus lor, însă am reușit să creez un colectiv încheiat.

(2006 – **OPERA ÎN DIRECT**)

COMPROMISURI, SECRETE, PROIECTE, DIFICULTĂȚI

– *La conferința de presă dinaintea premierei cu **Faust** la Opera Națională Română din Timișoara, teatru pe care îl conduci de peste 13 ani, s-a vorbit despre Treviso, nu numai pentru că basul Roberto Scandiuizi, vedeta spectacolului, este originar de acolo dar și în contextul relațiilor tale cu acest oraș din regiunea Veneto.*

– Știi că după ce am terminat Conservatorul, am mers la Scuola di Perfezionamento di Canto a lui Marcello del Monaco, fratele marelui Mario. Am stat un an și jumătate la Treviso, pentru studii. Până să ajung acolo, cântam mai mult un repertoriu liric. Când i-am dat prima audiție, Marcello mi-a spus: „Basta, tu nu ești un Fiat 500 ești un TIR cu basculă”. Îmi tot aduc aminte fraza asta. „Nu are sens să te gândești la un asemenea repertoriu” – îi cântasem **Boema**, operă pe care o ador. N-am interpretat-o niciodată pe scenă dar o știu cap – coadă, îmi place enorm de mult. „Questo non e per te”, a spus Marcello.

– *Cânta?*

– Avea voce de bas, studiase și el la Pesaro cu Arturo Melocchi, profesorul lui Mario și al altora. Dar era conștient de limitele lui și recunoștea că nu avea acute, așa încât și-a ales o altă carieră, mai întâi ca director didactic la o școală

din Treviso, apoi ca șef al acestei școli de perfecționare, care a produs o generație întreagă de tenori, Nicola Martinucci, Gastone Limarilli, Gianfranco Cecchele. Toți au studiat cu el, nume mari. Marcello mi-a subliniat: „Trebuie să te așezi în repertoriul pentru care ești apt. De fapt, ceea ce este important nu este numai să poți cânta operă dar s-o și interpretezi”. Mi-a explicat că pentru fiecare voce există 6, 7, 8 titluri ideale, iar restul sunt compromisuri. Am reținut foarte bine ideea.

– *Ai aplicat-o?*

– În carieră am făcut și compromisuri, am intrat și în repertoriul mai liric, dar mi-am dat seama că mă simt cel mai bine în cel verist și dramatic. Ca atare, lucrurile mai importante din evoluția mea au fost **Otello**, **Cavalleria rusticana**, **Paiațe**, **Samson și Dalila** și, hai să zicem, **Carmen**, pentru că l-am cântat în foarte multe locuri și în trei limbi, franceza originală, germana și italiana. Totuși, în afara actelor III și IV, n-a fost rolul ideal pentru mine. Dar am cântat și **Simon Boccanegra**, și **Don Carlos** și **Bal mascat**, inclusiv la Metropolitan. Nici Riccardo din **Bal mascat** nu-mi era un rol perfect potrivit și, în primul rând vocal, mă împingea la anumite compromisuri. Și cum știi foarte bine, când le faci, îți ies sau nu-ți ies.

– *Cu ce rol ai început studiul cu Marcello del Monaco?*

– Cu Canio din **Paiațe**, despre care mi-a spus că e mai ușor să-l lucrăm. În timpul studiului m-am dus la un concurs faimos, „Viotti”, dar nu ca să „concurez” în sine, ci să mă supun la o încercare. Am ajuns totuși pe locul al doilea. Și ca să ne întoarcem la întrebarea ta cu Treviso, cea mai importantă competiție la care am participat a fost cea de acolo. Se cereau

Cavalleria rusticana și *Paiate*. La început, eu concurasem pentru amândouă dar după prima probă Marcello m-a sfătuit: „N-o să ajungi niciodată să le cânti pe ambele din prima seară” – eram chiar la începutul carierei. Am continuat numai cu Turiddu și am câștigat. Iată ce înseamnă Treviso și Teatro Comunale pentru mine. De doi ani, s-a redenumit Teatro Mario del Monaco, deoarece timp de 30-35 de ani celebrul tenor a trăit lângă Treviso, în faimoasa Villa Luisa de la Lancenigo.

– *Am întâlnit-o la Timișoara pe doamna Elena Fillini din Treviso...*

– Da, a scris o carte despre acel concurs și a dorit să-mi ofere un exemplar. Am invitat-o să vadă Opera din Timișoara, a venit și în mai, și acum. Între timp aflasem că fiica lui Marcello del Monaco vrea să scrie o carte despre activitatea tatălui și dorește să vină să-i povestesc câte ceva, eu fiind ultimul din seria de tenori pe care tatăl ei i-a scos din școala de perfecționare, așa că dorește să înceapă cartea cu mine.

– *Vara trecută am fost în Italia, la Livorno și am aflat de la doamna Lucia Stănescu că Mario del Monaco este înmormântat la Pesaro. Am mers acolo, bineînțeles, nu știam unde-i cimitirul și m-am dus la un birou de turism. Am cerut o hartă, agenta m-a întrebat ce caut la cimitir și, dându-și seama că sunt străin, m-a întrebat direct dacă nu cumva vreau să văd mormântul lui Mario del Monaco. I s-a părut normal că dacă vine un străin și caută cimitirul să întrebe de mormântul faimosului tenor.*

– Frații del Monaco au murit la nici doi ani unul de celălalt, Mario în '82 și Marcello în '84. Fiul lui Mario, Giancarlo, și-a deshumat tatăl și l-a reînsmormântat la Pesaro. În locul lui Mario, în cavoul familiei de la Treviso,

se odihnește Marcello. Vara aceasta am fost la Macerata, la invitația familiei del Monaco, unde a avut loc un concert în memoria lui Mario, la 30 de ani de la moarte. Apoi l-am vizitat pe David Crescenzi, care locuiește la Recanati.

– *Unde s-a născut Beniamino Gigli...*

– ... și unde este și înmormântat, numai că mormântul a ajuns într-un hal fără de hal, ar trebui restaurat, municipalitatea n-are bani și David caută ajutoare.

– *David Crescenzi, care dirijează Corul regiunii Marche la Festivalul de la Macerata, este dirijor stabil al Operei din Timișoara, un fel de director artistic..*

– Este dirijor invitat. Nu am nevoie de director artistic, personific amândouă funcțiile, și director general, și director artistic. Anul viitor se vor împlini 10 ani de când dirijează la noi.

– *Mi se pare un lucru excelent pentru că ține în mână orchestra, o formează și rezultatele sunt pe măsură.*

– Are sunet italian.

– *Un lucru foarte bun, nu greșesc?*

– Deloc, mai ales că 95% din repertoriul nostru este italian. Este important ca atunci când pui pe picioare o producție să ai un dirijor italian care lucrează și din punct de vedere al sonorității, al cuvintelor, dicție, tot, pe lângă faptul că este stăpân pe partitură, pe stil. Este un tânăr talentat, care a crescut practic în teatrul nostru și și-a construit mult repertoriu. Este specialist în Rossini. Lucrează mult cu cântăreții, cu tinerii din orchestră, cu toate ansamblurile și sonoritatea este altfel. Am înnoit și instrumentele de suflat, ceea ce este foarte important.

– *Marile rateuri în orchestre, chiar în cele simfonice, vin în special de la suflători.*

– De multe ori nu este numai din cauza interpreților ci și a instrumentelor.

– *Spuneai că repertoriul este eminentamente italian.*

– În general, da. Bine, în afară de operele, pe care le reprezentăm traduse. Am început însă să diversificăm... ne lipsea **Faust**, un titlu important în repertoriul unui teatru, acum îl avem, ca și **Carmen**, ambele în franceză. Cu operele mozartiene stăm... așa și așa, pentru că ne lipsesc unele voci. Avem o **Nunta lui Figaro** frumoasă, ca și un **Don Giovanni**, dar la care până să alcătuim o distribuție completă, valabilă, înnebunești.

– *Sigur, un cast pretențios.*

– E o problemă mare pentru că vezi, cum apar 1-2 cântăreți buni, cum pleacă în străinătate. Și n-ai nici o justificare ca să le spui să rămână. Îi tentez doar momindu-i să mai încerce niște roluri, niște perfecționări. În momentul în care ei constată că le iese bine, au și plecat! Cum este Ștefan Pop, tânărul tenor. L-am descoperit la Cluj, a venit aici, a făcut un spectacol cu **Elixirul dragostei**, l-am recomandat agenției Luisa Petrov, a dat audiție, a reușit, a câștigat Premiul I la Seoul și, după numai 10 zile, a luat Premiul I la Concursul Operalia – Plácido Domingo. Și gata, nu-l mai vezi la noi. Are o voce deosebită, care se naște odată la 50 de ani. Și Teodor Ilincăi, și Călin Brătescu au venit, au cântat aici, au plecat... Ajung să programez repertoriul în funcție de voci. Un tenor pentru **Adriana Lecouvreur** nu am și atunci așez spectacolul în funcție de disponibilitatea lui Călin Brătescu. Like Xing, tenorul chinez din **Faust**, are și el problemele lui, stă la Roma, trebuie să ceară viză... Deocamdată vine și cântă și al doilea spectacol. După aceea, nu știu cum va fi.

– *Mă așteptam ca al doilea spectacol să fie mai apropiat de premieră.*

– Da, dar nu merge. Sigur, puteam să-l pun după cinci zile, n-am știut că o să aibă așa un ecou. Bun, a fost și vedeta Roberto Scanduzzi care a atras un public deosebit, dar nu pot să fac spectacole foarte apropiate.

– *Și prin faptul că împarți scena cu Teatrul Național.*

– Mai ales. Ca să-mi dea 10 zile pentru repetițiile de **Faust**, n-au făcut niciun spectacol. Așa că, la un moment dat, va trebui și eu să le dau o perioadă tot așa de lungă, să-și realizeze producțiile. Nu-i ușor.

– *Observ că, precum David Crescenzi, italianul Mario De Carlo, regizor, este și el un nume cvasiobișnuit aici, are cel puțin 7-8 producții deja montate la Timișoara.*

– Îmi place cum lucrează băiatul, tradițional.

– *Faptul că este aceeași mână, același stil, pe undeva poate să fie cam monoton, așa spune. Ideatic este tot același om. Nu te-ai gândit să mai schimbi? Pe aceleași coordonate, tot clasice, așa cum dorești.*

– El face o producție pe an. Am discutat pentru **Falstaff**-ul de anul viitor, vrem să-l mutăm în anii 1935-40, în Anglia, deci un pic mai modern. Îi fac curte lui Petrică Ionescu să vină, acceptă dar când îl întreb când apare, își expune programul aglomerat. Îi spun că în 2016, când poate el, n-o să mai fiu eu director. Petrică ar face niște lucruri nebunești, îl cunosc. Dar pe de altă parte, pe plan local regizor n-am, scenograf n-am. Decât să angajez permanent un regizor, un scenograf, un designer de costume și să-i plătesc tot anul ca să facă o producție, mai bine contractez punctual

pe unul pentru acea producție și am terminat. Despre asta e vorba. Știu care sunt temerile tale, că-i aceeași mână, știu, dar Mario De Carlo a făcut lucruri frumoase.

– *Dar mă bucur că sub viziunea directorului, dacă i se spune să schimbe ceva, procedează ca atare.*

– Bineînțeles. Totuși nu vreau să ajungem la absurditățile care se fac în Germania și nu numai. Toți vor să tenteze, să facă ceva modern și șocant ca să se comenteze despre ei.

– *O modă...*

– Da, nimeni nu mai vorbește de producțiile frumoase ale lui Franco Zeffirelli, Jean-Pierre Ponnelle, Otto Schenk, nici chiar de cele mai moderne ale lui Götz Friedrich. Am făcut 2-3 producții cu el, erau destul de moderne pentru acel timp, de acum 20-30 de ani. Eu știu însă că lumea iubește un spectacol frumos și încă nu-i obișnuită cu noutăți. Plus că tinerii care debutează la noi este bine să învețe cât de cât o idee clasică, că apoi, în cele moderne, se descurcă. Dacă o iei invers și începi să faci un lucru derizoriu, când te găsești într-o producție clasică, nu știi de unde să începi.

– *Din păcate, regizorii de teatru nu sunt conectați la muzică, n-o știu, nu relaționează cu ea.*

– Nu este cazul lui Mario De Carlo.

– *La Opera din Timișoara au fost invitați artiști mari, în plină activitate, nu... epave. Îi numesc pe Leo Nucci, Marianne Cornetti, Roberto Scandiuzzi. Care-i secretul?*

– Prietenia noastră. Gândește-te că Roberto a venit acum fără să ceară onorariu. Care-i secretul meu? Îi pun în situația să se simtă bine. Normal că se întorc. Uite-o pe Marianne. O dată de

două ori pe an dorește să fie la noi, îi place foarte mult că a găsit un teatru care funcționează bine, a găsit o orchestră bună. Mi-a spus: „Dacă vrei să te ajut, vin să facem un concert, să strângem niște bani pentru copii”. Deci nu-i numai secretul meu ci și al lor, pentru că sunt persoane deosebite, care vin de dragul de a cânta, nu de a face bani.

– *În 2013, An Verdi-Wagner ai programat de pe acum un Concert Richard Wagner și Requiem-ul verdian. Cum le vei acoperi?*

– Cunosco un dirijor foarte bun de la Dresda, Ernst Theis, care ne-a condus ansamblurile la Festivalul de la Kufstein, unde suntem invitați permanent. Mi-a dat anumite titluri pentru concert, îmi caută și doi-trei cântăreți... Pentru *Messa da Requiem*, i-am adus vorba lui Roberto Scandiuzzi, dacă se va oferi ar fi fantastic. Mi-aș dori-o și pe Marianne Cornetti. Mai adaug soprana și tenorul.

– *Silvia Sorina Munteanu și un tenor care să cânte ca lumea Ingemisco și Hostias, să aibă și italianită, și sacralitate.*

– Sau *Lacrymosa*. Liric și dramatic. Gândește-te că *Ingemisco* este una din cele mai dramatice arii și toată lumea o cântă firav. Nu va fi ușor dar aș dori să fac *Requiem*-ul, un reper extraordinar. Am să mai iau ceva forțe și de la Filarmonică, ca să fie o orchestră mare, iar în Domul catolic va ieși ceva splendid, am făcut multe concerte acolo cu succes imens, lumea nu mai are loc să stea în biserică. Și sună extraordinar.

– *În afară de secretul de a invita vedete internaționale în plină vogă îl mai deții și pe cel de a-i aduce pe unii cântăreți români care activează în străinătate.*

– Trebuie să pleci de la un fapt. Pe Nicoleta Ardelean, George Petean, ca și pe Tatiana Lisnic, i-am descoperit în '97-'98 când am avut un masterat la Conservator. La final am făcut un concert foarte frumos, dirijat de maestrul Petre Sbârcea, după care i-am recomandat Agenției Petrov. Au audiționat cu succes și de atunci au plecat în carierele lor. Copiii aceștia nu uită și vin la Opera din Timișoara cu plăcere și cu dragoste, când pot. Păcat că există și alții care uită. Voci extraordinare, caracter zero. Depinde de fiecare.

– *Referitor la sumele pe care le absoarbe Opera din Timișoara, există o subvenție de la stat, nu?*

– Cam 92% și 8% din venituri proprii, adică închirieri de săli, bilete, caiete program. Nu avem alte surse.

– *Sponsori?*

– Foarte greu. Aproape toți cei care ar putea să sponsorizeze sunt filiale ale Bucureștiului. A fost o perioadă când Asociația Pro Opera ne-a ajutat cât de cât, dar și ei au probleme din cauza crizei. Nici fabricile mari nu sunt foarte dispuse să ne sponsorizeze. De aceea de la 4-5 producții noi pe an, acum am mai redus. Gândește-te că față de acum 5 ani costurile s-au dublat și chiar mai mult. Un kg de cuie costa în jur de 5 lei, acum costă 12 lei. Trebuie să ții cont că bugetul nu ni s-a dublat în funcție de costuri. Și atunci mai bine fac o producție frumoasă, două, maximum trei pe an. Există și o problemă mare, n-avem soliști suficienți. Nici în ultima perioadă nu mai apar voci deosebite. De ce? Deoarece nu sunt îndreptați spre repertoriul just. Unde mai există glasuri pentru *Fata din Far West*, *Andrea Chénier*, *Manon Lescaut*? L-am auzit acum la Macerata pe Vladimir Galuzin și m-am îngrozit. Din *Otello* a

cântat *Niun mi tema*, mai simplu decât dificilul monolog. Apoi *Vesti la giubba... Ridi, Pagliaccio* și am crezut că înnebunesc. E drept că *Paiate* este și una din specialitățile mele, pentru Canio am fost cunoscut și recunoscut. Dar nu mai sunt voci mari. Uite, Marianne Cornetti, care este o mezzosoprană extraordinară, este căutată acum să cânte și ca soprană dramatică, pentru că lipsesc vocile mari pentru asemenea repertoriu.

– *Se gândea chiar la rolul titular din Turandot, îmi vorbea acum un an.*

– Vrea să-l cânte la Timișoara. Probabil anul viitor. Aici a făcut foarte bine Gioconda, rol greu, tu știi cât este de tras. Nu mai sunt voci nici precum a Renatei Scotto, Mirelei Freni sau, în zona noastră geografică, a Annei Tomowa-Sintow. Nu mai vorbesc de Raina Kabaivanska, cu care am cântat de atâtea ori. Dacă ne gândim la baritoni, unde mai există un Giorgio Zancanaro, un Piero Cappuccilli? Renato Bruson se chinuie și nu vrea să termine cu cântatul. La fel, unde sunt o Fiorenza Cossotto, Elena Obraztova sau Aprile Millo?

– *Pură soprană verdiană.*

– Eu n-am mai auzit o Aida ca lumea, de la ea încoace.

– *Personal susțin că nu este penurie de glasuri, după cât am văzut la concursuri, în juriile la care am fost, ci penurie de instruire și de îndrumători competenți. Se adaugă faptul că și impresarii și directorii de teatre, în dorința de a-și acoperi repertoriul, îi pun să cânte lucruri nepotrivite. Dezbat de mult subiectul.*

– Da, ai spus adevărul! Moda de a cânta orice, oricât și oricum dăunează. Uite-l, de exemplu, pe José Cura. Cât a cântat bine? 10 ani. Uite-l pe Rolando Villazón... câte a pățit! Mi-aduc aminte o

discuție cu David Ohanesian. Spunea: „Unul care ajunge se cânte 10 ani e bine. 15 ani începe să fie și mai bine. Cântă 20 de ani, deja este un fenomen”. Eu pot să-i mulțumesc lui Dumnezeu că în 25 de ani de carieră nu mi s-a rupt glasul niciodată. Dar cântam numai repertoriul meu. La început de carieră, câte oferte am avut să fac **Lucia di Lammermoor** sau **Boema**! Am refuzat tot. Marcello mă învăța: „În momentul când primești o ofertă de contract ieși partitura, o citești toată, o cânti și ți-o consolidezi în gât. Abia după aceea accepți, numai dacă îți convine”. Cântăreții de astăzi spun Da! și habar n-au ce și cum. Și cum moda de-acum este să planifici cu 2-3 ani înainte, cum poți să știi cum te dezvolti sau nu în acel rol? În plus, mai intervin fel și fel de acrobații, pentru că regizorii moderni te pun să cânti în orice condiții, nu-i interesează dacă artistul poate emite sunete sau poate conduce o frază în orice poziție.

– **Regietheater...**

– Așa cum spui, cei care îl fac sunt regizori de teatru în proporție de 80% și habar n-au de voci, de igiena vocală. Ori, nu te supăra, dacă vrei să asculți o orchestră te duci la un concert simfonic. Dacă vrei să asculți un cântăreț trebuie să-l pui în postura ca instrumentul lui să funcționeze, nefiind legat doar de emisia unor sunete, ci și de starea psihologică, de starea de sănătate, de repertoriul pe care cântă, de modul cum îl cântă.

– *Și dirijorii veniți din simfonic care dirijează operă?*

– Habar n-au! De ce dirijorii din trecut au fost mari? Pentru că au început de la zero, au fost întâi maeștri acompaniatori, apoi maeștri substituiți și au stat lângă dirijorii mari.

– *Și Tullio Serafin, și Antonino Votto...*

– ... și Giuseppe Patané, și Nello Santi. Dacă regizorul făcea ceva care nu le convenea sau care-i pune pe cântăreți în dificultate, nu acceptau.

– *De multe ori există obsesia de a crea tumult orchestral...*

– ... ca să iasă ei, dirijorii, în evidență.

– *În afară de ceea ce am vorbit ca perspective repertoriale, ce alte gânduri ai pentru Opera din Timișoara?*

– Vreau să facem musicalul **Scripcarul pe acoperiș**, un spectacol pe care l-am văzut la Oradea regizat de un budapestan, o producție care mi-a plăcut extraordinar. Cred că este un titlu care va atrage publicul. Trebuie să mă gândesc și la tineri. Știi foarte bine că noi facem foarte multă operetă și constat că are o priză mai mare asupra tinerilor chiar decât opera.

(2012 – **OPERA ÎN PORTETE**)

Soprana ANNA NETREBKO

„NU ȘTIU DACĂ SUNT O DIVĂ”

– *Anna, spectacolul de aseară, Romeo și Julieta de Gounod la Opera din Los Angeles, m-a impresionat profund. Cum te simți după succesul uriaș pe care l-ai avut, tu și partenerul tău, Rolando Villazón?*

– Extraordinar, sunt foarte fericită. Am fost deosebit de incitată de această producție excepțională și de un Romeo minunat.

– *În ce mod ai gândit și ai pus în pagină rolul Julietei?*

– A fost destul de ușor. A trebuit doar să le uit pe toate eroinele... nebune sau numai pasionale pe care le-am interpretat în ultima vreme – Lucia, Violetta, Musetta. Doar urma să fiu o adolescentă îndrăgostită, plină de puritate. Acesta a fost lucrul cel mai important. Simplu.

– *Ceea ce a dorit Shakespeare...*

– ... da, dragostea pentru Romeo e importantă și lucrurile decurg de la sine.

– *Cum le-a perceput Rolando?*

– Formidabil. N-am fost niciodată atât de fericită în spectacol, n-am întâlnit niciodată un partener atât de minunat. Are totul, pasiune, talent, voce, totul! Și e atât de... nebun! Scuză-mi termenul!

– *De la prima ta intrare în scenă ai cântat și ai jucat ca o divă. Ce crezi despre acest cuvânt?*

– Nu-mi place și nu știu dacă sunt o divă. Intrarea mă sperie, este atât de inconfortabilă pentru glas pentru că imediat are țesătură vocală înaltă, dificilă. Nu știu dacă am fost ca o divă, eram foarte concentrată pentru a atinge acutele. Așa cred.

– *Cel puțin la aplauze, n-ai avut nimic de divă, erai atât de plăcută și prietenoasă, ca acum. Undeva am citit că îți plac așa-zisele „crazy heroines”. Ce fel, nebune din dragoste?*

– Orice, oricui cred că îi plac, oferă multe oportunități, dar aici e cu totul altceva. Îmi face o deosebită plăcere să cânt *Lucia di Lammermoor* sau *Logodnica țarului*, spre exemplu.

– *Gilda nu este printre acestea... O vei interpreta peste câteva luni la Covent Garden.*

– Și la Metropolitan, în stagiunea viitoare. Gilda... este o persoană cu spirit de sacrificiu, foarte cinstită, plină de

dragoste, îmi place și nu o voi considera niciodată ca pe o victimă. Pentru mine, ea nu este o eroină siropoasă, prostuță, naivă, ci un personaj foarte puternic.

– *Ce alte roluri crezi că se potrivesc cel mai bine vocii tale, acum?*

– Sunt soprană lirică de coloratură și încerc să rămân în acest teritoriu cât se poate de mult timp. Dar nu-mi place să interpretez eroine „subțirele”, mă simt mai bine atunci când întruchipez caractere mai solide.

– *Ce are prioritate la alegerea rolurilor, profilul sau țesătura vocală?*

– Iubesc multe personaje pe care însă nu pot să le interpretez din cauza vocalității mele: cele ale lui Strauss, Wagner, unele dintre eroinele lui Verdi dar... nu le pot cânta. Deocamdată rămân la belcanto, muzică franceză, Manon în doi ani, aici, la Los Angeles, cu Rolando... Da, nu fii surprins, în prezent suntem un cuplu pe scenă și vom face multe producții împreună.

– *Sunteți minunați. Știi cumva dacă se va face un DVD cu spectacolul **Romeo și Julieta**?*

– Spune conducerii Operei acest lucru.

– *Am întrebat.*

– Nu se poate realiza din cauza sindicatului. Costă prea mult. În Rusia nu ar fi o problemă, nici în vestul Europei. Dar aici, orchestra, corul, totul costă bani în plus, peste un milion de dolari. Este păcat, pentru că eu cred că producția este minunată, are charismă, toată lumea a iubit-o.

– *Vorbeai despre belcanto. Intenționezi probabil să rămâi câțiva ani în repertoriul belcantist. La ce roluri te-ai gândit?*

– Agenda mea este plină pentru următorii trei ani. Vor fi spectacole cu

Lucia di Lammermoor, Elixirul dragostei, Don Pasquale, Puritanii la Met, **Somnambula**. Apoi **Traviata** și **Rigoletto** iar din repertoriul francez **Manon, Romeo și Julieta**.

– Foarte bună alegere, felicitări! Ești foarte atentă să stai în acest repertoriu cât mai mult, ceea ce este foarte important... Spune-mi, Anna, povestea aceea cu tine spălând podelele la Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg este reală? Au scris unele ziare...

– Adevărul este că am lucrat acolo în primii doi ani de conservator, când studiam și nu aveam altă posibilitate să văd spectacole, repetiții. Voiam să stau acolo 24 de ore pe zi. Eram într-adevăr „copilul teatrului”, a fost o perioadă extraordinară pentru mine. Asta se întâmpla la începutul anilor '90, când în Rusia era foarte rău, frig, foamete, crime, nu erau bani, dar în lumea teatrului totul era diferit, o atmosferă minunată. Câțiva ani mai târziu am câștigat un concurs și am dat o audiție în fața lui Valery Gergiev.

– Și din acest moment cariera ta a început.

– Da, imediat. Cântasem Regina Noptii, dar el mi-a spus „Hai să încercăm cu Barbarina”. Aveam 22-23 de ani, eram foarte tânără. Apoi, în timpul repetițiilor, m-a pus să încerc rolul Susanna și am cântat toată partitura fără nici o greșală. Așa că am debutat cu Susanna.

– Și Regina Noptii?

– Cu aceasta am câștigat concursul, am mai cântat-o de câteva ori, dar după aceea am încetat, era prea „înaltă” pentru mine.

– De aceea am insistat. Anna, care este secretul extraordinarei tale interpretări actoricești, a mișcării în scenă; în timp ce cânti te deplasezi fantastic!

– Mulțumesc. Am făcut balet, 6 ani de gimnastică artistică, 2 ani de atletism... Am făcut multe lucruri.

– Ai modele de cântărețe din trecut?

– Pe vremea studiilor, toți o iubeam pe Callas; îmi plac mult Freni, Scotto, Leontyne Price. Dintre bărbați, Plácido... și mulți cântăreți din prezent.

– Adesea, se intenționează compararea tinerelor cântărețe valoroase cu Maria Callas. Așa s-a întâmplat cu Angela Gheorghiu, așa se întâmplă cu tine...

– Îmi place foarte mult Angela Gheorghiu, am văzut-o **live** și cred că este cea mai bună soprană a acestui timp.

– Știu. Dar ce crezi despre această comparație cu Callas cu care sunteți confruntate?

– E o prostie. Callas a fost unică, celelalte sunt diferite.

– Care îți este cea mai secretă dorință artistică, în prezent?

– Mi-ar place să fac Elettra din **Idomeneo**.

– Rol dramatic!

– Pot să-l fac. A doua arie nu este prea ușoară, dar ultima, da.

– În această vară vei cânta **Traviata** la Salzburg alături de Rolando, o serie de spectacole pentru care biletele s-au vândut într-o săptămână. Anul viitor, tot acolo, **Nunta lui Figaro**. Ce rol?

– Susanna. Au încercat să mă convingă să cânt rolul Contesei, dar am refuzat, nu-l voi face niciodată. Totdeauna voi fi Susanna, pentru că-mi place personajul.

– Ce crezi despre regia modernă? Bineînțeles, mă gândesc și la **Don Giovanni**, la Salzburg, de acum 2 ani, care a fost șocant.

– Mie mi-a plăcut acea producție. La început am fost într-un oarecare conflict

cu regizorul, dar pe urmă am înțeles cât de minunat a fost totul. Îmi plac regiile moderne dacă au sens, dacă sunt inteligente făcute, dacă au ceva de spus. Prefer o bună regie modernă decât pe cele vechi și prăfuite, plicticoase. Cred că sunt depășite. Chiar dacă vrei să faci un spectacol în spirit clasic, el trebuie abordat într-o altă manieră pentru că nu mai suntem în secolul al XIX-lea, suntem diferiți. Chiar dacă rostim același text trebuie să facem asta într-o manieră diferită pentru că altfel opera va muri.

– Oare?

– Din păcate, audiența este formată în special din persoane în vârstă; mai ales aici. În Europa este puțin altfel. Tinerii nu au idee despre operă, ei cred că există numai cântăreți grași care stau și cântă pe scenă, fără să facă altceva.

– Mă surprinzi, credeam că tinerii, totuși...

– Uneori în Europa, dar aici nu.

– Unde îți place să cânti în Europa, în ce teatre, ce public preferi, austriac, francez, englez, spaniol?

– N-am cântat niciodată în Franța, dar nu am preferință pentru public, poate fi cald sau mai rece, depinde de calitatea interpretării tale dar și de dispoziția în care este auditoriul.

– Ce poți să-mi spui despre înregistrările tale viitoare la Deutsche Grammophon, cu care ai contract exclusiv? Au apărut deja două recitaluri single.

– Tocmai am anulat înregistrările pentru un CD care trebuia să conțină arii de Mozart. Nu am timp să-l pregătesc. Se va face o înregistrare *live* cu *Traviata* (va fi și un DVD) și ne mai gândim și la alte proiecte.

(2005 – **OPERA ÎN DIRECT**)

Soprana MARIANA NICOLESCO

GENEROZITATEA CREATOARE

Mariana Nicolesco a încântat lumea cu interpretările ei pe scenele lirice de pe toate continentele: Diva Divină titrează, în numărul său de Crăciun, somptuoasa publicație americană „Vanity Fair”. Recentele ei concerte de la Ateneul Român au constituit și de data aceasta evenimentele muzicale al anului. Venită din nou în București pentru două-trei zile în acest sfârșit de decembrie spre a prezenta ministrului Culturii al Franței, dl. Jacques Toubon, Ateneul și activitatea fundațiilor pe care le-a creat, Mariana Nicolesco a avut amabilitatea de a răspunde, în exclusivitate pentru „Cotidianul”, la câteva întrebări.

– Doamnă Mariana Nicolesco, sunteți la apogeul carierei artistice. Ați cunoscut gloria și o iradiați prin întreaga dvs. ființă. Ce înseamnă gloria pentru dvs.?

– Nu m-am gândit niciodată. Aș spune însă ce resimt: momentul cel mai exaltant pentru un interpret liric e momentul în care acesta, împreună cu publicul pe care l-a purtat spre înălțimile sublimului, trăiește clipele uitării de sine. Atunci cred că ne apropiem, prin intermediul artei, de o mare experiență, de o adevărată experiență spirituală, aceea a regăsirii în sferile pure ale absolutului. Puțini sunt cei care le ating și în acele momente rare, intense, amețitoare – care sunt pentru mine rațiunea însăși de a fi a artistului –

percepția mea e cu totul aparte. Pe neobservate, mă văd atunci absorbită de esența lucrurilor și tocmai de aceea, pe măsură ce reintru în lumea percepțiilor obișnuite, îi întreb pe cei din jurul meu: „Cum a fost?” Cât despre glorie, rămâne desigur visul oricărui artist. Chiar dacă este efemeră. E destul ca Pavarotti să apară undeva cu batista sa legendară în mână, chiar fără să cânte și lumea începe să se adune în jurul lui. Dali spunea că poate mulți nu știu că e pictor, dar toți știu că e Dali. Pe de altă parte și dincolo de orîșice vanitate, recunoașterea publică dă posibilitatea celor ce simt impulsul și au adevărata vocație de a se angaja în proiecte temerare s-o facă pe un suport mai vast decât altfel.

– *Întreaga dvs. activitate este o manifestare de generozitate, în cât ca și în viață. Care este relația dintre glorie și generozitate?*

– Știu și eu? Nu cred că există o relație tipică între una și alta sau cel puțin o relație de la cauză la efect. Există doar oameni și oameni, artiști și artiști. Unii care servesc muzica, așa cum îi place să spună maestrului Carlo Maria Giulini, alții – în zonele inferioare – care se servesc de muzică.

– *Concertul de la Ateneu din 12 noiembrie 1994 a fost un dublu eveniment: un concert al Marianeî Nicolesco, dar și inaugurarea marelui pian de concert Steinway pe care l-ați donat Filarmonicii „George Enescu” – pian la care i-ați invitat să cânte primii, pe trei tineri pianiști români, între 12 și 15 ani, și la care v-a acompaniat, în același concert extraordinar, un mare artist, Scott Bergeson.*

– Răzvan Dragnea, Andrei Licareț și Matei Varga au fost într-adevăr excepționali. Generației lor îi aparține

viitorul și Fundațiile Internaționale „Ateneul Român” se mândresc că le-au oferit această posibilitate de afirmare; succesul lor ne-a motivat mai mult ca oricând. Participarea spontană, generoasă și dezinteresată la acest concert, ca și la cele două concerte suplimentare susținute la cererea publicului, a maestrului Scott Bergeson, pianist și dirijor de renume, a fost primită cu entuziasm de publicul românesc, care a avut prilejul să-l asculte pentru prima oară și pe compozitorul Gordon Getty. Prezența sa a fost numai un început pentru fundațiile noastre, care au numeroase proiecte și cu alți compozitori, ca Penderecki, Berio sau Boulez, într-un spirit de participare la arta timpului nostru, în care toate sevele au importanța lor.

– *Generozitatea dvs. înseamnă nu numai o predispoziție sufletească; dragostea pentru muzică, pentru publicul românesc și pentru cauza Ateneului Român înseamnă mai mult ca sigur o muncă uriașă.*

– Într-adevăr: timp, capacitate de organizare, o întreagă administrație, cheltuieli permanente și o disponibilitate totală, necesară pentru a mobiliza sensibilitatea și atenția celor care pot aduce o contribuție la o astfel de cauză. Fondurile pentru pianul Steinway ca și pentru restaurarea orgii Ateneului, două dintre realizările noastre din acest an, provin în primul rând din donațiile mele, din recitalurile mele de la Londra și New York în favoarea Ateneului Român, ca și din contribuțiile multor prieteni români și străini ai fundațiilor noastre.

– *Când vom avea bucuria să vă ascultăm din nou la București?*

– Voi cânta din nou în România, în noiembrie viitor, *Requiem*-ul de

Penderecki, pe care l-am interpretat în lumea întreagă, de la Teatrul Scala din Milano la Teatrul Real din Madrid și de la Royal Festival Hall din Londra la Carnegie Hall din New York. *Requiem*-ul va fi dirijat la București de compozitor, oaspete al meu și al Fundațiilor Internaționale „Ateneul Român”.

– Vă mulțumesc din inimă.

– Vă mulțumesc și eu, rugându-vă să transmiteți cititorilor „Cotidianului” urările mele de bine. Tuturor, un An Nou fericit! La Mulți Ani!

(1995 – *OPERA VIVA*)

DESPRE MARELE PREMIU DARCLÉE ȘI ALTE MINUNATE PROIECTE

Fenomenul Darclée

– *Sunteți președinta de onoare a juriului primului Concurs Național de Canto „Hariclea Darclée” de la Brăila...*

– Am acceptat cu plăcerea această invitație ce mi-a fost adresată zilele trecute, dorind să contribui prin prezența mea la profesionalitatea și la cordialitatea acestei întruniri a tinerilor interpreți. Am sentimentul că vom fi împreună în chemarea noastră spre muzică, în dragostea noastră pentru muzică, slujind muzica. Cred că de același spirit sunt animați și ceilalți membri ai juriului – dintre care, până în prezent, îl cunosc personal doar pe David Ohanesian.

– *Este un eveniment extraordinar și un splendid omagiu adus memoriei mării artiste!*

– Într-adevăr, la 135 de ani de la nașterea Haricleei Hartulary Darclée, orașul său natal înțelege ca, aducând un profund omagiu incomparabilei artiste, să stimuleze renașterea unei vechi tradiții și a unor mari pasiuni care au înflăcărat

sufletele brăilenilor: muzica și – mai cu seamă – vocea umană. Fenomenul liric era viu în acest oraș încă din anii copilăriei cântăreței, ceea ce explică certitudinea destinului ei, atracția timpurie pentru muzică, revelația propriei voci, posibilitatea de a se forma sub îndrumarea unor maeștri brăileni trecuți prin marea școală a cântului italian. Îl amintesc aici pe George Cavadia, cel care avea să-i deschidă porțile viitorului artistic. Exista la Brăila, în secolul trecut, acest mediu cultural și artistic în care Fenomenul Darclée apărea în toată spontaneitatea și legitimitatea lui. Exista un public. Acel public, din vechiul și superbul teatru în care ne vom regăsi cu prilejul Concursului, dovedea că știe să-i întâmpine cu bucurie și să-i aprecieze cu ovațiile sale generoase pe artiștii care veneau la Brăila. Mulți erau printre cei mai de seamă și mai iubiți interpreți străini și români din toate timpurile: Adelina Patti, Titta Ruffo, Tito Schipa, Feodor Șaliapin sau Nicu Apostolescu, Florica Cristoforeanu, Elena Theodorini, Romulus Vrăbiescu, Jean Athanasiu, George Niculescu-Basu, Petre Ștefănescu-Goangă. Tot în acest teatru era aclamată în delir, în ziua de Buna Vestire a anului 1881, o tânără brăileancă aflată la prima ei apariție absolută pe vreo scenă. Nimeni nu putea ști, atunci, că ea va deveni nemuritoarea Darclée, trageana lirică pentru care Puccini avea să compună *Tosca*, Mascagni – *Iris*, Catalani – *La Wally*. Hariclea avea atunci numai 21 de ani. Acest concurs se situează sub semnul atât de glorios, de inspirator, de uman al numelui ei, fiind deschis în acest an tinerelor noastre speranțe. Vocația lui este de a deveni un important concurs internațional.

– Cum se explică ceea ce numiți „Fenomenul Darclée”?

– Eu cred că o româncă, purtând în sânge germenii tragediei grecești, probabil cu o tehnică naturală de canto, destul de repede împinsă spre perfecțiune de către maeștrii ei de la Paris (oraș care de pe atunci știa ce este arta cântului), nu putea decât să cucerească lumea. Șansa, ca întotdeauna, trebuie să fi avut rolul ei. Astfel, după o audiție, Gounod îi deschidea porțile Operei pariziene, într-una dintre propriile sale creații, *Faust*. Darclée a avut întotdeauna un destin artistic extraordinar. Pentru ea s-au compus opere, așa cum, în prima parte a secolului trecut, Bellini compunea pentru Giuditta Pasta. Pentru Darclée, Puccini a scris *Tosca*, iar celebra arie *Vissi d'arte, vissi d'amore* a fost cerută de către ea însăși compozitorului, pentru că simțea nevoia unui moment de reculegere, de intimitate, în această operă construită numai din acțiune și dramă. Și se spune că tocmai această arie cântată de Darclée a purtat *Tosca* la triumf!

Străluciri diamantine

– Se știu multe despre viața Haricleei Darclée. Ce știm despre arta ei?

– Ascultând-o într-o rară înregistrare, m-au emoționat acea voce catifelată, inflexiunea ei dramatică, strălucirile diamantine, ca și o anumită tentă belcantistă care – mai mult ca sigur – a fost una dintre cheile succesului ei în toate rolurile pe care le-a interpretat. Voce penetrantă, accente controlate, sigure. Fără îndoială, o mare personalitate scenică. Hariclea Darclée a cântat roluri de coloratură ca Gilda din *Rigoletto*, dramatice ca Aida, a cântat mai ales repertoriul italian și francez, dar asta n-a împiedicat-o să cânte Wagner. A cântat

mult Donizetti și – desigur – Puccini. Era o extraordinară muziciană, în marele înțeles al cuvântului, o personalitate care putea să dea sens și dimensiuni celor mai diferite roluri. Rodolfo Celletti, care e marele meu maestru și magicianul vocilor pe care-l admiră lumea întreagă, scria despre Darclée evocându-i vocea puternică, frumusețea timbrului, agilitățile și tehnica excelentă. „Era extrem de frumoasă” – scrie el, „cu o prezență scenică la fel de elegantă ca linia ei vocală”.

Exigențele premierelor mondiale

– Mă bucur că ați amintit numele celebrului muzicolog Rodolfo Celletti, titan al criticii de operă. Noi toți, mai mult sau mai puțin, suntem – sau dacă nu, trebuie să fim – printre discipolii lui. Revenind, aș remarca faptul că Darclée nu este totuși singura interpretă româncă ce a avut prilejul de a cânta în premiere mondiale...

– Un mare nume al liricii, mai ales în sfera germană, este Viorica Ursuleac, pentru care Richard Strauss a compus nu mai puțin de patru opere celebre.

– Și în zilele noastre există o regină a cântului, care se bucură de prestigiul premierelor mondiale: Mariana Nicolesco...

– Am avut într-adevăr șansa de a debuta la Teatro alla Scala din Milano într-o astfel de premieră, *La vera storia* de Luciano Berio. De Scala mă leagă cele mai exaltante momente: trei recitaluri terminate cu nesfârșite cereri de bis, nenumărate concerte, zeci și zeci de spectacole, dirijate – printre alții – de Lorin Maazel și Riccardo Muti, în nu mai puțin de șapte noi puneri în scenă, semnate de Patrice Chéreau, Luca Ronconi sau Giorgio Strehler.

– Cum v-ați pliat specificității muzicii contemporane?

– Eu n-am făcut niciodată o diferență, într-un anumit sens, între muzica clasică și cea contemporană: m-am dăruit cu aceeași integritate și uneia, și alteia. De aceea s-a stabilit între mine și public o magică punte, care ne leagă în timpul spectacolului și după el. Cu toate acestea, nici un succes nu e garantat dinainte și nici o rugăciune nu e de prisos ca totul să iasă bine. Fiecare spectacol e o nouă bătălie care trebuie câștigată. Și mă gândesc deseori cu tandrețe la destinul lui Darclée, la eroismul ei asumându-și atâtea creații, la temerile ei pe acest drum în necunoscut, la bucuriile ei în momentele triumfului.

– O premieră mondială este un eveniment ieșit din comun...

– Desigur. Mai cu seamă într-un mare teatru de tradiție, unde publicul se recunoaște mai ales în valorile cu care este obișnuit, în muzica pe care o știe și o iubește dintotdeauna. Luciano Berio a înțeles că ideea de modernitate pe care o am despre arta cântului ține de stil, de prospețime, de un anumit adevăr artistic și nu de vreun... modernism oarecare! La fel Penderecki, al cărui *Requiem* l-am interpretat în lumea întreagă, de la Teatro alla Scala și Carnegie Hall la Royal Festival Hall și Teatrul Regal madrilen. Nu pot uita atmosfera toridă de la Catedrala din Leon, arhiplină, în care publicul (format mai ales din tineri) ne-a cerut – lucru nemaiauzit pentru o piesă religioasă și într-o catedrală! – să repetăm *Lacrymosa*. Sau momentele trăite la Boston Symphony Hall, când după primele măsuri ale aceleiași *Lacrymosa* din *Requiem*-ul de Penderecki, pe care le-am intonat pianissimo, întreaga audiență s-a ridicat

în picioare, plângând. Plângeau și corul, orchestra, ceilalți soliști. Minute în șir nu am putut continua din cauza emoției generale. În treacăt fie spus, voi interpreta acest *Requiem* pentru prima dată în România, la Ateneu, spre sfârșitul lui noiembrie, și aceasta cu bucuria mereu reînnoită a apartenenței la cultura timpului nostru. Sunt, de asemenea, fericită de a fi avut prilejul să înregistrez și unele discuri în premieră mondială, cum ar fi cantatele *Gli amori di Teolinda* de Meyerbeer, *Alyssa* și *Alcyone* de Ravel.

Virtuozitate în slujba expresiei

– Sunteți considerată drept o importantă voce dramatică de coloratură; sau, cum se spunea în secolul trecut, *drammatico d'agilità*. Când ați simțit că trebuie să abordați asemenea roluri și cum v-ați îndreptat spre acest repertoriu?

– Vocea mea, lirică cu accente dramatice, a evoluat încetul cu încetul spre regimul ei natural de plenitudine; cum spuneți, de soprană *drammatico d'agilità*. Și aceasta s-a întâmplat pe neobservate, cu circumstanța favorizantă că eu am refuzat întotdeauna să cânt ceea ce nu corespundea vocalității mele. „În sfârșit, o cântăreață inteligentă” – mi-a spus Riccardo Muti, când l-am întâlnit prima dată. Să nu uităm că întâia mea apariție în contextul internațional a fost tocmai câștigarea unui mare concurs de belcanto – „Concursul Vocilor Rossiniene”, organizat de Radioteleviziunea Italiană (RAI) –, chiar în momentul în care îmi terminam studiile la Conservatorul Santa Cecilia din Roma. Apoi, marea aventură a începutului de carieră a fost interpretarea unuia dintre cele mai dificile și

formidabile roluri din repertoriul belcantist – Beatrice di Tenda –, chiar la Teatrul La Fenice din Veneția, unde însăși Giuditta Pasta crease acest rol în 1833. Înregistrarea pe disc pe care am făcut-o e inclusă în catalogul SONY CLASSICAL.

– *Ați putea să definiți succint belcanto-ul?*

– Belcanto înseamnă o formă de virtuozitate în slujba expresiei, tinzând spre cel mai înalt punct al emoției.

– *Interpretările dvs. sunt de o mare complexitate. Pe de o parte impetuositate în sunet, acel **mordente** al cuvântului, iar pe de altă parte fraza cu acea **morbidezza** și cu acel abandon al cântului **piano-legato**. Sunt calități rare. Care e secretul lor?*

– Chestiune de natură, de temperament, de școală. Eu sunt româncă. Aici s-a născut pasiunea mea pentru muzică. Datoraz disciplinei studiului viorii, dar întreaga mea artă a cântului – tradiției și școlii italiene. Implicarea mea în crearea și interpretarea unui personaj este totală. Instinctul mă face să descopăr unicitatea. Vocea e ca un arc întins, ce nu permite nici o relaxare; totul este energie și, în același timp, totul este sensibil, în **legato**. Ardent și totuși interiorizat, cu voluptate, inventivitate, tandru, cu maximă concentrare și rezistență indestructibilă. Personajul devine important, autentic, vibrant, mobil, atrage toată atenția, devine de neuitat.

– *Până la ce punct absolutizați tehnica vocală?*

– Ceea ce m-a surprins în marile interpretări e cât de inseparabile sunt expresivitatea și tehnica vocală. Pe de altă parte, mă îndepărtează diletașismul cu

pretenție de profesionalitate. Îmi amintesc o frază teribilă a lui Elisabeth Schwarzkopf, adresată unei artiste care asista la ora noastră de canto: „Ați văzut ce înseamnă arta cântului? Ați înțeles deci că nu e pentru dumneavoastră!!” Acestea fiind spuse, tehnica vocală este singurul vehicul spre altitudine și sublim. Înseamnă un control vocal absolut, înseamnă să putem comanda intensitatea și acel puls interior, o incredibilă spontaneitate emoțională, o urgență ritmică, rămânând în același timp fidel partiturii. Înseamnă convingerea că rostirea cuvântului este fundamentală în cânt.

– *Care este importanța culorii vocale în abordarea diferitelor roluri?*

– Marea tradiție italiană înțelege ca greutatea specifică a fiecărei voci să cumpănească în balanța artistică, în care culoarea e totul: acea culoare specifică, acel sens profund al nuanțelor, în infinita lor varietate și dinamică, ce dau viață acrobațiilor rossiniene, amplitudinii frazei verdiene, purității intonației și sonorităților mozartiene.

– *Spre ce roluri vă îndreptați spre viitor?*

– Știu numai spre ce roluri mă îndrept în prezent! Reginele donizettiene: Anna Bolena, Maria Stuarda și Elisabetta I din **Roberto Devereux**. La 26 august, cu prilejul primului Concurs Național de Canto „Hariclea Darclee”, voi inaugura noul teatru din Brăila, într-un concert cu mari arii de operă cântate odinioară de însăși Darclee. Și așa, prin muzică, purtați pe meandrele ei magice și binecuvântați de zei, vom atinge – poate – momentele rare ale extazului liric.

(1995 – **OPERA LIVE**)

Mezzosoprana LILIANA NIKITEANU

DIALOG LEJER

– *Ești foarte greu de găsit la telefon. Am aflat că în aceste zile faci naveta între Aix-en-Provence și Zürich. Cu ce scop?*

– Profesional. Acum sunt la Aix-en-Provence, la începutul unei noi producții de **Così fan tutte** și mâine dimineată plec la Zürich pentru că am repetiții, sâmbătă seara este ultimul spectacol cu **Simplicius** de Johann Strauss din această stagiune și cred că și din cea viitoare, întrucât nu se va relua.

– *Soțul tău spunea, încercând să-mi dea informații privind orele la care te pot găsi, de niște repetiții cu durata de 14 ore, sfârșind pe la 1 noaptea. E posibil așa ceva?*

– Da, este. Repetițiile scenice încep la ora 17 și se termină la 0,30, dar dirijorul are dreptul să ne pună repetiții muzicale și dimineată, de la 11 la 14, deci avem pauză doar între 14 și 17. Așa este ritmul.

– *Tempo serios, de profesionist. Recent, la Zürich a avut loc un spectacol cu Così fan tutte în care toate rolurile feminine erau interpretate de... mezzosoprane. Cecilia Bartoli era Fiordiligi, Liliana Nikiteanu - Dorabella și, culmea culmilor, Agnes Baltsa - Despinetta. Cum s-a ajuns la această variantă inedită? În fond singura care se plia perfect Fach-ului era Dorabella Liliane Nikiteanu. A fost ideea maestrului Nikolaus Harnoncourt, dirijorul spectacolului?*

– Ca de fiecare dată, a fost o întâmplare. Când Eva Mei a contramandat apariția ei în Fiordiligi, Cecilia Bartoli se afla tocmai în birou la Alexander Pereira, directorul Operei și când a auzit că Eva a abzis, i-au strălucit ochii și a spus că i-ar place și ei să facă rolul.

– *Irezistibilă strălucirea ochilor Ceciliei Bartoli, nu?*

– Exact, ca și strălucirea coloraturilor. A încercat, a văzut că-i merge foarte bine și a făcut mare succes, nimeni nu s-a așteptat la o interpretare atât de specială. Toată lumea e obișnuită cu voci mari în Fiordiligi, iar Cecilia are o voce mică și foarte, foarte bine pusă la punct. Pentru Despina, ideea a fost a maestrului Harnoncourt care a dorit neapărat în rol o mezzosoprană matură.

– *Știu că ai cântat și sub bagheta maestrului Claudio Abbado. Poți creiona o paralelă între acești doi mari șefi de orchestră?*

– Nu mă întreba așa ceva, diferența este de la cer la pământ.

– *Ce o așteaptă în viitorul apropiat pe Liliana Nikiteanu, în afară de spectacolele de Così fan tutte de la Aix-en-Provence?*

– Un debut la Viena, în Rosina din **Bărbierul din Sevilla**, în septembrie, apoi urmează pregătirea pentru **Damna-țiunea lui Faust**, Marguerite, în premieră la Zürich, după aceea München, **Così fan tutte**, apoi **Don Giovanni** la Zürich, apoi Paris, **Povestirile lui Hoffmann**, Nicklausse și Muza la Opéra Bastille...

– *Pentru că tot am fost foarte curios astăzi, dă-mi voie să te întreb dacă ai vreun porte-bonheur; mi-amintesc că acum vreo 10 ani și mai bine ne-am întâlnit în casa unor prieteni comuni, profesorul Sorin Bottez și aveai cu tine*

un mic șarpe de casă cu care erai în relații foarte cordiale.

– Am avut, e drept, dar de regulă stătea la Galați într-un borcan.

– *Îl aveai într-o punguliță și aveai mare grijă să nu dispară pe sub mobile.*

– La Galați a dispărut odată și a ajuns la vecini, bieții de ei; din fericire era neagresiv. Așa ceva nu mai am, dar acum port la mine poza băiețelului meu și de câte ori am o problemă mă uit la el și-mi trece.

– *E foarte frumos spus, îți doresc foarte mult succes.*

(2000 – **OPERA VIVA**)

„INTRAREA PE UN NOU DRUM ARTISTIC ESTE O FERICIRE”

Sistemul nervos, tehnica și... norocul

– *Profesiunea de artist liric este dificilă, se știe. Durata carierei este atât de variabilă încât cu greu se pot stabili reguli. Să încercăm totuși să punctăm câte ceva...*

– Cred că trebuie avute în vedere trei elemente importante. În primul rând este nevoie de nervi de oțel, de o structură nervoasă foarte bine pusă la punct, provenită de la natură. Apoi, baza tehnică. Atunci când îți faci o casă, pui mai întâi o fundație trainică, nu construiești pe nisip, ci pe beton. Această bază este școala de cânt pe care ai dobândit-o încă din tinerețe, atunci când ai decis să devii cântăreț de operă. În al treilea rând, norocul. Nu trebuie subestimat, e nevoie să fii în momentul potrivit la locul potrivit și să întâlnești oamenii potriviți.

– *În privința elementului tehnic, nu există o rețetă universală. Cum poate un tânăr să ajungă la perfecțiune sau, mai*

bine zis, la tehnica potrivită pentru genul lui de glas?

– Nu atingem niciodată perfecțiunea. Cred că până ajungem la decizia de a nu mai profesa, adică până ieșim la pensie, ar trebui să continuăm să lucrăm, să ne dezvoltăm atât din punct de vedere tehnic cât și spiritual. Dacă ai impresia că ai atins perfecțiunea, din acel moment începi să regresezi.

– *Cât de importantă este cultura de stil?*

– Se câștigă în timp. Asimilarea ei ține de anturaj, de propria dorință, de propria muncă, de propria intuiție.

Evoluție firească

– *Mezzosoprana Liliana Nikiteanu cânta acum opt ani Dorabella în **Così fan tutte** de Mozart, acum este Fricka în **Aurul Rinului** de Wagner. Iată un parcurs spectaculos între două roluri de facturi diametral opuse, de la liric la dramatic! Ce s-a întâmplat în acest răstimp?*

– Cred că este o evoluție firească. În momentul în care, la 23 de ani și jumătate, ieși din facultate ca profesionist, ajungi la 46 de ani cu un repertoriu foarte mare. Mi-am numărat rolurile. Peste 60! Cele mai mari sunt, probabil, în jur de 20. Am stat două decenii în domeniul aceluiași repertoriu, care este de fapt unul de tinerețe: băieței (Cherubino, Hänsel), junele Octavian, apoi fetele, Dorabella de care aminteai, Rosina etc. La un moment dat apare o răscruce, treci de 40 de ani și în fața ta vezi o poartă. Intuitiv, vocea aceea interioară pe care o avem cu toții îți șoptește: „Acum ai de ales, ori te oprești, ori deschizi poarta, lași afară tot bagajul pe care l-ai purtat în spate timp de 20 de ani și, eliberată, intri”. Cred că mie mi

s-a întâmplat acest lucru. Ai auzit-o pe Liliana Nikiteanu cântând Fricka, primul rol dramatic wagnerian. Din fericire, mi se potrivește ca o mânășă.

– *Așa este. Și publicul a apreciat, s-a văzut la aplauze.*

– Nu numai el, ci și responsabili Operei din Zürich sau dirijorul Philippe Jordan care, de anul viitor, va fi șeful muzical al Operei din Paris. Au apreciat foarte mult evoluția și curajul meu. Pentru mine este foarte important. Intrarea pe un nou drum este o fericire. Mă gândesc deja la Clytemnestra din **Elektra** de Strauss. Va face parte dintre rolurile mele de maturitate, care nu se materializează de azi pe mâine. În momentul acesta sunt într-o fază de remodelare, coincidentă cu... intrarea în pubertate a băiatului meu, deci este fantastic să fiu și acasă, să mă pot ocupa de el. Ca și de mine, de soțul meu care, cu 47 de elevi pe săptămână la Școala de Muzică, are și el nevoie de grija mea. Mai bine nici nu poate fi!

– *Ți-a folosit în clădirea carierei prezența ca angajată permanentă a Operei din Zürich?*

– Ceea ce mi-a fost de enorm ajutor sunt cei trei ani și jumătate de la Teatrul Muzical din Galați. Acolo am fost ca un ucenic și am avut ocazia să cânt și să joc aproape toate genurile existente pentru un artist liric. Primul lucru pe care l-am făcut la Galați a fost Brahms, **Rapsodia pentru alto, cor și orchestră**, aveam 23 de ani și jumătate. După asta au început roluri în opere, operete, musicaluri, absolut tot ce se putea face într-un teatru liric. Au constituit baza pe care mi-am clădit evoluția la Zürich, unde am ajuns în urma concursului de la Viena, din 1989.

– *Concursul Belvedere...*

– ... a fost de fapt nodul, explozia, în urma căreia a început cariera, drumul meu.

– *Câteva roluri reper?*

– La Opera din Zürich, din fericire, am un contract foarte bun, 20 de seri care înseamnă aproximativ șase luni de muncă. În restul timpului sunt liberă să stau la bucătărie sau să fiu invitată, să răspund la alte oferte, să susțin concerte sau să am alte contracte în teatre lirice din lume. Rolurile importante au fost: Octavian - am debutat în 1991, imediat cum am venit aici, apoi Rosina, Dorabella, Despina, Zerlina și, la Dresda, Sextus. Am făcut peste zece roluri mozartiene, tot ce a fost scris pentru soprană și mezzosoprană, în afară de Fiordiligi și Vitellia. Înseamnă o școală enormă, întrucât la Mozart ești... „în pielea goală”, nu poți să ascunzi nimic. Vorbesc prea mult?

– *Nicidecum, te rog continuă.*

– Mozart reprezintă educația, este adevărul pur. Apoi au urmat rolurile franceze - Marguerite în **Damnațiunea lui Faust**, muzica rusă - Liubașa din **Logodnica țarului** de Rimski-Korsakov, cea germană - Octavian din **Cavalerul rozelor** de Richard Strauss. Acesta este un rol de vis pentru o mezzosoprană, pe care dacă ești în stare să-l faci, poți cânta orice. Sunt patru ore de muzică în care tu începi și termini rolul. Ar mai fi un aspect... evoluând alături de mari cântăreți ca Agnes Baltsa sau Carreras, de dirijori ca John Eliot Gardiner sau Zubin Mehta, te educi și ești educat.

– *Sub bagheta lui Zubin Mehta ai cântat chiar acum câteva seri în Simfonia a IX-a de Beethoven. Într-adevăr, la Zürich este o extraordinară circulație de valori, la fel ca la...*

– ... Viena, Paris...

– ... *Covent Garden, Metropolitan, ceea ce probabil că este meritul directorilor.*

– În totalitate.

– *Și al... băncilor din Zürich?*

– Este vorba de capacitatea directorului nostru, Alexander Pereira, de a atrage - prin farmecul, prin știința lui și prin mai știu eu ce alte mijloace pe care el le are, dar noi nu le cunoaștem - finanțele băncilor și sponsorii cu bani mulți. Cred că Opera din Zürich nu are egal în lume la ora asta.

– *Înseamnă că totul merge bine din cauza politicii manageriale excelente.*

– Ai pus punctul pe I. Acum așteptăm schimbările care vor începe în 2012, când șeful nostru se va pensiona și vom avea un nou director, Andreas Homoki.

În culisele regiei lui Robert Wilson

– *Aseară te-am văzut în Aurul Rinului, producția lui Robert Wilson. În lumea operei de azi, modul lui de gândire pentru un spectacol este ușor de recunoscut.*

– Unic.

– *O regie minimală, practic fără decoruri, cu gesturi și deplasări au ralenti. M-ar interesa cum construiește Robert Wilson?*

– Problema este că eu nu-l cunosc, am lucrat numai cu asistenta lui principală...

– ... *care, desigur, a venit cu ideile lui.*

– Respectă absolut tot ce a dorit boss-ul. Se lucrează pe imagini conceptuale mari, pe lumină și gest. A fost o combinație între teatrul *kabuki* și euritmie.

– *Chiar în felul în care erați machiați.*

– Și asta.

– *Cum vi s-au explicat, vizavi de muzică, toate complicatele gesturi, atitudini și mișcări corporale? Întrucât a trebuit să le reluați la fiecare spectacol, n-a fost o improvizație, nu?*

– Nici vorbă, absolut nimic nu a fost improvizat, dovadă că pentru această reluare (nu a fost o premieră) am lucrat o lună de zile, ceea ce nu este normal. De regulă, la o reluare se lucrează numai o săptămână. De fapt, îmi pare rău că trebuie să rostesc așa ceva, dar... nouă ni s-a spus că nu prea există legătură între gestică și muzică. Sunt două drumuri total separate, paralele, care se întâlnesc la infinit. Ceea ce am făcut noi acolo, a trebuit să executăm pentru că ni s-a spus, dar de fapt nu are legătură cu muzica, ba chiar...

– *Ciudat. Poate cu textul.*

– Cu textul în sensul că la un anumit cuvânt trebuie să faci un anumit gest, dar dacă gestul are legătură cu textul și cu muzica, asistenta nu era foarte sigură. Și cred că nu era foarte sigură...

– *Sunt foarte contrariat.*

– Da, și eu sunt contrariată pentru că de multe ori m-am simțit ca o păpușă trasă de niște ațe, care nu are o voință proprie, decât poate pentru degetul mic de la mâna dreaptă care... mă durea prea tare și trebuia să-l relaxez ca să nu amorțească.

– *Bun, bun, probabil că asistenta de regie indica foarte precis mișcările.*

– Exact. Chiar la degete nu s-a ajuns, doar că în anumite momente trebuia ca pe un anumit deget să vină o lumină, însă poziția precisă a mâinii a contat foarte puțin. Importante erau anumite momente de schimbare a luminii, de schimbare a poziției...

– *Avea asistenta notat totul?*

– Paginile partituri au indicațiile pentru fiecare personaj. Deci s-au transformat într-un caiet de regie plin de însemnări. Pe scenă nu se vede cât am muncit noi.

– *Dar s-au văzut rezultatele, mie mi-a plăcut, m-am simțit transpus, însă voiam să găsesc și justificările regizorului.*

– Asistenta ne-a rugat să nu mai căutăm justificări. Știa că noi suntem obișnuiți, de la Stanislavski citire, să avem o motivație...

– ... un suport în muzică, un suport în text...

– Exact, și să ne amintim că Richard Strauss a scris o operă despre ce este mai important, muzica sau poezia. Ei, aici nu este vorba despre așa ceva, ci chiar de contrariu.

– *Înțeleg că a fost numai o imagine mai mult sau mai puțin corelată cu ceea ce se aude. Bine măcar că ne-a lăsat să ascultăm muzica în liniște.*

– Să nu uităm un aspect, **Aurul Rinului** este cea mai scurtă operă din **Tetralogia** wagneriană. Când va veni **Walkiria** cu aceleași gesturi... mă abțin...

– ... sau **Amurgul zeilor**, cea mai lungă. Oricum, aveți repertoriu bogat, montări diverse...

– ... pentru absolut toate gusturile și mai ales pentru majoritatea categoriilor de vârstă, pentru că se fac și spectacole pentru copii, dar și speciale, pentru sponsori. De exemplu, dacă există un Mecena care vrea să vadă o operă rusească în stilul clasic rus, atunci direcțiunea îi respectă dorința.

Proiecte

– *De la Dorabella la Fricka și apoi?*

– La următoarea Fricka dar alternativ cu o Walkirie în **Walkiria**, apoi în

Amurgul zeilor o Nornă, rol mic dar superb și, probabil, Waltraute. Iată drumul meu. Apoi urmează Vrăjitoarea în **Copiii regelui** de Humperdinck, reluarea cu **Semele** de Haendel. Am făcut filmul și o nouă premieră, ambele regizate de Grischa Asagaroff, **Cavalleria rusticana**, unde sunt Lola.

– *Un mic repaus, între walkirii.*

– Mai sunt programată în Maddalena din **Rigoletto**, ici și colo și mă bucur să cânt împreună cu Elena Moșuc, care va fi Gilda.

– *Dar la București?*

– Este foarte interesant pentru mine, pentru că dacă mă întrebi din punctul de vedere al Operei...

– *Desigur!*

– Nu numai. Eu sunt și cântăreață de concert iar Bach este unul dintre compozitorii pe care-i ador, pentru mine este un **summum** și îl cânt cu cea mai mare plăcere, am dese concerte în catedrale, pentru că vreau neapărat să cânt Bach. Da, privesc cu foarte mare interes spre Opera Națională bucureșteană, deoarece dl director general Cătălin Ionescu Arbore a fost primul scenograf cu care am lucrat în 1986, în primăvară, când am cântat Dorabella chiar în teatrul pe care acum îl conduce, în regia tatălui său, regretatul maestru Anghel Ionescu Arbore. Cătălin era pe atunci student la arhitectură și a făcut decoruri și costume superbe! Un **Così fan tutte** care a trecut prin toate epocile, de la cea primitivă până la cea a computerelor. Mi-l amintesc cu plăcere.

– *Să sperăm că va veni o invitație!*

– De fapt a și sosit, dar nu s-a găsit perioada potrivită și nici repertoriul. Dar mă interesează și un recital de lied împreună cu Viniciu Moroianu. Ne-am reîntâlnit cu toată clasa în 2006, când am

sărbătorit 25 de ani de la bacalaureat. De atunci am făcut câteva recitaluri și dorim să continuăm.

– *Mult, mult succes și să ne revedem cu bine la București.*

– Mulțumesc, să dea Dumnezeu!
(2008 – **OPERA ETERNA**)

„AM PESTE 80 DE ROLURI ÎN REPERTORIU”

– *Vara trecută ai sărbătorit 20 de ani de prezență la Festivalul de la Salzburg. Cum ai ajuns pentru prima oară pe celebra scenă?*

– Ca întotdeauna în viață, a fost o întâmplare și deși eu nu cred în asemenea lucruri, chiar așa s-a petrecut. Am mers să dau audiție în fața lui Claudio Abbado. Se căuta o mezzosoprană pentru rolul Fiodor din **Boris Godunov**, au cântat foarte multe doamne și cred că nu numai în acea zi, pentru că audiția a fost în februarie și producția urma în aprilie. Am câștigat și așa a început colaborarea cu marele dirijor și cu festivalul salzburghez. Simplu, formula binecunoscută: audiție câștigată, contract obținut, producție realizată. Era în 1993.

– *N-a fost deloc o întâmplare, ci o confirmare ca urmare a unui concurs. De bun augur.*

– Da, pentru că spectacolul s-a înregistrat de casa de discuri Sony. Producția s-a reluat până în 1997 - 1998 și cum maestrul Abbado nu a putut dirija de fiecare dată, am cântat și sub bagheta lui Valery Gergiev. De asemenea, rolul Boris nu a fost totdeauna interpretat de Anatoli Kotcherga, basul care a făcut premiera, ci și de Samuel Ramey. Am avut colegi numai unul și unul.

– *Cum au continuat colaborările în orașul lui Mozart?*

– După **Boris Godunov**, un ansamblu care aparținea de Filarmonica din Berlin m-a invitat să cânt un ciclu de lieduri moderne, foarte greu de altfel, în concerte la Mozarteum. După care am plecat cu filarmoniștii berlinezi la Edinburgh, unde am interpretat **Te Deum** de Bruckner. După câțiva ani am fost chemată pentru Dorabella în **Così fan tutte**. Anul trecut am cântat tot Bruckner, **Te Deum**, cu maestrul Zubin Mehta și Filarmonica din Israel.

– *Cum ți se pare lucrul cu marii dirijori?*

– Foarte normal, nimic special, în sensul că acești oameni sunt atât de umili în fața muzicii încât nu pot să spun decât că îi mulțumesc lui Dumnezeu că mă aflu în preajma lor, la acest nivel.

Cecilia Bartoli – muzicalitatea care frizează geniul

– *În 2013 ai fost distribuită într-o producție cu Norma în care Cecilia Bartoli a interpretat rolul principal. Știu că nu este pentru prima dată când cânti alături de faimoasa mezzosoprană, așa că te rog să-mi spui câteva cuvinte profesionale și de suflet despre ea?*

– Este foarte greu să vorbești despre un om pe care-l iubești și mai ales să fii obiectiv. Noi eram proaspăt angajați la Zürich în 1991, cântam același rol, Cherubino din **Nunta lui Figaro**, o seară ea, o seară eu. Prima întâlnire pe scenă a fost în 1993 - dacă stau să mă gândesc, pentru mine a fost un an de destin, pentru că și cu Abbado tot în 1993 am început colaborarea - eram amândouă distribuite pe rolul Cenușăreasa din opera rossiniană, dar eu cântam și rolul Tisbe. Iar Elena Moșuc, ca să mai vorbesc despre o persoană pe care o iubesc, era Clorinda. Și eram două...

surori îngrozitor de rele, Cecilia era Cenușăreasa cea bună iar Oliver Widmer, actualul soț al Ceciliei, era Dandini.

– *Și iată că ați rămas să colaborați până în aceste zile.*

– Și sper ca această colaborare să continue măcar încă... 20 de ani de aici încolo. Fiecare a evoluat pe drumul ei, atât în viața profesională cât și în cea personală. Eu am o familie, un copil, Cecilia a făcut o carieră excepțională, nu știu câți au împlinit o asemenea performanță rămânând însă cu picioarele pe pământ și capul pe umeri. Noi ne înțelegem pe scenă din priviri, fiind doi oameni foarte *terre-à-terre*. Și să faci muzică în felul acesta este de fapt idealul.

– *În ce ați mai cântat împreună?*

– În *Così fan tutte*, ea a fost Fiordiligi și eu Dorabella. Cred că atunci s-a creat acest liant emoțional între noi, de fapt uman, pentru că atunci când ești alături de o ființă pe care începi s-o consideri chiar ca sora ta, deci te identificezi cu rolul respectiv, asta spune foarte mult. Și nouă asta ni s-a întâmplat, se poate verifica, există un DVD. A doua colaborare, la fel de intensă, a fost în *Don Giovanni*, eu cântam Zerlina și ea Donna Elvira. De altfel, aici discutăm despre întregul ciclu Mozart - Da Ponte, iar eu sunt singura din distribuție care am jucat în toate filmele. În 1996, când eram însărcinată cu băiatul meu, a fost *Nunta lui Figaro*, în 2000 *Così fan tutte* și în 2001 *Don Giovanni*. Dacă te uiți, vezi că Nikiteanu este singura care figurează în toate trei. Spun asta cu orgoliu.

– *Relatezi realitatea. Ați interpretat împreună și Rossini.*

– Desigur, *Otello* pe care-l vom relua anul acesta la Théâtre des Champs-Élysées și la Festivalul de Rusalii de la

Salzburg. Am mai cântat împreună și în *Le Comte Ory*.

– *Bun, ca să încheiem capitolul Cecilia Bartoli, care ar fi principalele calități prin care performează?*

– O putere de muncă absolut excepțională, o putere de concentrare absolut ieșită din comun și această cerbicie în ceea ce privește tehnica vocală. Nu lasă niciun sunet să iasă de pe „șina” care trebuie; și totul este de fapt încununat de o muzicalitate care frizează geniul, fiindcă nu ascult numai o voce frumoasă, ci sunt pătrunsă până în străfundurile ființei mele în momentul în care o ascult sau când cânt cu ea sau cântă ea lângă mine. Și asta nu mi se întâmplă cu mulți.

Un director excepțional, Alexander Pereira

– *Simțul artistic este fenomenal și reușește să-l exprime la modul superlativ. Am vorbit deja despre câteva roluri ale tale. Care a fost parcursul carierei din punctul de vedere al construcției, al abordării personajelor, al urmăririi fazelor prin care a trecut și trece vocea ta?*

– Foarte interesantă întrebarea și destul de complexă, nu voi putea răspunde în câteva fraze.

– *Avem timp.*

– În 1977, când am început studiul, aveam vocea necesară pentru a începe o carieră. În 1986 am început să cânt profesional pe scenă, deci iată că a trecut peste un sfert de secol și în toată această perioadă nu am făcut decât să cânt. Și etapele au fost, cred eu, cele mai firești pentru evoluția unei voci de mezzosoprane lirice. Am interpretat tot ce se poate Mozart, 10 - 12 roluri, ceea ce bineînțeles a însemnat o educație muzicală și o tehnică excepțională

pentru că, fără Mozart, nu cred că se poate cânta un alt repertoriu. Apoi, Richard Strauss și compozitori francezi care mi-au venit ca o mânășă. Nu uit etapa uceniciei de la Galați, între 1986 și 1990, în care s-au șters podelele cu mine dar a fost foarte instructiv, am cântat de toate, de la operă, operetă, musical, concerte simfonice, inclusiv cele festive pentru partid. Râdem noi, râdem, dar era foarte multă muncă și cântam, efectiv cântam.

– *Când s-a produs declicul?*

– Din fericire am avut norocul să întâlnesc un director excepțional, Alexander Pereira, pe atunci managerul Operei din Zürich, care a avut intuiția de a mă așeza alături de cântăreți și dirijori mari, în repertoriul care îmi convenea perfect. Niciodată nu am primit un rol care să nu mi se potrivească, a știut exact ceea ce-mi trebuie ca să evoluez. El este vânzător și cumpărător de cai de curse și este un compliment când fac această comparație, căci are intuiția câștigătorului, intuiția alegerii calului de curse și în noi, cei câțiva tineri pe care i-a luat și care mai sunt încă pe „piață” - știu că nu sună bine dar este efectiv o piață - a văzut caii de curse. Și iată continuăm să colaborăm, inclusiv la Salzburg unde este acum directorul festivalului. Ce să-ți spun, repertoriul a fost enorm, am adunat peste 80 de roluri.

– *Absolut impresionant. Știi că ai cântat și Fricka în Aurul Rinului.*

– Da, este ceva mai nou. Și opere ruse, de exemplu *Logodnica țarului* de Rimski-Korsakov, în care rolul Liubașa a fost rol de maturitate. Este de fapt o treaptă mai sus decât Carmen, după părerea mea, între Carmen și Eboli. Acel rol mi-a deschis drumul către Fricka și către tot repertoriul care va urma

de-acum înainte. Poate că un tânăr cântăreț citește ceea ce consemnezi tu, așa că sper să observe că am ajuns ca după aproape trei decenii să fiu încă pe piața liricii și să cânt un repertoriu care include și opere de Händel. Asta înseamnă că am avut o bază tehnică sănătoasă și că am studiat foarte sistematic, că am cântat repertoriul care mi s-a potrivit, pentru că altfel este foarte ușor să te bramburești, să pici de pe această sârmă pe care noi mergem deasupra unei prăpastii. Te uiți stânga – dreapta, dar dacă ai căzut este foarte greu să revii. Și exact la asta am vrut să mă refer acum, să-i fac curaj unui tânăr să nu se repeadă imediat la un repertoriu pe care ar putea să-l facă dar nu este necesar.

„Eu și vocea mea – două prietene bune”

– *Foarte important. Studiezi continuu?*

– Sistematic dar nu continuu. Cei care vor să audă că studiez 365 de zile pe an vor fi total dezamăgiți. Pentru că eu consider că vocea nu este un instrument ci o ființă vie. Unui instrument poți să-i schimbi o coardă, poți să-l acordezi, poți face ceva. Instrumentul meu este o ființă pe care eu trebuie s-o cunosc, s-o iubesc și s-o respect; ca orice ființă are de toate, astăzi vrea, mâine nu vrea și trebuie luată cu binisorul și să i se dea ceea ce are ea nevoie ca să fim prietene bune. De aceea și studiul trebuie făcut într-un stil constructiv, dacă nu studiez azi nu-i tragedie, nu mă bate Doamne-Doamne cu toiajul. Eu și cu vocea mea studiem împreună rolul, facem vocalizele potrivite, totul trebuie să fie făcut în bună înțelegere. Dar, într-adevăr, studiez și acesta este scopul meu pentru ca, în

viitor, vocea să rămână atât de proaspătă cât este acum și cât mai mult timp proaspătă. În momentul când nu va mai fi așa, cred că pur și simplu o să mă opresc din cântat.

– *Mulțumesc pentru această confesiune în numele tuturor cititorilor interesați. Ai început ca mezzosoprană lirică. Cum a evoluat glasul tău pe parcursul celor aproape 30 de ani?*

– Am fost mezzosoprană lirică și voi sfârși astfel, asta-i clar. Dar anii de maturitate aduc armonice noi, dimensiuni noi acestui dat, pe care eu pot să-l îmbrac cu diverse haine. Da, anii pe care i-am câștigat ca experiență, rolurile, familia au adus noi dimensiuni acestei voci, care întotdeauna va fi lirică. Și de aceea pot să intru într-un repertoriu ceva mai dramatic, în opusuri de Wagner sau Britten. Britten a scris foarte interesant pentru mezzosoprană și sunt bucuroasă că am fost întrebată pentru asemenea partituri care fac parte acum din proiectele mele.

– *Deci pentru viitor la ce roluri te gândești?*

– Asta-i o întrebare foarte bună pentru că repertoriul s-a diminuat puțin. Eboli, Amneris sau Azucena nu intră în vederile mele, acolo trebuie să fie altă voce și altă persoană, ori eu sunt „genul Cherubino” care s-a maturizat între timp. Deci nu știu ce să-ți spun mai mult, pentru că și eu sunt în căutări. Rămân preclasicii, francezii, englezii (vezi Britten) și o parte din repertoriul german. Plus repertoriul de concert.

– *Sigur că da, la repetiția generală cu Norma am văzut în cabina ta partitura Wesendonck Lieder de Wagner. Cu ce scop?*

– Primisem o întrebare cu puțin timp înainte pentru un concert în cadru privat

pentru o societate nordică, foarte interesant, la Castelul Rapperswil de pe malul lacului Zürich. Un concert foarte serios, cu un ciclu excepțional pe care, iată, am avut ocazia să-l abordez foarte în amănunt, pentru că desigur îl știam dar acum l-am lucrat în profunzime.

„Cânt mai bine după ce predau o lecție de canto”

– *Vorbind despre viitor poate sunt și alte preocupări la care Liliana Nikiteanu gândește în momentul de față.*

– Desigur, dar nu este vorba numai de gândit ci și de chestiuni practice. Predau canto, am eleve și în ultimul timp chiar sistematic; pedagogia este un pas foarte important pentru viitor și trebuie să recunosc că și pe mine mă ajută în cânt și în tehnică, pentru că-mi pun probleme despre cum s-ar putea rezolva cutare sunet sau frază, ca să le explic elevelor. Cânt mai bine după ce predau o lecție de canto. Deci pedagogia.

– *Să menționez pentru cititorii noștri că ești în al 22-lea an de stagii la Opera din Zürich, una dintre cele mai prestigioase pe eșichierul internațional și contractul va continua, nu?*

– Da, a fost prelungit deja din 2010 în 2014 și probabil va fi prelungit în continuare. Evident că acest lucru mă onorează dar pe de altă parte a fost onorată și munca mea de trei decenii.

– *Ceea ce este foarte frumos. Și pe când în România?*

– Când voi fi invitată și se găsește repertoriul corect pentru mine, cu dragă inimă!

– *Sper ca responsabilii să ia aminte și cât de curând să te vedem, în primul rând, la București.*

– Mulțumesc foarte mult.

(2014 – **OPERA MĂIASTRA**)

Soprana ADINA NIȚESCU

„NUMAI PĂSĂRILE CÂNTĂ PE DEGEABA” (Șaliapin)

CV

– Încerc să-ți schițez un scurt *curriculum vitae* artistic, la care am să te rog să mă ajuți. Ai absolvit Conservatorul din București la clasa profesoarei Georgeta Stoleriu, ai obținut un număr impresionant de premii la o singură ediție a Concursului Belvedere de la Viena, care este o adevărată rampă de lansare pentru tineri. Ai făcut parte din Studioul Operei Bavareze din München, ai cântat la Glyndebourne, Scala din Milano, Opéra Bastille, din nou la München. Am uitat ceva?

– Da, Deutsche Oper Berlin, Bregenzer Festspiele.

– De fapt te-ai stabilit în străinătate imediat după absolvență. Unde trăiești acum?

– Lângă Stuttgart, unde se află casa familiei soțului meu. Am locuit opt ani la München dar, circulând tot timpul, era cam trist când soseam acasă și nu era nimeni acolo. Atunci ne-am hotărât să venim la actuala locuință pentru că întotdeauna când ne reîntoarcem de departe, cineva se bucură.

– Soțul tău este tot cântăreț?

– Da. Este bas și acum se află la Toulouse unde cântă în *Hamlet* de Ambroise Thomas. A fost în multe teatre importante: Geneva (unde este foarte cunoscut, pentru că a făcut premieră timp de cinci ani de zile), Milano, Bastille, în vară va pleca la Festivalul de la Edinburgh.

– Deci sunteți o familie a scenelor celebre.

– Da, s-ar putea spune așa.

– În toată perioada în care ai lipsit din țară prezența ta la Opera din București s-a rezumat doar la premiera noii producții de *Boema*, acum câțiva ani buni. Cum se explică lipsa revenirii?

– La început, din păcate, n-am fost invitată, iar mai târziu n-am mai avut eu timp. De la premiera *Boemei* mi s-au făcut foarte puține invitații, cred că două, și întotdeauna a fost foarte din scurt. La mine nu se poate în acest mod pentru că deja cu 3-4 ani înainte am contractele stabilite. Propunerile bucureștene picau mereu în perioade când eu nu puteam să vin.

– Care sunt rolurile care crezi că te reprezintă în acest moment de carieră?

– Cred că Manon Lescaut a lui Puccini, rol pe care o să-l reiau la Genova. Apoi, Mozart. Sunt o iubitoare de Puccini și de Mozart, am făcut aproape toate rolurile de Mozart, din operele sale „italiene”. Dar vreau să încep acum, încet-încet, să mă apropiu și de muzica germană.

– De fapt, care este *Fach*-ul vocal pe care ți-l atribui?

– Eu nu prea cred în *Fach*, am părerea că dacă cineva are posibilitatea de a cânta un repertoriu diferit, de exemplu dacă o soprană are voce plină și agilitate, dacă poate să cânte roluri de agilitate, de ce să nu le facă? Nu cred în „sertărele”: soprana de coloratură cântă numai coloratură, soprana lirică numai... Eu nu sunt încă soprană dramatică, nu mai sunt nici soprană lirică pură, mă situez între două *Fach*-uri; nu vreau să abordez prea devreme repertoriul prea dramatic pentru că n-are rost, tot sper să am o carieră lungă, deci cu cât intru mai

târziu în rolurile dramatice, cu atât e mai bine pentru vocea mea.

– *Cumpătarea este foarte bună.*

– Sigur că trebuie mers din când în când la graniță, la extremitate, pentru că altfel vocea nu se dezvoltă.

Donna Anna și Manon

– *Aș vrea să ne oprim puțin asupra a două roluri emblematice pentru tine acum: mozartiana Donna Anna și Manon a lui Puccini de care deja ai amintit. Două personaje atât de diferite. Cum le vezi, cu ce obiectiv le fixezi în imagine?*

– Sunt total diferite, deși amândouă sunt dramatice. Pentru mine **Don Giovanni** este, după **Nunta lui Figaro**, cea mai bine realizată operă a lui Mozart iar din punct de vedere muzical-dramatic, cea mai complexă. Îmi este drag s-o văd pe Donna Anna așa cum regizorilor din vremea de azi nu le mai place, adică acolo unde s-a născut, cu complexitatea sentimentelor prin care trece. Această tânără este promisă lui Don Ottavio probabil de când s-a născut, totul este clar, dar la un moment dat apare un bărbat la ea în dormitor și toată viața i se schimbă. Regizorilor le place s-o prezinte înnebunită etc. Eu o prefer pe naiva Donna Anna care se maturizează în urma acestui viol; faptul că nu se mai poate uita în ochii lui Don Ottavio, faptul că răzbunarea pe care o dorește față de Don Giovanni nu este numai pentru că i-a omorât tatăl ci și pentru că i-a trezit niște sentimente necunoscute pe care nu le poate accepta. Extraordinar de dramatic...

– ... și veridic. Și Manon străbate un parcurs complex.

– Desigur, începem cu o tinerică, nu chiar atât de naivă cum se crede dar nici

chiar atât de perversă cum se prezintă, căreia-i place foarte mult să flirteze, să se joace puțin cu bărbații, de aceea probabil este trimisă de familia ei la mănăstire. Ar vrea să aibă tot, și bani, și iubire, și fericire, nu poate să renunțe la nimic. Îl întâlnește pe tânărul Des Grieux, de care se îndrăgostește extraordinar, se aventurează în nebunia de a fugi cu el, dar când acesta nu mai are bani, îl părăsește. Ajunge la bătrânul Geronte care poate să-i ofere orice, mai puțin fericire, pentru că nu-l iubește. Când reapare Des Grieux nu știe ce să facă, vrea să-l păstreze pentru ea, soluția ideală ar fi să rămână la bogatul Geronte și să se întâlnească din când în când cu Des Grieux, să aibă dragoste.

– *Cheia dramei?*

– Da, de aici provine tot ce se întâmplă în sufletul ei, neputând să se hotărăască; atunci perversul și răzbunătorul Geronte o deportează. După părerea mea, deja din actul al III-lea când Manon nu mai vede nici o speranță că poate fi salvată, începe să înțeleagă ce înseamnă pentru ea iubirea lui Des Grieux și să se schimbe puțin. Când ajung în America nu mai avem de-a face cu îndrăgostiții de la început, ci cu un cuplu căsătorit de câțva timp. Vedem disperarea asta extraordinară când înțelege că va muri, că nu are nici un orizont. O femeie care este acum matură, departe de copilăria care se juca. Din dragoste, Manon vrea să facă în așa fel încât Des Grieux să creadă că ea va trăi; își ascunde tot timpul suferința, e chiar cu zâmbetul pe buze și numai în momentul în care rămâne singură, în **Sola, perduta, abbandonata**, poate să dea drumul sentimentelor, disperării și fricii. Nimeni nu mai poate s-o ajute.

– *Frumoasă concepție, construcție de personaj. Rolul lui Manon Lescaut nu ți s-a părut prea solicitant?*

– Din ce punct de vedere?

Gardiner și Muti

– *Vocal, dramatic. L-ai cântat pentru prima dată la Glyndebourne, nu?*

– Da, l-am început acolo. Mai întâi am zis că nu-l fac, era prea devreme; pe urmă m-am gândit că este deja timpul să mă aventurez în roluri mai tari și știind că dirijor urma să fie John Eliot Gardiner care a declarat că vrea neapărat o Manon tânără, nu cu voce gen Eva Marton, am acceptat. Interpreta nu trebuie să aibă un glas lejer, dar nici unul absolut dramatic, pentru că dacă luăm o soprană eminentamente dramatică, potrivită pentru *Turandot*, *Tosca* sau pentru roluri wagneriene, aceasta nu poate să redea limpezimea din primele două acte, să confere tinerețea începutului. Sigur că va cânta o *Sola*, *perduta*, *abbandonata* bubuitoare, dar Manon Lescaut nu este numai asta.

– *Gardiner protejează vocile?*

– Da și nu. Vreau să spun că de fapt este o luptă cu toți dirijorii, pentru că orchestra devine din ce în ce mai tare, mai masivă, mai înaltă.

– *Acordajul, da?*

– Este din ce în ce mai sus. Dar nu pot să mă plâng, n-am avut probleme.

– *Ai cântat Donna Anna la Scala sub bagheta lui Riccardo Muti. Cum a decurs colaborarea, ce a cerut maestrul în mod specific?*

– Este unul dintre pușinii care poate să aducă orchestra la pianissimo și această capacitate o solicită de la toți cântăreții, cere foarte multă muzicalitate. Nu-i plac interpreții care vin și încep să cânte fără să gândească, pune foarte mult preț pe cuvinte.

Nu e deloc ușor de lucrat cu maestrul Muti, este o personalitate extraordinară dar în același timp și un pic tiran.

– *Sunt convins că vei continua colaborarea la Scala.*

– Cred și sper.

Secrete, proiecte

– *Probabil că ai deja conturat modul cum îți vei organiza cariera în continuare, roluri, stiluri. De fapt o parte din ele le-ai și abordat în răspunsurile tale. Câteva secrete, câteva proiecte?*

– Mă pregătesc pentru Genova cu *Manon Lescaut*, după care urmează o mică pauză pentru că trebuie să-l... înșor pe fratele meu, apoi va fi debutul meu în America, la Houston, cu Micaëla din *Carmen*; mă reîntorc la Paris pentru *Liliacul* (Rosalinde), în premieră. Apoi prima mea încercare de abordare a lui Wagner, Eva din *Maestrul cântăreți din Nürnberg*, care se va petrece la Santiago de Chile. Voi cânta undeva *Anna Bolena*, sunt proiecte în lucru la nenumărate teatre. De un an de zile am schimbat agenția...

– *Cu cine lucrezi acum?*

– Dr. Hilbert...

– ...*Germinal* din München.

– Exact.

– *Aștept să găsești Bucureștiul în planurile tale.*

– Din păcate, Bucureștiul nu mi-a oferit până acum ceva ce m-ar interesa, un concert extraordinar, o premieră sau un spectacol extraordinar... De aceea am o mică tristețe.

– *Îmi pare rău, cred că mulți admiratori ai tăi din public au tristețea asta.*

– În România se așteaptă ca noi, cântăreții din străinătate, să venim să cântăm pe degeaba. Știu că nu sunt

posibilități, dar nu se poate chiar așa. Șaliapin a zis cândva: „Numai păsările cântă pe degeaba”. Sună foarte sarcastic, știu.

– *Cred că ar trebui găsită o cale.*

– Eu prefer să spun, de exemplu, astfel: am două concerte extraordinare, ofer ceea ce câștig la o casă de copii sau la ceva similar...

– *Nu pot decât să doresc ca înțelegerea asta să fie cât mai rapid făcută și să te vedem pe scena Operei Naționale.*

(2000 – **OPERA VIVA**)

Baritonul LEO NUCCI

„CÂNȚAȚI-MI RECITATIVELE ȘI RECITAȚI-MI ARIILE!”

Șase ani de vocalize

– *Signor Nucci, sunteți aclamat astăzi în toată lumea ca mare bariton verdian. Am văzut recent înregistrarea recitalului dumneavoastră de anul trecut, de la Teatro alla Scala. Fabulos, 17 piese într-o singură seară! Începând cu **Bărbierul din Sevilla**, apoi cred că toate ariile de Verdi...*

– Nu numai, au fost și **Elixirul dragostei**, **Lucia di Lammermoor**, **Paiațe**, **Andrea Chénier**... Programul a cuprins arii din operele cântate la Scala, cu excepția celor care nu au arii, **Simon Boccanegra**, **Madame Butterfly**, **Tosca**. Asta pentru că sunt baritonul cu cel mai mare repertoriu pe scena Scalei și cu cel mai mare număr de spectacole cântate acolo. Cred că au fost 20-21 de roluri. A

fost ideea mea pentru că aniversam 30 de ani pe scena milaneză...

– ... și 40 de ani de carieră. Am fost entuziasmat ascultându-vă. Cum v-ați păstrat, la 65 de ani, prospețimea vocii?

– Numai prin antrenament, nimic mai mult. Nu vreau să dau lecții nimănui, dar toată lumea trebuie să înțeleagă un lucru: corzile vocale sunt mușchi, corpul este format din mușchi, chiar și... creierul. Să vă povestesc o întâmplare de acum trei zile. Am avut aici, la Opera de Stat din Viena, repetiție generală cu **Simon Boccanegra**. Domnul director Holender a asistat și la un moment dat a plecat încruntat. Ne-am întâlnit după aceea în biroul lui și m-a întrebat de ce am cântat „pe voce”, în timp ce restul distribuției „a marcat”? I-am explicat că așa repet eu tot timpul. În viață am avut șansa să apar alături de mari cântăreți din trecut: Mario del Monaco, Ferruccio Tagliavini etc. Și ei cântau efectiv în timpul repetițiilor... Așadar, nu este vorba de miracole ci doar de cântat, cântat, studiat (bine, dacă este posibil). Am colegi, mai bine zis colege, care fac niște vocalize foarte ciudate. Este clar că nu înțeleg nimic din canto! Nu am făcut niciodată astfel de vocalize.

– *Deci **summum**-ul este...*

– ... să cânti, să te antrenezi, dar bine! În poziția clasică, de belcanto. Nu poți cânta la pian cu degetele întinse. Pentru Duke Ellington este minunat, dar dacă vrei să interpretezi Chopin sau Beethoven trebuie poziția corectă. Primul lucru pe care-l înveți de la o profesoară de pian este poziția corectă a mâinilor. La fel și în canto cu formarea și plasarea sunetului.

– *Ați avut mulți îndrumători?*

– Sunt născut în 1942, am început să studiez arta cântului în 1957, aveam 15

ani. Am lucrat timp de șase luni cu Mario Bigazzi, care trăiește și acum la Monte Carlo. Mi-a fost imposibil să continui, el locuia la Florența iar eu aveam serviciul la Bologna. Am studiat apoi cu soprana Gigliola Frazzoni, cu baritonul Mario Zanasi și alții. Cu profesorul Giuseppe Marchesi timp de 6 ani, între 1958 și 1964, am făcut zilnic numai vocalize. Nu doar de două ori pe săptămână! După lucru (eram mecanic), la ora 7 seara, 5 zile pe săptămână, mergeam la dânsul și făceam vocalize. Asta este explicația proșpețimii vocii mele. Îmi aduc aminte că Pavarotti mi-a povestit că l-a întâlnit pe Beniamino Gigli la Modena și l-a întrebat: „Maestro, cât timp ai studiat?” Iar Gigli a răspuns: „Mai întâi, să știi, maeștri sunt dirijorul și compozitorul. *Il maestro* este Verdi! Mie să-mi spui *Commendatore*. Și dacă ești curios cât am studiat, află că până acum cinci minute și reîncep mâine”. După care Gigli i-a mărturisit că șase ani a făcut numai vocalize.

– *Mi se pare infernal!*

– La începutul anilor '70 am decis să-mi închei cariera, eram la Opera din Roma, cântam micul rol Dancairo în *Carmen*, alături de Richard Tucker și Grace Bumbry. Dar imediat, la Milano, am întâlnit-o din fericire pe soția mea și împreună am mers la un profesor bătrân, pe nume Ottaviano Bizzarri, care m-a convins să reîncep. Fusesse în aceeași școală cu Gigli (era născut în 1890, ca și ilustrul tenor), baritonul Cotugni fiind profesorul lor. Cu Cotugni făcuse vocalize și mult mai târziu fraze. Așa a procedat și cu mine. Dar vocalize simple, I-E-A-O-U, nu exclusiv vocalize A-A-A-A, cum se fac acum. Acestea sunt numai „gargară”. I-E-A-O-U este linia de rămânere în poziția optimă de sunet.

Nimeni nu mai dă astăzi asemenea lecții. În România încă se mai studiază așa, am avut colegi de scenă, ca Vasile Moldoveanu, care cântau corect. Nu numai Vasile dar și Angela Gheorghiu. Poate ea nu cântă repertoriul cel mai potrivit, *Romeo și Julieta* îi este perfect, dar face și *Tosca*... A cântat prima *Traviata* cu mine, în 1994 la Covent Garden. La Scala, anul trecut, singura seară când a avut succes în *Traviata* a fost tot alături de mine.

„Elena Moșuc, cea mai bună soprană lirico-lejeră din lume”

– *Ați întâlnit și alți artiști români?*

– Cred că Elena Moșuc este în prezent cea mai bună soprană lirico-lejeră din lume, în adevăratul, vechiul stil italian. Am numit belcanto-ul. Și Elena a făcut *Traviata* la Scala, cu un succes incredibil. Trebuia să cânte și cu mine dar conducerea teatrului a decis ca Irina Lungu să-mi fie parteneră. Am încercat să schimbăm dar nu s-a putut. Oricum, Elena a avut mare succes.

– *Știu, am fost în sală.*

– Aici, în *Simon Boccanegra*, o am alături pe Roxana Briban. Să revin.... Repertoriul este un alt subiect. Cântând corect, ai posibilitatea să faci carieră lungă. Mai ales la artiste (Mirella Freni este o excepție), parcursul carierei este acum mai scurt decât înainte, maxim 15-20 de ani. Cum se poate așa ceva? O carieră adevărată este de 40 de ani pentru că atunci, dacă ești proaspăt ca (scuze!) Elena Moșuc, cea mai bună soprană lirico-lejeră din lume, poți aduce în scenă noi și diferite valențe de interpretare. Maturizarea își spune cuvântul. Astă seară o să vedeți *Simon Boccanegra*. Să nu vă așteptați la voce puternică, totul este interiorizare..

– Pentru că *Boccanegra* este un personaj mult interiorizat...

– Am avut succes de critică și de public dar, după spectacol, multă lume m-a întrebat de ce este diferit față de ce se știa. Le-am explicat că acesta este adevăratul Simon. Nu cum l-am văzut la video pe un coleg, mare artist, care propunea un personaj nervos, agitat... Nu așa este *Boccanegra*. Extensie, accent, culoare

– Care credeți că sunt calitățile unui bariton verdian?

– Maestrul Riccardo Muti a spus cândva că baritonul verdian nu trebuie să aibă voce mare, ci una cu accent. Știu că unii autori, ca Rodolfo Celletti, afirmă contrariul. Este o mare greșeală. Într-o transmisie la radio m-au întrebat ce aștept să aud la un bariton care cântă Verdi. Și s-au interesat de aria *Cortigiani* din *Rigoletto* cu regele Scalei anilor '20 – '30, Carlo Galeffi. Era clar tenoral și am spus că este imposibil să cânti Verdi cu așa o voce, fără să ai extensia perfectă. În creațiile antecesorilor marelui compozitor, în epoca belcantistă, prima arie era a tenorului, ca protagonist. Apoi urma - în contrapunere - baritonul, de fapt un bas-bariton. *Lucia di Lammermoor* se intitulează după numele eroinei, dar tenorul încheie partitura. Verdi a schimbat totul și a pus vocea masculină normală, cea de bariton, în poziție de protagonist, coborând puțin importanța tenorului. Aici este diferența. De pildă, în primul act din *Trubadurul*, în terțet, baritonul are țesătura vocală mai înaltă decât a tenorului. La fel, în *Forța destinului*, în duetul *Solenne in quest'ora*. Verdi a schimbat semnificația vocilor. Rolul Rigoletto este mai dificil decât celelalte pentru că e foarte acut. Macbeth e acut la final, *Cei doi Foscari*

e acut pentru bariton, nu mai vorbim de *Trubadurul* sau *Forța destinului*. Toate rolurile lui Verdi sunt foarte înalte. Așadar, unul dintre lucrurile cele mai importante pentru vocile verdiane este extensia. Și, desigur culoarea.

– Câteva repere?

– Cei mai importanți baritoni verdieni au fost Titta Ruffo - incredibil Rigoletto, Riccardo Stracciari - incredibil și în Figaro, Giuseppe De Luca, Carlo Tagliabue, Gino Bechi - un mare Rigoletto, un mare Bărbier. Cappuccilli avea culoarea vocală necesară dar nu era actor total. Nici Bastianini nu a fost un adevărat bariton verdian. A făcut o minunată *Forța destinului*, un minunat *Trubadur*, dar era cântăreț donizettian. Nu-i nevoie de o voce mare; am ascultat, în cel mai frumos *Rigoletto* din viața mea, monologul cântat de Manuguerra, dar cel mai impresionant, care mi-a dat fiori, a fost Felice Schiavi, o voce „de carton”, însă pur și simplu mi-a străpuns inima. Verdi îl face pe om să înțeleagă ce este umanitatea. Altceva... a scris o scrisoare în care spune „cântați-mi recitativele, recitați-mi ariile!”. În ziua de azi, de multe ori, nu se acordă importanță recitativelor. Cum se poate așa ceva? Să conchid: Verdi are nevoie, așa cum zicea maestrul Muti și, mai înainte Toscanini, de accente. Când cânti *Luisa Miller*, *Forța destinului*, *Cei doi Foscari* etc., după arii ai cabalette. Dar de tip verdian, nu donizettian sau bellinian. Poți termina cu La natural sau La bemol. Poate eu nu am... destulă voce, dar cred că acum îl înțeleg mai bine pe marele Verdi.

Subtilități și rafinamente

– Ce glumeț sunteți! Desigur, personajele verdiane trebuie profund disecate.

– Într-adevăr, problema reală la Verdi nu este numai cântatul, vocile mari sau mici, este vorba de a înțelege despre ce este vorba. Cea mai bună frază a lui Simon în *Boccanegra* este *Perfin l'acqua del fonte è amara al labbro dell'uom che regna* (*Chiar și apa fântânii e amară pe buzele celui ce domnește*), ce trebuie abordată într-un legato continuu, absolut. O frază prețioasă și vizionară, pentru că Verdi a mers cu gândul la ceea ce se întâmplă astăzi în lume. După cum, tot în *Boccanegra*, în marea scenă din sala de consiliu, eu revin la textul original *Ecco un messaggio di Francesco Petrarca*. Din cauza cenzurii, Verdi schimbase în *Ecco un messaggio del romito di Sorgia*. Dar importantă este declamația *Adria e Liguria hanno patria comune*. Ideea de unitate!

– Verdi este plin de subtilități.

– Mai sunt și alte exemple. În *Otello*, adevărata partitură a lui Iago nu este pagina *Credo*. Iago cel adevărat este în *Era la notte, Cassio dormia....* Folosești poziție vocală de bariton doar dacă abordezi fraza în plină voce. Dacă utilizezi „vocea de cap”, așa cum trebuie pentru a crea atmosfera de visare, este ca un pasaj de tenor. Un coleg m-a întrebat odată despre ultima arie din *Nabucco*. Eram cu soția, ne-am întâlnit și mi-a spus: „Leo, trebuie să cânt, am ascultat multe interpretări, dar singurul care mă emoționează la final ești tu. La ce te gândești când cânti ultima arie?” „Care arie?” întreb eu. „*Dio di Giuda*.” „Dar aceea este o rugăciune, nu o arie” am răspuns. Nu mi-a înțeles provocarea... După părerea mea, acesta este Verdi. Poate greșesc.

– *Nicidecum. Este foarte profund...*

– ... și atât de modern încât rezistă

dincolo de ani, ca și Shakespeare. Când Rigoletto imploră *Cortigiani*, important este efectul, dar Verdi îl face pe erou, în scena finală cu Gilda, să rostească și *Se t'involi, qui sol rimarrei*. Asta mi se pare teribil, egoismul unui tată care-i spune copilului că nu trebuie să moară ca să nu rămână el singur. Iată cât de subtil plămădește Verdi. În *Forța destinului*, când Don Carlo începe marele duet *Invano Alvaro ti celasti al mondo*, nu se aude mai nimic în orchestră. Ce contează? Frazele cele mai importante, mai subtile din *Simon Boccanegra*, din *Otello* nu sunt cele cu orchestră. Vorbim de Verdi, nu de Wagner. Tot ceea ce se spune la Verdi este important, sunt replici făcute pentru efectul teatral, sunt culori. Nu simfonie, ci culoare. Se vede că nu-mi place Verdi, nu?

– Chiar sunteți pus pe glume! Riccardo Muti a adus multe lucruri în direcția explorării rafinamentelor, a explicat...

– ... a mai spus și că în ziua în care n-o să mai cânte Nucci, n-o să mai dirijeze Verdi. (râde) Asta a fost gluma lui.

De la fereastră, privește Verdi

– Dar a și tălmăcit partiturile în versiunile lor originale, fără acutele tradiționale, fapt care a șocat adesea.

– Cântăm împreună de 40 de ani. În *Trubadurul*, cadența pentru soprană este scrisă fără Si bemol, dar l-a acceptat. Am cântat *Rigoletto* la Scala cu Muti, fără acute și apoi sub bagheta lui Riccardo Chailly, cu acute. Pentru mine a fost același succes. Nu asta-i problema. La Parma l-am cântat cum e scris, pentru că în dramaturgia celui de-al doilea duet cu Gilda este mai bine fără La bemolul înalt din final. Acum 10 ani am făcut *Rigoletto* la Busseto, în fața casei lui Verdi, la

Roncole, fără La bemol. Bis! Bis! Apoi am cântat cu La bemol, dar am spus publicului că Verdi ne privește de la fereastră. Și 2000 de oameni s-au întors spre acea fereastră. Pe de altă parte, să nu uităm că tradiția a fost acceptată până la urmă de Verdi. Dar, din punct de vedere dramaturgic, chiar dacă o respect, știu ce a dorit maestrul.

– *Deseori se mai practică tăieturi, transpoziții...*

– Le resping. Într-un spectacol de acum câțiva ani cu **Cei doi Foscari**, dirijorul mi-a cerut să scurtez un duet. L-am refuzat categoric: „Fără el, nu există opera asta!” De ce? Pentru că, pur și simplu, așa a vrut compozitorul. După cum, aria lui Don Carlo, **Urna fatală**, din spectacolul **Forța destinului** pe care l-am cântat aici la Viena am făcut-o în originalul Fa major, nu în Mi, cum se transpune mai jos prin unele teatre.

– *Până una alta, publicul vrea acute!*

– Sigur, însă nu trebuie uitat că intenția lui Verdi a fost teatrul, efectul dramaturgic. Aici este atractivitatea. De ce „La Callas” a cântat așa de puține opere veriste? Câteva **Tosca**, un singur spectacol cu **Manon Lescaut**, discul cu **Boema**... Pentru că nu o interesa. În verism este spus totul. Nu mai există ceva pe care artistul îl poate imagina. Puccini a scris în partitură indicații, nuanțe, tot. Magia lui Verdi este că te lasă să gândești, de aceea l-a iubit atât de mult pe Shakespeare. „To be or not to be” spune totul și nimic.

– *Verdi și Shakespeare, o simbioză... Macbeth este un personaj foarte consistent, adânc, deși Verdi l-a creat când era tânăr.*

– Într-adevăr, acum 80 de ani nici nu prea era în repertoriul teatrelor, dar acum s-a constatat modernitatea acestei

capodopere. Se spune că este un opus pentru soprană dar, din punct de vedere al dificultăților majore, ea are aria **Vieni, t'affretta** și apoi cea finală. Lady este însă dominată de Macbeth, un personaj contorsionat dar foarte puternic.

„**Nu suntem complet liberi, depindem de muzică**”

– *Ce părere aveți despre producțiile actuale?*

– Sunt de acord că trăim alte timpuri, că lucrurile se schimbă, dar... ultima dată când am cântat în Germania a fost în 1990, deci înțelegeți... Am avut o problemă cu regizorul Johannes Schaaf în 1995 la Hamburg cu **Rigoletto**, a fost un scandal internațional, așa că ultimul spectacol a rămas cel de la München, din 1990. Am cântat la Viena **Nabucco** în 2001, fusese discutat cu un alt regizor, care însă s-a dovedit prea scump și, ca să nu-l reprezentăm în formă concertantă, Ioan (Holender) m-a rugat să cânt într-o producție modernă (pentru că era mai ieftină); important a fost că regizorul a avut ca principiu să nu aducă pe scenă vulgarități. Multor persoane le plac asemenea montări, noi eram îmbrăcați în stilul anilor 1930-1935, dar nu au fost lucruri scandaloase. Important este că era **Nabucco**. Spun așa nu pentru că sunt bătrân, în America merg cu soția pe Broadway și admir spectacolele, moderne sau clasice. Dar opera este altceva.

– *De ce acceptă directorii astfel de producții?*

– Pentru că ei cred...

– ... că aduc mai multă lume?

– Nu, poate pentru că regizorii îi conving că este un **challenge**. Cred că asta provine dintr-o veche problemă a lui Max Reinhardt, în Germania anilor '30,

când s-au pus bazele *Regietheater*. Atenție, pentru teatru, nu și pentru muzică! Extensia acestei idei în arta lirică este păgubitoare. Dacă produci astăzi *Hamlet* la Viena și la București, cu doi regizori diferiți, pot fi două viziuni complet diferite, întrucât pentru proză actorii stau în jurul mesei și poartă discuții asupra intonației, desfășurării în timp, se poate spune în diferite moduri „to be or not to be”, de exemplu. Dar în operă, toate pauzele și intonațiile sunt decise de compozitor. Aici este marea diferență. Nu suntem complet liberi, depindem de muzică, de ideile partituri. Compozitorul dă tonul. Dacă schimbi ritmul, de pildă ca în *La donna è mobile* din... *Star Trek*, este altceva decât a intenționat Verdi.

– *Mulțumesc mult, a fost o plăcere.*

– Și pentru mine. Poate ne revedem la București, la un *Rigoletto* cu Elena Moșuc, cea mai bună Gilda din lume la ora actuală.

(2008 – *OPERA ETERNA*)

STELIAN OLARIU, Maestrul de cor al Operei Naționale București

VALOARE ȘI TENACITATE

– *Stimate maestre, vă sărbătorim la împlinirea a 75 de ani și a peste patru decenii de lucru la pupitrul corului Operei Naționale din București. Cu ce sentimente întâmpinați acest moment?*

– Sunt fericit că am încă forța și tinerețea sufletească cu care să pot duce înainte această profesiune pe care am iubit-o din primul moment. N-am slăbit

ritmul activității mele, dragostea pentru muzică, pofta de lucru nu mi-au scăzut niciodată. Am fost mereu bine dispus la serviciu și pus pe a face o treabă foarte bună. Asta a fost și în perioada în care am activat la corul de copii, în primii mei ani de carieră. Bucuria de a lucra cu corul este cu totul specială. A fi dirijor de cor este un lucru greu, așa cred.

– *În ce mod rememorați anii petrecuți pe prima scenă lirică a țării?*

– Am amintiri foarte frumoase. Într-o primă parte, mai ales din întâiul deceniu al activității, m-am acomodat într-un mod cu totul original. Odată cu moartea maestrului Kulibin, rămăsesem singur, la numai 8 luni de la angajare. Nu mi-am dorit așa ceva la vremea aceea, am vrut să stau pe lângă dânsul mulți ani, să pot învăța o seamă de lucruri de la un om cu pregătire excepțională. Acea perioadă a fost de trudă, de emoții și de greutate cu totul aparte, pentru a-mi apropia un repertoriu foarte greu pe care nu l-am preluat pe îndelete. Studiam de dimineața până noaptea. Erau titluri pe care trebuia să le țin în viață, plus 4-5 premiere pe an. Acomodându-mă cu munca, au început și zilele mai bune... totuși cred că n-am prea avut parte de ele, din cauză că am intrat în adâncul problemelor și am început să îmi pun în aplicare lucrurile la care gândeam de atâta vreme, pentru a face un cor de o anumită factură, de o anumită omogenitate, un cor bine pregătit din punct de vedere vocal, care să vizeze o anumită impozație de grup. Doream să-l duc spre o emisie foarte normală și naturală, ca să prindă o anumită culoare iar repertoriul să fie interpretat la o ținută demnă pentru tradițiile noastre, pentru prima scenă a țării.

– *Pregătirea implica și teorie plus tehnică...*

– Într-adevăr. Apoi a urmat o perioadă în care am căutat să finisez foarte mult și să mă impun, să aduc corul Operei, pe parcursul timpului și mai ales în anii buni pe care i-a avut, la ceea ce a demonstrat că este: un ansamblu educat într-un anumit fel, care în toate împrejurările și la toate spectacolele să aibă prestații de vârf. Am obținut aceste performanțe în timp, foarte dificil, cu muncă multă și cred că și cu pricepere.

– *Ați obținut nivelul ridicat dar cum l-ați menținut?*

– Prin studiu, prin repetiții și prin insistență. Odată ce am împământenit în munca de zi cu zi o disciplină muzicală serioasă dublată de una de conduită, lucrurile au stat în picioare. Eu am fost o persoană insistență, nu am lăsat coriștii să cânte oricum și să se comporte în spectacolele de seară după bunul plac. Am exercitat un control permanent.

– *Ați folosit cuvântul pricepere și în ceea ce mi-ați spus până acum ați atins câteva calități esențiale, indispensabile unui valoros dirijor de cor. Cum ați sintetiza aceste atribute?*

– Probabil că o să vă surprind dar cred că prima obligație pe care trebuie să o aibă un șef de cor este rezistența. Munca este enormă. Vă spun cu toată seriozitatea și sinceritatea: am fost omul care nu a abzis niciodată. Oricât de greu era, am fost mereu „pe fază” și în formă să lucrez cu coriștii. Poate în felul acesta i-am cucerit, inclusiv pe cei cu care colaborem, dirijori, soliști etc. Apoi ar fi pregătirea solidă care vine prin ceea ce acumulezi în școală și chiar în anii dinainte (eu am făcut vioară, muzică, din fragedă copilărie), plus experiența dobândită în timp. Este nevoie și de

intelență, pentru a ști să iei din această experiență exact ceea ce trebuie, în scopul de a fi eficient. Ei bine, mai trebuie să fii bun și sociabil. Sunt un iubitor de oameni, în stare să țin la orice persoană exact la nivelul la care se prezintă. Astfel am reușit să țin echilibrul în formația corală a Operei.

– *Severități?*

– Să știți că dacă mi-a mai mers vestea că sunt dur, a fost din cauza celor care nu au fost dispuși la muncă și n-au arătat deschidere spre meseria pe care și-au ales-o chiar ei.

– *În ce moment se află acum corul Operei bucureștene? Se mai îndreaptă tinerii către asemenea profesiuni?*

– Nu, nu mai vin către noi. La ora actuală avem mari probleme cu noul val care ar trebui să schimbe generația matură sau îmbătrânită. Acum, în anii din urmă și mai ales sub direcțiunea lui Ludovic Spiess, vârstnicii au fost trecuți la pensie. Nu toți. Mai sunt câțiva la care eu am ținut și pentru care am reușit să-l conving pe director să-i mai țină. Am rămas deci cu un grup de maturi și un foarte mic grup de tineri. Noi organizăm concursuri într-una. Dar de șase ani nu pot angaja o mezzosoprană, spre exemplu. Nu vine nimeni care să aibă calitățile necesare. Toți se duc la corul Radio sau la cel al Filarmonicii, pentru că acolo este mai ușor. În primul rând pentru că programul nostru de lucru este zilnic de la ora 10 până la 14, iar seara, spectacole. Iată, acum baletul pleacă în turneu și vom avea spectacole zi de zi, timp de o lună. Apoi, munca noastră nu este plătită special, suntem în rând cu celelalte coruri care vin zilnic și fac numai cele două sau trei ore de repetiții. Da, tineretul nu se apropie de corul Operei și mai ales nu stă, munca este

prea grea. N-am reușit să înnoiesc partidele decât foarte puțin.

– *Un corist de operă se formează cu dificultate...*

– Desigur, nu este precum cel de la Radio sau Filarmonică, care cântă programe vocal-simfonice, programe *a cappella* cu partitura în față. La Operă nu-i așa. Totul trebuie memorat, intervine relația cu scena. De aceea nu poți să chemi colaboratori externi teatrului, din cauză că nu știu jocul actoricesc, nu știu repertoriul, habar n-au ce se întâmplă aici.

– *Ce își dorește maestrul Stelian Olariu la ceas aniversar?*

– Sănătate și tinerețe sufletească, energie și o stare de suflet bună. Așa pot să trec peste toate.

(2003 – *OPERA VIVA*)

Mezzosoprana CARMEN OPRIȘANU

„SUNETELE VORBESC DIRECT CU SUFLETELE NOASTRE”

Isabella

– *În continuarea permanentelor tale peripluri pe tot globul, prin mari teatre lirice, recent ai poposit la Tel Aviv. Cu ce ocazie?*

– Am străbătut o jumătate de Terra venind de la New York la Tel Aviv pentru a interpreta rolul Isabellei în premiera operei *Italianca în Alger* de Rossini. A fost o producție destul de interesantă, modernă, foarte plină de elemente

acrobatic, de puțin „circ”; mai mult *show* decât spectacol de operă, un spectacol de Broadway, ca să spun așa.

– *Cine a semnat regia?*

– Un regizor israelian de teatru, Omri Missan, care nu are foarte multă experiență în domeniul operei, dar am înțeles că a mai făcut niște încercări; într-o oarecare măsură am sesizat faptul că lucrează în domeniul teatrului dramatic și nu în cel liric. Din fericire, rezultatul a fost pozitiv, ecourile în public și în presă au fost foarte favorabile. Trebuie să spun că și pe mine m-au surprins plăcut pentru că nu știam ce se va întâmpla aici, nu cunoșteam deloc publicul local, fiind pentru prima dată la New Israeli Opera. Nu știam nici în ce măsură critica apreciază o producție modernă, însă se pare că până la urmă ceea ce am reușit noi să facem pe scenă - colectivul de cântăreți, corul, baletul - și bine înțeles orchestra și dirijorul Jonathan Webb (un englez care își dezvoltă cariera mai mult la Tel Aviv, are deja vreo 12 titluri în repertoriu, toate cu mare succes) a reușit să spulbere prejudecățile și să închege un spectacol coerent, plăcut.

– *Cunoscându-ți bunul gust sunt convins că a fost ceva reușit. Rolul Isabella a fost un debut?*

– Nu, l-am mai cântat în două producții, una în Elveția, la Lucerna și cealaltă la Deutsche Oper Berlin. Ambele au fost interesante și diferite.

O revelație, Alfredo Kraus

– *Care consideri că a fost clipa hotărâtoare a importanței tale cariere?*

– Eu aș spune că momentul de start, din punctul meu de vedere pur subiectiv, a fost cel în care am făcut primul mare rol pe scena clujeană, Rosina în *Bărbierul din Sevilla*. Și spun asta

deoarece, pentru mine, acest rol a deschis porți și ulterior: în primul rând la Opera Națională din București pentru Rosina și mai târziu pentru Carmen, apoi la Opera din Zürich, teatrul Liceu din Barcelona, Opera Regală Covent Garden, Metropolitan din New York. Începutul carierei mele se poate privi și din alt unghi, mai obiectiv și anume că evoluția mea internațională a demarat datorită unui concurs, Belvedere de la Viena, cu prilejul căruia ne-am și cunoscut. În urma lui, am făcut câteva audiții prilejuite de premiile obținute, am ajuns în Elveția și așa mai departe.

– *Ai amintit deja mari scene ale lumii și câteva roluri pe care le-ai cântat acolo, Rosina, Carmen etc. Care îți sunt preferințele?*

– În general sunt foarte diverse, nu pot să spun că am un personaj preferat. Repertoriul meu este în general liric, deși am intrat puțin și în domeniul mai dramatic cu rolul titular din **Carmen**, însă felul în care eu cânt Carmen este diferit față de ceea ce, de regulă, se așteaptă de la această eroină. Am mai interpretat rolul titular în **Cenușăreasa** de Rossini; din operele lui Mozart - Sesto în **Clemența lui Titus**; din repertoriul francez aş aminti Charlotte în **Werther**, rol pe care-l iubesc foarte mult ... iată că am și preferințe ... și pe care l-am cântat des în ultima vreme aducându-mi satisfacții deosebite, de exemplu cunoștința cu regretatul Alfredo Kraus, care a fost pentru mine, efectiv, o revelație. Pe când avea 70 de ani, am debutat alături de dânsul în rolul Charlotte - pe scena Operei din Zürich - și am avut numai de învățat. Am o mare admirație pentru cel ce a fost și a însemnat Alfredo Kraus și pentru ceea ce va rămâne, sper, pentru posteritate.

– *Ai cântat de curând la Madrid în gala care a omagiat personalitatea lui.*

– Este adevărat, am fost invitată alături de cântăreți celebri care i-au fost parteneri pe scenele lumii, însă a fost din păcate un concert care s-a transformat în altceva. În loc să omagieze memoria lui Kraus s-a transformat într-un mic scandal, chiar mare, de fapt.

– *S-a scris destul pe această temă.*

– Au fost o serie de cântăreți care au contramandat, au promis că vin dar în ultimul moment s-au răzgândit. Publicul a fost foarte dezamăgit și a reacționat în consecință. Însă concertul s-a ținut, cea mai mare parte a madrilenilor a rămas în sală și nu ne-a lăsat să renunțăm, pe noi, cei care ne-am dus totuși să celebrăm memoria maestrului Alfredo Kraus. Așa că, în cele din urmă, impresia mea a rămas pozitivă.

Întâlnirea cu Riccardo Muti

– *Vorbeam de roluri și aş dori să te întreb către ce personaje merg gândurile tale în continuare? Octavian din Cavalerul rozelor, poate?*

– Da, uite chiar este un rol pe care-l voi face în ianuarie următor, voi debuta în opera lui Richard Strauss la Sevilla.

– *Cred că-ți va sta foarte bine în travesti. Cherubino?*

– Iată un rol pe care nu l-am făcut. Surprinzător, pentru că nu s-a ivit ocazia. Însă am făcut Compozitorul din **Ariadna la Naxos**, Hänsel din **Hänsel și Gretel**, am cântat Prințul Orlofski în **Liliacul**. După această serie de travestiuri, abia aștept să fac și Octavian, pentru că este un personaj care oferă foarte multe posibilități de exprimare, nu numai scenică ci și vocală. Va fi un debut pe care-l așteptam demult, însă așa cum se întâmplă, propunerea a venit mai târziu

decât aș fi dorit eu. Dar, mai bine acum decât niciodată, nu?

– Carmen, de Crăciun milioane de telespectatori au avut ocazia să te vadă întrun concert special, dirijat de Riccardo Muti. Cu ce amintire ai rămas după acea seară?

– A fost foarte frumos, cu emoții deosebite, pentru că se celebra Nașterea Domnului și pentru că eu nu mai cântasem până atunci sub bagheta maestrului. Întâlnirea cu această personalitate artistică este probabil așteptată de orice interpret cu oarecare înfrigurare, cu atât mai mult cu cât veneam de la Londra, unde făcusem cu totul alt repertoriu, cântasem cu London Symphony Orchestra *L'enfance du Christ* de Berlioz, rolul Mariei, cu maestrul Colin Davis la pupitru. Ori aceste două lumi sunt total diferite, vorbesc de *Misa în do minor* de Mozart și de oratoriul lui Berlioz. Însă ceea ce le apropie este momentul în care le-am cântat, adică în preajma Crăciunului și asta m-a ajutat.

– Și întâlnirea cu maestrul Muti?

– A fost de gradul super, pentru că am avut destul de puține repetiții cu pian și am trecut imediat la cele cu orchestra. O experiență deosebită pentru că eu mai făcusem *Misa în do minor* cu maestrul Cristian Mandeal la București și imaginează-ți că de atunci n-am mai cântat-o. Ori asta a fost acum șapte ani sau chiar mai mult. Emoția era cu atât mai mare. M-am pregătit însă foarte bine și se pare că maestrul Muti a fost mulțumit.

Spectacolul modern

– S-a văzut și la televizor. A avut întipărită pe figură o expresie de mulțumire, el care este atât de sever și

pretențios. Să reintrăm în teritoriul operei. Cum crezi că ar trebui să arate spectacolul modern demn de mileniul al III-lea?

– Este o întrebare foarte dificilă, însă foarte necesară pentru viitorul producțiilor lirice, pentru viitorul genului. Întrucât ceea ce trăim noi - călătorind și fiind în mijlocul atâtor evenimente muzicale pe scenele diferitelor teatre din lume - reprezintă un fenomen sau mai bine zis o tendință de a transforma spectacolul de operă în ceva care nu mai are de-a face cu muzica. Și pe mine asta mă sperie puțin. Am în minte și unele dintre cuvintele maestrei Ileana Cotrubaș, a cărei carte am început s-o citesc.

– Da, dânsa a publicat un volum în care atinge și tema regiei moderne de operă. A avut și diverse confruntări cu regizorii.

– Exact. Așa cum spune și dumneaei, nu sunt contra mizanscenelor moderne, dar sunt împotriva a ceea ce distruge actul artistic, actul muzical în sine. Pentru că sunetele vorbesc, transmit, exprimă prin ele însele atât de multe lucruri. Și dacă un regizor de teatru sau, foarte trist, care se crede regizor de operă, vine și încearcă să transmită ceva total opus limbajului muzical, nu numai că spectatorul rămâne confuz dar nici nu mai merge la operă, se îndepărtează. Nu doresc ca spectacolul liric să rămână o piesă de muzeu, să fie oglinda unor epoci trecute deși nici asta n-ar fi rău. Așa cum admirăm o pictură de Rembrandt, van Gogh sau da Vinci și nu încercăm să reflectăm într-o oglindă altceva decât pictorul a lăsat pe pânză, așa putem foarte bine să mergem la operă și să vedem o piesă de muzeu, de ce nu? Însă spectacolul liric trebuie modernizat sau, mai bine zis, adus în actualitate cu

alte mijloace. Mi s-a dovedit în atâtea producții cu regii moderne că este posibil să actualizezi opera fără să o distrugi ca gen. Totul este ca regizorii să aibă încredere în muzică și în mesajul pe care-l transmite. Sunetele vorbesc direct cu sufletele noastre, cu spiritul uman și regizorii ar trebui să aibă încredere în asta.

– *Să fim optimiști.*

– Eu sunt și nu cred că prezicerile privind pieirea genului sunt valabile. Am încredere în operă și în publicul întregii lumi care are căile sale proprii pentru păstrarea acestui gen muzical și dramatic.

– *Îți mulțumesc foarte mult, Carmen, și-ți doresc succes în continuare.*

– Mulțumesc și eu pentru că v-ați gândit la mine și în general la cântăreții care sunt departe de casă și cărora le lipsiți.

(2000 – **OPERA VIVA**)

BASUL IONEL PANTEA

POVESTEA UNUI FOST APATRID

Profesoara de la Bistrița

– *De mult voiam să stăm de vorbă, mai ales că renumita carieră lirică pe care ai desfășurat-o și o desfășori încă în Occident și în România, se împlinește acum prin cea universitară. Prilejul se oferă în aceste zile la Cluj, în timpul Festivalului studențesc Opera Viva. Te numeri printre artizanii lui. Este și o premieră națională. Cum s-a născut ideea?*

– Anul trecut, a fost pentru prima dată când am montat o operă cu studenții mei de la clasa de masterat a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, **Così fan tutte**. Și publicul din București a avut ocazia să ne vadă în Foaierul Galben al Operei Naționale, într-o versiune cu pian. Mi s-a confirmat că avem foarte mulți tineri talentați, cu voci excelente, care după absolvire n-aș spune că dispar, dar nu sunt folosiți în mod corespunzător și își pierd oarecum busola; instituțiile de spectacol din țară nu-i solicită decât o dată, de două ori pe stagiiune și ei nu mai știu încotro s-o apuce.

– *Încearcă în străinătate...*

– ... de unde extrem de mulți revin cu coada între picioare, pentru că și acolo barca e plină. Așa se ajunge că voci importante, talente minunate fac altceva decât artă, eventual pedagogie, ceea ce nu-i rău dar nu asta le trebuie. Pedagogia trebuie să o profesezi la o vârstă la care ai ceva de comunicat, nu când ești la început, fără experiență. Știi foarte bine, Costin, că există o soprană foarte bună, absolventă a noastră, care peste tot unde cântă face presă extraordinară, dar pe urmă nu mai este solicitată deoarece există altele și altele, nu chiar atât de valoroase, dar care trebuie puse în pâine cu orice preț, ca să zic așa. Iar ea este la ora actuală... profesoară de muzică la Bistrița.

– *Vorbim de Anita Hartig, laureata Premiului I și a Premiului Special al revistei MELOS la Concursul de Canto „Maeștrii Artei Lirice - Magda Ianculescu”, București 2009.*

– Nu numai de ea, ci și de baritonii Florin Estefan, Cozmin Sime, tineri minunați care nu au debușeu.

– *Să revenim...*

– Am inițiat Opera Viva ca să-i ajutăm pe tineri să aibă un scop în

activitatea lor, să creăm, dacă se poate, un studio de operă studențesc. Am zis să definim scena Operei Viva ca fiind Transilvania, adică să lucrăm cu studioul nostru de tineri în centre care nu au instituții de spectacole muzicale, Sibiu, Satu Mare etc. Clujul ar trebui să servească toate orașele transilvane unde există doritori de operă, de muzică bună. Aceasta a fost prima idee. Pe urmă am dorit să vedem ce se întâmplă în țară, ce fac ceilalți colegi. Și atunci am propus organizarea la Cluj a acestei întâlniri cu toate studiourile studențești. Ni s-a răspuns cu mult entuziasm. Ne bucurăm că festivalul are și tentă internațională, datorită Facultății de Muzică din Szeged. Așa a luat naștere Opera Viva, să sperăm că vom acumula mai multă experiență după această ediție inaugurală și vom primi mai mult sprijin din partea forurilor responsabile. Deocamdată ne-am descurcat doar cu forțele noastre proprii și ale unor entuziaști susținători ai artei lirice.

– *Era bine dacă participanții din țară ar fi rămas cu toții la Cluj pe întreaga perioadă a festivalului, pentru a constata cum evoluează colegii lor din alte orașe, a învăța unii de la alții. Ar fi fost benefic.*

– Este dezideratul nostru pentru viitor, deocamdată din motive materiale n-am putut să-i reținem aici, ne-ar fi costat enorm de mult. Și așa ne-am secătuit financiar.

– *V-ați gândit să invitați și conducători de instituții de spectacole? În fond, aici este o „piață” de voci.*

– Desigur, o să organizăm și bursa locurilor de muncă pentru cântăreți. Am vrut să începem de pe acum, deocamdată nu ne-a reușit dar pe viitor avem în vedere. Vom invita directori de teatre

lirice, observatori din străinătate, personalități ale artei cântului, agenți, dacă se poate. Impresariatul intern există doar în stare embrionară, mă întreb de ce nu este organizat un birou de impresariat pentru instituțiile care există astăzi în România?

– *Pentru că ele își fac singure contractele cu interpreții iar pentru străinătate tinerii preferă să dea audiție direct la agențiile puternice de acolo.*

– O agenție internă nu ne-ar strica.

Între Cluj-Napoca și Budapesta

– *Maestrul Ionel Pantea conduce actualmente clasa de operă a Academiei de muzică clujene.*

– Da, dar mai și cântă. În toamnă am avut un recital foarte reușit cu **Călătorie de iarnă** de Schubert, alături de pianistul timișorean Tamas Vesmas, care de-o viață este plecat din țară și a fost profesor la Conservatorul din Auckland, Noua Zeelandă. Am avut un recital și acolo, cred că... este punctul de pe glob cel mai îndepărtat de noi. Închipuiește-ți, 33 de ore cu avionul! În afară de asta, recent am mai pus în scenă **Bărbierul din Sevilla** la Budapesta, tot cu tineri, foștii mei studenți de la Opera din capitala Ungariei.

– *Activezi și în țara vecină...*

– An de an sunt chemat să montez o producție, **Bărbierul** a fost deja a patra, după **Nunta lui Figaro**, **Così fan tutte**, **Don Giovanni**. Anul viitor, vom vedea. Sunt spectacole foarte gustate, le facem sub formă prescurtată, adică recitativele se înlocuiesc cu povestiri foarte pertinente, de legătură între părțile muzicale. Bineînțeles că mai și tăiem din ele, însă în așa fel încât toată opera să aibă un înțeles, fără să-i pierdem conținutul iar spectacolul să nu dureze

mai mult de 2 ore. Publicul tânăr înseamnă copii, de la 4-5 ani în sus până la copiii... bătrâni.

– *Tocmai mă gândeam că Rossini sau Mozart ar fi avut ceva de comentat în problema tăieturilor, dar fiind vorba de copii, sistemul se practică și în America, și la Viena.*

– Am montat **Bărbierul din Sevilla**, așa cum mă cunoști, foarte dinamic, cu poante neașteptate, s-a răs copios și lumea a petrecut foarte bine. Așa este la Budapesta, rămân în contact cu instituția care se numește „Sfântul Ștefan”, un conservator care are două orchestre, una de profesori și una de elevi iar prima acompaniază întotdeauna spectacolele. Doresc să-mi desăvârșesc activitatea didactică rămânând însă fidel Academiei „Gheorghe Dima” și simt că trebuie să împărtășesc tot ce știu, tot ce am acumulat.

Să creezi o lume în câteva minute...

– *Publicul, studenții apreciază foarte mult. Ți-ai împărțit întreaga carieră între rolurile de operă și viața concertistică, recitalurile camerale. Cum insufli tinerilor dragostea pentru muzica vocal-simfonică, îndeosebi pentru lied?*

– Înainte de a pleca din țară, am reușit împreună cu colegii mei de generație să creăm o mișcare în domeniul liedului. Eram foarte activi, ne regăseam peste tot în Transilvania și nu numai, iar publicul îi cunoștea pe acești artiști, puțini la număr: Alexandru Fărcaș, Elena Andrieș, studenții mei Mihai Zamfir (pe care l-am lansat întâi în repertoriul de lied - oratoriu și pe urmă l-am trecut la operă), Liliana Bizineche, Gheorghe Roșu, căruia am reușit să-i inoculez dragostea față de acest gen. După plecarea mea, interesul a început să

scadă. Și Filarmonica din București avea seri de lieduri. Suzana Zupperman se ocupa de organizarea unor serii tematice: Schubert - Goethe, Schubert - Heine sau Wolf sau Brahms....; mă întreba cu multe luni înainte dacă vreau să fac un recital, îmi aranjam programul ca să pot participa, eram pus la muncă și aveam parteneri foarte buni, pianiștii Ștefan Ronai sau Ferdinand Weiss. N-am neglijat nici muzica românească. Unul dintre recitaluri l-am dat la Brașov, la primul Concurs și Festival de Lied românesc, organizat de Mariana Nicolesco. Mare plăcere îmi face să cânt și să recânt cele patru lieduri ale lui Pascal Bentoiu pe versuri de Șt. O. Iosif, lieduri de Felicia Donceanu, de Ana Voileanu Nicoară ș.a.m.d.

– *Care este secretul liedului?*

– În decursul câtorva minute, chiar câteva zeci de secunde (**Trandafirul sălbatic** ține 55 de secunde), trebuie să creezi o lume. În lied ești lipsit de mijloacele exterioare, nu ai decoruri, parteneri, lumini etc., stai numai lângă un pian. Aici este marea dificultate. Nu-i adevărat că cine n-are voce sau are voce mică e bun pentru lied sau pentru Mozart. Această idee care se flutură des este cea mai mare stupiditate. Tehnica este una singură și rămâne valabilă pentru întreg repertoriul. Cu cât ai tehnică mai bună și poți să cânti lied sau Mozart, cu atât poți să cânti și altceva. Dacă nu ai *mezzavoce*, nu poți să cânti Mozart cum trebuie. De fapt nu poți să cânti nimic, doar urla tot timpul și ești pierdut. Devii unul care produce sunete de intensitate relativă, doar atât. Câteodată, pentru scurtă durată, poți impresiona dar pe urmă devii plictisitor și lumea se deconectează, auditorul nu mai înregistrează nimic, nu mai ascultă,

interesul scade. Dacă tu nu ai culori în glas, nu poți da decât intensitate. Ori ea variază în funcție de știința de a-ți modela vocea și această știință ți-o dă Mozart, în primul rând. Mozart este sănătate vocală.

„Imposibil să nu-l iubești pe Mozart”

– Mozart, în care ai excelat și excelezi în continuare.

– Eu sper că am reușit să pătrund câteva din secretele lui, mai ales că și doctoratul mi l-am dat tot pe teme mozartiene, este vorba despre dragostea reflectată în trei opere, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* și *La clemenza di Tito*: dragostea carnală, sexuală, dragostea pentru aproape, dragostea față de prieteni.

– Există voci predestinate pentru repertoriul mozartian?

– Nu, există doar afinități, poate să-ți placă sau nu, dar eu nu văd cum e posibil să nu-l iubești pe Mozart. Toți marii cântăreți pe care-i știm l-au cântat și au excelat. Uită-te la Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig sau Cesare Siepi, care a fost un *basso cantabile* verdian cum scrie la carte. Făcea roluri verdiene extraordinare și l-am văzut, pe vremea când îmi făceam studiile la Viena, în acea stagiune 1967-68 în care s-au dat multe spectacole cu *Don Giovanni*. Toate cu Siepi. Nu am putut să lipsesc de la niciunul. A fost o personalitate fascinantă, formidabilă, n-am văzut în viața mea un Don Juan mai bun. Poate că există sau a existat, dar Siepi este undeva foarte sus în ierarhia interpreților rolului. Alături de el erau marile doamne ale scenei vieneze de atunci, în frunte cu Wilma Lipp, apoi Erich Kunz era Leporello...

– Din toate marile imprimări discografice nu lipsește Erich Kunz.

– Era imbatabil și în *Flautul fermecat*, era „Herr Papageno”. Avea multe spectacole la Viena și după fiecare dădea autografe pe discuri, pe orice, în magazinul de muzică din pasajul pietonal din fața Operei.

– Școala vieneză are niște particularități deosebite...

– Din punct de vedere al tehnicii vocale, dacă la asta te referi, n-aș spune că există o școală vieneză, pentru că acolo s-au perindat, începând bineînțeles cu austriecii, profesori de toate naționalitățile. De pildă, bulgăroaica Margarita Lilowa cred că încă mai predă... Unica școală valabilă este cea italiană, din ea se nasc celelalte, inclusiv cele germană și franceză. Bun, marii cântăreți francezi au ieșit de pe băncile școlii italiene, cine a învățat să cânte bine, a putut s-o facă și în limba franceză. Cine nu... Iată, francezii la o populație de 55-60 de milioane au doar câțiva cântăreți valoroși, nu mulți. Germanii au adaptat școala italiană la limba lor și au creat-o pe cea germană, potrivită repertoriului propriu. La fel, cine a știut să cânte, a făcut-o foarte bine și în Wagner, cine nu, doar a urlat sau și-a risipit vocea. Am văzut la Bayreuth cântăreți în vogă, care își pierdeau glasurile în timpul spectacolelor, se făceau pauze imense până aduceau înlocuitorul sau își revenea titularul. Este un aspect specific pentru Bayreuth, unde vara vin cei care tot anul au cântat numai Wagner, și-au obosit vocile pe toate scenele lumii și continuă să muncească acolo, în loc să se odihnească. Din cauza aceasta, soliștii sunt mai puțin atrăgători decât orchestra și corul Festivalului. Sigur că sunt și excepții! Dar nu există stagiune la Bayreuth în care să nu se întâmple ceva.

– *Orchestra este adunată din orașele germane și totuși cântă fenomenal!*

– Sunt cei mai buni instrumentiști și cei mai buni coriști din toată Germania.

– *Mai este școala italiană astăzi la înălțime?*

– Ei da, asta este o problemă pentru că nu știm cum sunt duse mai departe, o școală și o tradiție. Mai există ici-colo câte un profesor care-și mai amintește de sfaturile vechilor măștri. De Fernando De Lucia se vorbește ca despre un sfânt. Toți cântăreții mari ai secolului XX erau creați la școala italiană, existau profesori care-i formau. Acum nu mai știu, au fost prea multe eșecuri, prea mulți care se credeau îndrumători și de fapt nu erau. Este absolut obligatoriu ca între profesor și elev să se creeze o relație de mare încredere. Dar dacă dascălul nu este de bună calitate, dacă informațiile pe care le dă învățacelui sunt greșite, acesta le va lua de bune și va urma un drum eronat.

Școala clujeană de canto

– *Mă reîntorc cu gândul la Cluj. Are școala clujeană de canto un specific aparte?*

– Eu cred că da, ne-am străduit să păstrăm în noi cunoștințele valoroase pe care le-am primit de la măștrii noștri, Ana Rozsa Vasiliu, Stela Simonetti. Stela Simonetti a fost aceea care a învățat de la mari cântăreți și cântăreți, a știut să sintetizeze și să creeze o școală. Eu am avut fericirea de a mă număra printre elevii dânzei și unul dintre cei care au știut să-i ducă mai departe știința. La fel au fost Niculina Mirea, Georgeta Orlovski, Angela Nemeș, iată câteva nume celebre.

– *Ați dus mai departe școala Stelei Simonetti... Prin ce se caracterizează?*

– Este o îmbinare a școlii italiene cu specificul limbii noastre și cu influențele

germane; Stela Simonetti a văzut cum se procedează la Viena, în Germania și a sintetizat o metodă care se poate numi „Școala clujeană de canto”. De aici, noi cu studenții noștri care la ora asta au devenit pedagogi, și pedagogi foarte buni, am reușit să lărgim bazele acestei școli. Stela Simonetti a fost una, noi suntem mai mulți. Eu am avut deosebita plăcere să o cunosc și pe Ana Rozsa Vasiliu, să stau foarte mult de vorbă cu ea. Mi-a dezvăluit multe lucruri interesante din experiențele ei personale, ce a văzut și auzit în Italia, mai mult chiar, mi-a lăsat moștenire prin testament niște vocalize de-ale ei. A murit cumva fără să se știe de ea, s-a stins discret, dar prin legatara ei testamentară am primit aceste comori pe care, bineînțeles, nu le țin doar pentru mine.

– *Am observat la cântăreții care vin de la Cluj o impoziție foarte apropiată de cea italiană tradițională, cu acel **suono immascherato** pătrunzător în sală. Nu vreau să intrăm în detalii prea tehnice, totuși ar fi instructiv pentru cei interesați.*

– Principiile școlii sunt foarte simple, dar trebuie să le pui în aplicare cu o muncă asiduă și susținută timp de ani de zile. De înțeles, înțelegi foarte repede. Există principiul susținerii vocii, deci al respirației, principiul formării vocii în laringe și principiul conducerii vocii în rezonatori. Doar trei, nu mai multe. Marea problemă este că trebuie să le observi, să te concentrezi și să le controlezi simultan. Studentul trebuie obișnuit mai întâi cu respirația. După părerea noastră, cea mai bună este cea costo-diafragmatică, nu abdominală, nu claviculară; îți asigură suplețea diafragmei și un suflu lung, de durată. Pe urmă, poziția laringelui trebuie să fie

suplă, relaxată și la trecerea către rezonatori, trebuie să găsești traiectoria „curbă” a sunetului, nu cea „dreaptă”. Nu împingem sunetul în afară ci îl reținem puțin ca să-l putem „curba” în spatele vălului palatin, în spatele nasului, pentru a-l trimite mai sus, să rezoneze. Acestea sunt, dacă vrei, secretele școlii noastre. De fapt toată lumea le știe, problema este cum le pui în aplicare.

„Dați-mă afară, tovarășa ministru!”

– *Mulțumesc pentru acest excurs. Acum, citându-i pe Enescu și Clément Marot, „să schimbăm vorba”. Ieri mi-ai vorbit despre un lucru care m-a cutremurat. Înainte de Revoluție, ai avut pașaport românesc cu liberă circulație în toate țările cu excepția României.*

– Da, era pașaportul meu de apatrid. Când am părăsit țara, am plecat cu acest document.

– *Când a fost asta?*

– În 1985.

– *Cum s-a întâmplat? Mi se pare incredibil?... Te voi lăsa să povestești, știu că sunt amintiri dureroase...*

– Eram director la Opera Română din Cluj și am fost supus unor presiuni teribile din partea forurilor de partid și de stat, cum se numeau pe vremea aceea, să facem anumite lucruri cu care eu nu eram de acord. În Sfânta zi de Crăciun a anului 1983 toți directorii de teatre, filarmonici, opere am fost convocați la Suzana Gâdea, ministrul Culturii pe atunci, unde ni s-a anunțat că de la 1 ianuarie vom avea subvenție 24%, în loc de 84%. Deci autofinanțare cvasitotală. Toată lumea a intrat în panică dar ni s-a spus că există soluții. Un director economic s-a apucat să expună așa niște tâmpenii încât nici acum, când îmi

amintesc, nu pot să-mi stăpânesc râsul. De pildă, în pauza meciurilor de fotbal, să așezăm pe un camion îmbrăcat în pânză albastră (ne-a spus și culoarea!) un grup de instrumentiști și ceva cântăreți care să facă înconjurul stadionului și să performeze pentru spectatori. Iar noi să punem un timbru pe bilet, contravaloarea lui urmând să ne revină. Apoi, tot felul de alte aberații: să facem discotecă în hol, să împrumutăm sala pentru tot felul de evenimente sau să confecționăm pantofi pentru terți. Din păcate, din cei care au fost acolo, numai două persoane au contractat, Radu Beligan și cu mine, spunând că acest lucru este imposibil. Îmi amintesc că am replicat: „Văd că trecem printr-o perioadă dificilă din punct de vedere economic, statul nu mai poate să subvenționeze cultura, eu nu sunt de acord să facem compromisuri, am învățat și știu să fac operă, să cânt și să pun în scenă spectacole de calitate. Altceva nu voi face. Și nici colegii mei, pentru că și ei și-au consacrat întreaga viață artei lirice, nu altor meserii. Circul este altceva. Așa că propun să închidem instituțiile de spectacole și să mergem la sortat cartofi, că probabil asta o să știm să facem.” Atunci Suzana Gâdea m-a chemat și mi-a spus: „Vai, ce mi-ai făcut, cum ai putut să spui așa ceva?” I-am cerut să mă dea afară. Mi-a răspuns că voi fi dat afară când vor ei, pentru că ei m-au pus director! Apoi ne-au obligat să facem tot felul de planuri, să concediem 30% din personal; eu mă treceam în fruntea listei, toți maestrii dirijori, prim - soliștii de canto și balet mă urmau. După patru luni, am găsit în biroul meu niște persoane care spuneau că sunt de la București, printre care unul înalt cu ochelari fumurii. Nu m-a interesat

niciodată cum îi chema. Mi-au adus la cunoștință: „Domnule Pantea (se schimbase calimera, eram... domnule!), până astăzi ați fost directorul Operei Române, de mâine sunteți transferat în Corul Filarmonicii.” Le-am mulțumit pentru grija „părintească” și am spus că voi mai reflecta. Și după câțva timp, am fost chemat la niște foruri importante unde m-au întrebat de ce nu plec să-mi întregesc familia, ținând cont că se află toată în... în Germania. N-aveam pe nimeni acolo, ei știau asta foarte bine! Iată care era soluția ca să scape de mine. Am primit formularele, le-am completat și în câteva luni am primit pașapoartele. Numai că nu știam unde să plec, pentru că nu te acceptă nimeni așa, hop-țop, hai la noi! Au fost luxemburghezii cei care mi-au deschis larg ușile, fusesem de mai multe ori acolo, eram foarte cunoscut și ne-au primit. Dar pașapoartele erau de apatrid și pe ele scria că sunt valabile pentru toate țările mai puțin România. Am putut reveni în țara mea după 1990, am fost primit cu brațele deschise, făcut Cetățean de Onoare al Clujului... Continuarea o știi și sunt fericit că am putut să mă întorc acasă. Cam asta este povestea mea.

– *Foarte tristă! În epocă, îmi ajunseseră la ureche niște zvonuri, dar amănuntele nu le știam.*

– Nu-ți mai spun că un an de zile n-am dormit, îmi era imposibil. Totuși, nu-i simplu să te smulgi așa, din pământul tău... n-am avut niciodată intenția să părăsesc România, puteam să rămân de o mie de ori în Occident dar n-am vrut. Până la urmă... tot răul spre bine.

(2009 – **OPERA ETERNA**)

Baritonul GEORGE PETEAN

„OPERA DIN BUCUREȘTI TACE!”

– *George Petean, ai obținut la Opéra Bastille cel mai mare succes de public în rolul titular din **Bărbierul din Sevilla**. Spectacolul pe care l-am văzut a fost al 14-lea și ultimul din seria care a durat nu mai puțin de șase săptămâni și în care ai fost singurul interpret al lui Figaro.*

– Îmi pare bine să vă cunosc și mă bucur mult că am avut șansa să cânt aici. Toate serile pariziene au fost și vor rămâne amintiri splendide.

– *Cum te-ai acomodat cu regia Colinei Serrault?*

– Mizanscena este clasică dar într-un stil mai eliberat de constrângeri, în sensul că putem juca natural, ne și distrăm pe scenă, ne simțim extraordinar. Scenografia este superbă, îmi place ideea de a plasa acțiunea în Orient, deoarece pune impresionant în valoare frumusețea decorului semnat de Jean-Marc Stehlé și Antoine Fontaine.

– *Într-adevăr, au fost niște cadre de neuitat în actele al II-lea, al III-lea, cu culori minunate și schimbări de scene ingenios făcute. Cum a decurs colaborarea cu dirijorul Marc Piollet, ai fost mulțumit de tempi și, în general, de maniera în care tălmăcește muzica lui Rossini?*

– Mi-a convenit foarte mult pentru că este o baghetă care nu exagerează deloc și se apropie de esența partiturii. Există astăzi în lume un curent în care unii dirijori încearcă să-l interpreteze pe

maestrul de la Pesaro cât mai alert posibil și cu orchestră care cântă foarte tare. Bineînțeles, într-o sală mai mică în care nu ai nevoie să folosești tot debitul vocal, este posibil și așa. Îți rămân resurse pentru a domina orchestra. Dar într-un auditorium de mari dimensiuni, cu instrumentiști mulți, vei fi acoperit, este clar. Piollet a fost foarte echilibrat, cu tempi extrem de potriviți. Un dirijor cu care s-a putut colabora. A înțeles ce aș dori eu, am înțeles ce a dorit el și asta face totdeauna ca experiența să fie frumoasă, plăcută și folositoare.

– *A accelerat totuși excesiv la aria lui Don Bartolo, a accelerat și la cea a lui Don Basilio...*

– Sigur, fiecare mai are câte o scăpare sau un anumit lucru la care ține dar în general tempii au fost destul de buni. Am lucrat împreună cu șeful de orchestră și anumite lucruri de finețe, de muzicalitate, de agogică. A fost interesant.

– *Cum situezi rolul Figaro, rol de bariton brilliant, în actualul moment al carierei tale?*

– *Bărbierul din Sevilla* trebuie cântat când ești tânăr dar nu foarte, pentru că Figaro este un rol complex care cere multe calități, voce brilliantă, virtuozitate, calitate italiană. Muzica lui Rossini face foarte bine glasului, nu-ți cere să forțezi. Este totuși un rol extrem, solicitant, fiind unul dintre cele mai înalte pentru bariton. Vreau să-l mențin în repertoriu. Apreciez că optim este să se învețe și din experiența altora, nu numai din cea proprie. De exemplu, eu îl iau drept model pe Leo Nucci care până și în ziua de astăzi, la o vârstă înaintată pentru scenă, păstrează rolul Figaro. Îl cântă extraordinar și asta cred că ajută mult vocii. Parcurgând numai roluri tari

verdiene sau pucciniene nu dăunează dar cel mai important pentru un cântăreț este să-și păstreze elasticitatea vocală, să nu ajungă în situația în care glasul să răspundă numai în forte, în anumite partituri grele. De aceea Figaro este deosebit de util.

– *Oricum, pentru tine nu se pune acum, la 32 de ani, problema partiturilor veriste, dar cânti și opere de Verdi.*

– Da, *Traviata*, *Don Carlos*. Am făcut și *Trubadurul* la Bregenz, acum doi ani, urmând să-l reiau anul viitor la Geneva.

– *Este bine că spectacolul va fi în sală, pentru că la Bregenz a fost în aer liber, cu microfon.*

– Da, dar un microfon care a redat totul cu naturalețe, adică n-a fost reglat în funcție de forța vocală iar echilibrul între toți interpreții a fost foarte bun. N-aș fi cântat *Trubadurul* dacă n-aș fi crezut că era momentul să-l abordez. În plus, am fost sprijinit în demersul meu de unul dintre cei mai mari interpreți ai Contelui de Luna. Studiez în ultimii ani cu maestrul Giorgio Zancanaro iar el m-a ajutat enorm să înțeleg rolul, să înțeleg ce fel de expresivitate este necesară și cum se folosește vocea, în așa fel încât să nu fie afectată de rolurile mai dramatice.

– *Ai cântat Don Carlos atât în versiunea italiană cât și în cea franceză?*

– Am apărut în multe versiuni. Chiar în două italiene diferite și în două franceze diferite. În varianta Napoli, de exemplu, duetul Filip - Posa oferă cu totul altă muzică față de varianta Modena. Iar într-una din cele franceze există pagini din varianta italiană de la Modena. Mai există și varianta franceză originală, în care sunt peste 40 de pagini de muzică diferită.

– *Verdi a modificat tot timpul partitura, chiar și în scurtul răstimp dintre repetiția generală și premiera absolută din 1867 de la Paris. Formulând întrebarea, am dorit însă să știu cum influențează limba italiană sau franceză asupra modului tău de a cânta rolul Rodrigo de Posa. Unde îl simți și unde te simți cel mai bine?*

– Nu cred că trebuie văzut ca diferență de greutate vocală ci doar de expresie a limbii. Italiana este pentru noi, românii, foarte plăcută și apropiată. Prin ea se consideră că totul este clar și rolul devine mai cu greutate dar eu apreciez că limba franceză este pe undeva mai rafinată în expresie. Însă la sfârșit este același lucru, pentru că ai aceeași orchestrație chiar dacă muzica este puțin diferită. Se cântă la fel de mult și sunt practic aceleași emoții. Ce cred că este important la ambele este înțelegerea idiomurilor, a esenței expresiilor. De pildă, în momentul în care ajungi pe scenă, când spui *ti amo*, să simți ca un italian iar când spui *je t'aime*, să simți ca un francez. Asta este de fapt diferența între cele două versiuni.

– *Cânți Don Carlos, Traviata, Trubadurul. Cum îți vei structura cariera în continuare?*

– Mă gândesc la un echilibru. Anul acesta voi debuta la Hamburg în Renato din *Bal mascat*, după care voi avea șansa să înregistrez *Amicul Fritz* de Mascagni pentru Deutsche Grammophon, mult onorat fiind de compania Angelei Gheorghiu, a lui Roberto Alagna și a Filarmonicii din Berlin. Încerc *Bal mascat* pentru că, în general, mă simt foarte bine vocal în muzica lui Verdi, rolurile sunt scrise mai acut iar eu sunt un bariton cu voce înaltă și ușurință în acest registru. Bine, nu mă refer la rolurile verdiene tari, pentru acestea vreau să mai aștept, sunt

personaje complicate care trebuie gândite: Macbeth, Simon Boccanegra, Iago, Rigoletto. În același timp, vreau să abordez rolurile verdiene mai lirice. Iubesc mult muzica maestrului de la Busseto.

– *Repertoriul francez?*

– Îmi doresc să cânt Valentin din *Faust*, poate Pelléas, dar încă nu sunt convins total, sunt numai niște idei.

– *Werther în variantă de bariton?*

– Poate, dar varianta de tenor este mult prea iubită. Deși esența în arta lirică este de a crea un rol adevărat, de a întruchipa cu veridicitate un personaj, indiferent de genul de voce.

– *Ce teatre mari te așteaptă acum?*

– Opera din Hamburg pentru *Bărbierul din Sevilla* și *Traviata*, Opera de Stat din Viena pentru *Don Carlos*, varianta franceză. Apoi am un concert în Malta cu Joseph Calleja și Tatiana Lisnic în care cântăm arii și duete celebre, concert dedicat memoriei lui Luciano Pavarotti, cântărețul nostru preferat și nu numai al nostru. În această vară, mă pregătesc pentru debutul în *Bal mascat*, după care urmează *Don Carlos* la Viena în varianta italiană, înainte de aceasta *Lucia di Lammermoor*, premieră la Frankfurt alături de Joseph și Tatiana, deci va fi o plăcere deosebită. Urmează din nou *Lucia* la Viena, în martie, cu Anna Netrebko, după care *Trubadurul* la Geneva, apoi *Traviata* și *Elixirul dragostei* din nou la Hamburg, unde sunt angajat fix încă doi ani. Acolo am de cântat numai 20 de seri pe stagiune, însă 20 de seri de roluri principale. Am astfel posibilitatea să pot merge și în alte părți, așa încât mă voi întoarce aici, la Paris, pentru *Elixirul dragostei* cu Anna Netrebko și Rolando Villazón, după aceea urmează *Boema* la Metropolitan... Lucruri frumoase...

- *Superbe! Și Bucureștiul?*
- Tace!
- *N-ai primit nicio invitație de la*

Opera Națională?

– Sincer, deocamdată nu. A venit o solicitare de la Timișoara pentru **Bărbierul din Sevilla** și aș fi mers cu mare drag, dar eram cu cinci zile înaintea premierei de aici, mai aveam repetiții, ar fi fost mult prea obositor. Anul acesta am mai cântat **Traviata** la Cluj, în ianuarie, alături de un foarte bun prieten, Tiberius Simu, și de soția lui.

– *Mult succes, îți doresc o carieră mare, așa cum ai început!*

– Mulțumesc, să fim sănătoși și să ne pregătim pentru tot ce urmează.

(2008 – **OPERA ETERNA**)

STRĂLUCIRE, CĂLDURĂ, SUNET FRUMOS, EXPRESIE

Verdi, în primul rând

– *Interviul anterior l-am făcut la Paris, după un spectacol cu Bărbierul din Sevilla de Rossini. Au trecut șase ani de atunci. Ce s-a petrecut între timp în cariera ta de bariton?*

– Am debutat în câteva roluri noi, cum a fost Ducele de Alba din opera omonimă de Donizetti, în limba franceză. A fost o premieră mondială întrucât opusul nu fusese terminat de autor, ci recent de compozitorul italian Giorgio Battistelli. S-a reprezentat la Anvers în 2012 sub bagheta maestrului Paolo Carignani. După care am debutat în rolul titular din **Simon Boccanegra** cu maestrul Riccardo Muti la pupitrul ansamblurilor Operei din Roma. În general, cam la șase luni cânt într-un rol nou.

– *Observ că Donizetti ți-a intrat în preocupări, ceea ce înseamnă belcanto;*

abordezi și Verdi, deci intenționezi să continui pe această linie cu roluri mai intense, așa cum sunt în Rigoletto sau Bal mascat?

– Rigoletto este un personaj pe care l-am interpretat pentru prima oară la Opera din Monte Carlo iar în stagiunea aceasta l-am cântat destul de mult, în Mexic, la Bayerische Staatsoper din München, la Hamburg și Strasbourg. Patru producții diferite în ultimii doi ani. De fapt, cânt mai mult Verdi și așa doresc, să mă stabilesc încet-încet în repertoriul verdian, pentru că maestrul de la Busseto a scris puțin mai înalt pentru glas. Eu sunt un bariton liric cu acute, dar nu pot să mă definesc chiar ca bariton verdian pentru că acesta trebuie să aibă și capacitatea dramatică a vocii pentru a cânta roluri ca Nabucco, Macbeth, Amonasro, Iago, pe care încă nu le abordez. Voi debuta în **Nabucco** dar nu în celelalte, de extrem dramatism. Oricum fac foarte mult Verdi pentru că în acest an am cântat în **Rigoletto**, am mai cântat și voi mai cânta în **Traviata** și **Simon Boccanegra**. Stagiunea viitoare voi relua **Bărbierul din Sevilla** și voi debuta în trei noi roluri verdiene: Miller din **Luisa Miller** la Hamburg, Don Carlo din **Ernani** la Liège iar pentru 2017 se discută cu Opera din Monte Carlo pentru **Nabucco**, așa cum spuneam. Peste doi-trei ani voi debuta și în **Puritanii** la Zürich, sub bagheta maestrului Fabio Luisi.

– *Așadar, a fost Donizetti, continuă Rossini și mult Verdi, apare Bellini... Foarte potrivit repertoriu. Vorbind despre construcția carierei tale, cam în cât timp estimezi că vei renunța la rolurile mai lirice pentru a aborda personaje mai dramatice.*

– Nu cred că voi abandona vreodată rolurile lirice, pentru că **belcanto**

înseamnă cântul frumos, prin care scoți din voce cea mai bună calitate posibilă. Înseamnă strălucire, căldură, sunet frumos, expresie.

– *Așteptam răspunsul... Sunt atributele tale.*

– Pentru rolurile dramatice va fi nevoie de accente dramatice, în fond asta face diferența între a fi dramatic și liric. Este vorba de niște accente. Sigur că fiecare rol are și o anumită culoare vocală. De exemplu, este clar pentru mine că Scarpia, un dictator care a urât întreaga lume și a încercat să facă tot răul posibil, un personaj care iubește puterea și nu poate trăi fără ea, trebuie să aibă în voce toate aceste contururi caracteriale. Ei bine, eu sunt un om cald, generos și bun la suflet, care nu mă pot vedea în haina lui Scarpia. Dacă l-aș interpreta, sunt convins că n-ar fi la cel mai înalt nivel posibil. Din acest motiv nici nu mi-l doresc și n-am să încerc niciodată să-l creez. S-ar putea să-l încerc cândva... pentru mine, dar niciodată nu cred că va fi unul dintre rolurile mele bune, precum Rigoletto, Figaro sau Boccanegra.

Secretul - tehnica vocală

– *Cum faci să-ți menții brilianța vocii, am observat-o în cavatina lui Figaro din Bărbierul din Sevilla la recentul concert de la Ateneul Român?*

– Eu cred că am învățat foarte multe datorită faptului că, în ultima perioadă, mai și predau lecții unor colegi de-ai mei, aceluia care mă roagă să-i ajut. Cred că explicația este tehnica vocală. Lucrul cel mai bun pentru voce este să fii foarte bine pregătit tehnic; unui sportiv, dacă este în foarte bună condiție fizică și se încălzește foarte bine înaintea unui meci, în mod normal nu are ce să i se întâmple, doar neprevăzutele accidente sau faulturi

în joc. Am observat similitudini și la dansatori, întrucât baletul este aproape o artă sportivă, se bazează foarte mult pe fizic, pe construcția musculară. Se ajunge la concluzia că, de fapt, cu cât ești mai bine pregătit fizic cu atât rezisti mai mult și poți să faci o performanță mai mare. La fel și în cântat, cu cât cânti mai bine, mai mult, cu atât glasul este în formă mai bună, pentru că este vorba despre elasticitatea vocală, pe care dacă reușești să o menții, este unul dintre cele mai importante lucruri.

– *Ai atins puțin problema profesoratului...*

– În următorii 20 de ani nu se pune problema, pentru că vreau să cânt. Dar să fac un **master-class** aici-colo, cu mare plăcere, în timpul liber. Și de fiecare dată când mă întorc în țară, la Cluj sau chiar și la București, de ce nu? Când colegii mă roagă și am vreme, fac treaba aceasta cu mare bucurie, îi ajut cu sfaturi, dacă pot.

Lucrul cu maestrul Riccardo Muti, o revelație

– *Ai lucrat cu maestrul Riccardo Muti. Cum te-a ghidonat pentru a intra în pielea unui personaj foarte dificil, în primul rând din punct de vedere psihologic, Simon Boccanegra?*

– Când m-am întâlnit cu maestrul Muti, deja lucrasem rolul cu maestrul Giorgio Zancanaro, profesorul meu de canto, celebrul bariton verdian. Studiasem cu dânsul patru săptămâni în vară și încă trei înainte de a începe repetițiile la Roma. Împreună am „pus în glas” rolul și am rezolvat cele 2-3 probleme vocale. Concomitent am aprofundat textul, mesajul lui. Așa că în momentul întâlnirii cu maestrul Muti a mai fost nevoie doar de câteva retușuri pentru a pune efectiv rolul în cea mai

bună valoare posibilă. Maestrul Muti este un extraordinar de mare muzician, un om super inteligent, este o onoare și o plăcere să pășești în jurul lui. Pe maestrul Muti este interesant nu numai să-l vezi cum dirijează și cum lucrează cu cântăreții, ci să-ți dai seama că este un om care știe regie la fel ca un regizor, în paralel cu muzica. Nu există notă în partitură al cărei sens să nu-l dea, apreciind că ea este scrisă ca să fie prezentată într-un fel sau altul. Este un lucru foarte important, care din păcate se pierde în alte situații. Ceea ce este de apreciat la maestrul Muti este profunzimea cu care abordează lucrurile, pentru că am colegi dirijori cu care am cântat la Hamburg și în alte locuri care nu-și iau timpul necesar pentru a studia o partitură la nivelul de a pătrunde în expresia conținută în notele respective.

– *Se face muzică mult prea în grabă?*

– Da, câteodată și mie nu-mi place. Am avut norocul că l-am întâlnit pe maestrul Muti ca să ajung la aceeași concluzie și să-mi confirm faptul că este nevoie de o abordare profundă pentru ca lucrurile să iasă perfect.

– *Mare minuțiozitate...*

– Da, este extraordinar să-l vezi pe maestrul Muti lucrând, să simți culorile pe care le cere orchestrei, de exemplu anumite teme la violoncel care exprimă dragoste sau tristețe sau melancolie; la fel, pe coriștii care cântau cu voci puternice, briliante este senzațional să vezi cum i-a făcut să sune mai degrabă asemănător unei orgi. Sau în ce nuanță de piano a început spectacolul **Simon Boccanegra**, un piano pe care nu l-am auzit niciodată la o orchestră, care nu ține numai de intensitate, ci și de culoarea lui, de modul în care vioara atacă cu sunet învăluitor, cald și frumos. Sunt lucruri pe

care nu le-am mai auzit înainte de întâlnirea cu maestrul Muti. A fost o plăcere, o revelație, mi-aș fi dorit să dureze mai mult.

– *Vei continua colaborările cu maestrul Muti?*

– Da, în luna aprilie avem la Roma trei săptămâni de repetiții, după care în mai zburăm în Japonia și cântăm din nou **Simon Boccanegra**, cu ansamblul Operei din Roma.

„**Revin cu mare drag în România**”

– *O revenire în România, după concertul de la Ateneu și **Rigoletto** la Cluj-Napoca?*

– Pe 5 mai am un concert la Cluj, în cadrul Festivalului Viva Vox, împreună cu colegul și bunul meu prieten Ramón Vargas, unul dintre cei mai mari tenori din lume. Va fi o seară extrem de importantă, alături de soprana Brigitta Kele, de care se leagă multe speranțe: a plecat din Cluj, are o voce extraordinară și este o fată extraordinar de frumoasă. Are absolut toate calitățile pentru o mare carieră. Deja a cântat la Opera din Paris, este angajată la Opera din Düsseldorf, va cânta la Covent Garden. Concertul va fi foarte frumos și special și... foarte drag inimii mele, aflându-mă din nou în orașul meu natal, pe scena Operei în care am învățat să iubesc arta lirică.

– *La București?*

– Cu mare drag, atâta că trebuie să găsim o perioadă liberă. Să vedem ce se poate organiza, cum se poate organiza. Eu sunt extrem de ocupat, pentru că atunci când am venit la Cluj pentru **Rigoletto**, avusesem 15 zile libere. Vă dați seama, terminasem în 28 februarie la Monte Carlo, și până în 15 martie am cântat un concert la București și un spectacol de operă la Cluj. Pe 17 martie

a fost prima repetiție la Hamburg, urmată de spectacole, după care am plecat direct la repetiții la Roma, apoi vin direct la Cluj să cânt. După Cluj, merg direct la Roma pentru a zbura în Japonia; când mă întorc, plec la Zürich să cânt *Traviata*, apoi iau avionul și zbor în Mexic unde ajung cu 2 săptămâni mai târziu la repetițiile cu *Trubadurul* și *Boema*, alături de Ramón Vargas. Urmează puțină pauză în vacanța de vară când, oricum, stagiunile sunt închise și în România, după care, fără întreruperi, până în decembrie voi fi la Operele din Viena și Hamburg. Deci e greu să găsim un termen cât mai apropiat în care să fiu liber.

– Sper să găsești o fereastră...

– Cum am spus, vin cu mare drag.

(2014 – *OPERA MĂIASTRA*)

Dr. STEPHAN POEN, medic foniateru

DESPRE PROBLEME ACTUALE ALE TEATRULUI LIRIC

Concepte în premieră absolută

– Ai obținut recent la București titlul de Doctor în Muzică, teza fiind intitulată „Sonologie și sonosofie în determinismul tonal. Aplicații în vocalitatea baritonală a operelor lui Mozart și Wagner”. Care au fost elementele de noutate pe care le-ai propus?

– Au provenit din rezultatele unor îndelungate cercetări interdisciplinare: sub aspect sonologic, am aplicat sistemului tonal o concepție originală

bioenergetică, aprofundând relația fenomenologică dintre entitățile structural-funcționale muzicale și biosisteme, în principal sistemul bio-psiho-somatic al organismului uman; sub aspect sonosofic, am integrat în dialectica sistemului tonal anumite simboluri fundamentale provenind din doctrina Talmudică, regăsite amplu în Vechiul și Noul Testament și a căror îmbinare contextuală ideologică manifestă o uimitoare analogie cu legile fundamentale ale funcționalității sistemului tonal și ale armoniei tonale. Deci, la baza sistemului tonal care este analog sistemului universal, stă un determinism în dublă integrare – sonologică (quantum energetic) și sonosofică (quantum spiritual).

– Am fost prezent la susținerea tezei și am constatat că în concepția pe care ai expus-o, cele șapte adevăruri fundamentale din vechile scrieri au fost asimilate prin cele șapte trepte ale sistemului tonal. Ai putea detalia?

– În tratatul *Pessachim* din *Talmud Bavlî*, capitolul al IV-lea, se afirmă că, înainte de a crea Universul, Dumnezeu a dăruit cele șapte adevăruri fundamentale: Înțelepciunea, Căința, Edenul, Infernul, Tronul Sfânt, Locul Sacrificiului, Mesia Salvator. Nu-mi explicam această ordine și mai ales faptul că Tronul Sfânt al Tatălui Ceresc era al cincilea adevăr, în timp ce Infernul al patrulea iar Mesia Salvator al șaptelea. Suprapunerea acestor simboluri sacre pe cele șapte trepte ale tonalismului începând cu cele șapte puncte de intonație ale primei tonalități – Do major – m-a condus prin raționamente analoge la ordinea reală a acestor simboluri; în succesiunea punctelor de intonație și a tonalităților există o ordine aparentă (do-re-mi-fa-sol-

la-si) și o ordine reală, funcțională, din cvintă în cvintă (do-sol-re-la-mi-si-fa#) care stă la baza funcționalității sistemului tonal. Așa am ajuns la concluzia că ordinea simbolurilor sacre prezentată în textele antice este aparentă, în timp ce ordinea reală este următoarea, suprapusă pe ordinea aparentă a treptelor tonale: Înțelepciunea, Tronul Sfânt, Căința, Locul Sacrificiului, Edenul, Messia Salvator, Infernul. Simbolurile celor șapte adevăruri fundamentale corespund celor șapte principii existențiale ale Universului; ele se interrelaționează pe baza unor legi analoge cu cele ale sistemului tonal; iar dinamica funcțională a sistemului tonal reflectă integrarea acestor principii existențiale în conștiința umană. Astfel am elaborat în premieră absolută sonosofia (înțelepciunea sunetului) și fonosofia (înțelepciunea sunetului vocal care devine verb vocal).

– *Mergând mai departe și trecând la scriitura muzicală, cum vezi construite și folosite tonalitățile majoră - minoră pornind de la cele șapte adevăruri fundamentale, corespondente celor șapte principii existențiale ale Universului?*

– Suprapunerea simbolurilor celor șapte adevăruri fundamentale ale Universului pe cele șapte trepte fundamentale tonale dă posibilitatea unei ample dinamici integrative. Dacă fiecare dintre treptele tonale, pe parcursul sistemului tonal, exercită - prin rotație - rolurile funcționale de tonică, dominantă, subdominantă, contradominantă, sensibilă etc., tot așa și simbolurile suprapuse vor exercita acele funcțiuni tonale. În gândirea sonosofică, vom avea douăsprezece entități tonale majore și douăsprezece entități tonale relative minore, iar simbolurile sacre vor fi tonica, dominantă, subdominantă,

contradominantă, sensibilă respectivelor entități tonale. Entitatea tonală primordială, Do major, este aceea în care punctele de intonație deci și simbolurile suprapuse se prezintă în starea naturală fără alterații prevăzute de diezi și bemoli. În Do major, tonica este Înțelepciunea, dominantă este Tronul Sfânt, subdominantă este Infernul, sensibilă este Mesia Salvator, contradominantă este Căința etc. Îmi permit un singur comentariu sonosofic: în doctrinele religioase, Căința este cea mai puternică forță din Univers care poate îndupleca însăși Puterea Divină; în entitatea tonală primordială a lui Do major, contradominantă adică dominantă dominantei, cea care domină Tronul Sfânt, este... Căința... și nu dintr-o pură întâmplare a unei simple suprapunerii. Am mers cu gândirea sonosofică și am analizat raporturile și relațiile dintre simbolurile sacre la nivelul tuturor entităților tonale din sistemul tonal, la nivelul tuturor acordurilor și am formulat considerații foarte importante legate de sensul și destinul vieții noastre pe pământ, relația noastră cu Dumnezeu Tatăl, tensiunea conflictuală declanșată de Demon localizat în această simbologie la nivelul Infernului. Am integrat sonosofia în analiza muzicologică a structurilor muzicale. Fiecare mesaj al muzicii poate fi orientat sonosofic aducând o revelație sau chiar o soluție în contextul universal existențial al relației omului cu Dumnezeu. În volumul pe care îl pregătesc, toate aceste aspecte sunt amplu tratate și vor putea fi înțelese și aprofundate de absolut toată lumea.

– *Teme de mare complexitate interactivă. Cine ți-a condus teza?*

– Am avut onoarea și bucuria să-l am drept îndrumător pe prof. univ. dr. Șerban

Dimitrie Soreanu de la Universitatea Națională de Muzică, personalitate extraordinară, cu cultură de interdisciplinarism enciclopedic, care a exercitat o benefică influență asupra fericitei încununări a evoluției mele în muzică reprezentată de acest doctorat.

O metodă originală de studiu

– *Bifocalitatea dintre profesiunea de medic specializat în foniatrie și muzică, au făcut ca studiul tehnicii de cânt să-ți fie o preocupare. Împreună cu regretata mezzosoprană Elena Cernei ai desfășurat activități în acest sens. Poți prezenta metoda originală pe care știi că ați fondat-o?*

– Elena Cernei a elaborat de-a lungul anilor, în cariera desfășurată, o metodă de educare și întreținere a vocii bazată pe antrenamentul vocal insonor și pe integrarea conștientă a presiunii subglotice. Ulterior, în cei douăzeci de ani de minunată viață conjugală și profesională, am lucrat împreună la realizarea unui sistem doctrinar informativ și formativ – Biotehnica Vocală – prin care să se poată asigura: calitatea absolută a unei expertize vocale înaintea începerii studiilor; evaluarea tipului constituțional pe baza căreia să se procedeze la o calibrare metodologică personalizată sub aspect cantitativ, calitativ și bioritmicitate a efortului vocal plasat funcțional mereu între limitele fiziologice pentru prevenirea oricăror riscuri și erori de studiu; elaborarea strategiilor repertoriale adecvate pentru lansarea în carieră a tinerilor; recalibrarea profilului vocal al artiștilor la o anumită vârstă pentru reorganizarea repertorială a carierei; recuperarea fonoterapeutică a tuturor formelor de surmenaj și deficiențe vocale inclusiv cele

patologice; training-ul de întreținere a formei optimale în carieră. Experiența de a trăi și lucra alături de Elena Cernei, genială personalitate artistică și științifică, mi-a prilejuit o perfecționare la un nivel și la o profunzime profesională și spirituală pe care nu le-aș fi atins nicăieri și niciodată. De aceea, teza mea de doctorat în Muzică are ca subtitlu *In memoriam Elena Cernei...*

– *Să punctăm câteva aspecte din cele șase enumerate. Cum pot fi evitate riscurile și erorile de studiu?*

– Integrând în criteriile de evaluare a unui tip constituțional vocal anumite principii de semiologie vocală aplicate vocii cântate, cu ajutorul cărora putem aprofunda apartenența la o categorie vocală (soprană, mezzosoprană, contraltă, tenor, bariton, bas) și limitele fiziologice ale efortului vocal la fiecare moment evolutiv al unei voci. În acest context pedagogic complex, poate fi înțeles profilul vocal spre a se face o alegere personalizată a tipologiilor adecvate de vocalize la modul progresiv, urmărind o judicioasă dezvoltare a facultăților vocale manifestate treptat în toate dimensiunile sonore și timbrale caracteristice respectivului glas. Am elaborat un ansamblu de exerciții personalizate de gimnastică fizică generală, atitudinal-posturală, respiratorie, laringiană (exerciții prin care se intervine asupra laringelui asigurându-i poziția corectă și funcționarea la o tensiune fiziologică); aceste exerciții pregătesc starea fizică a corpului în urma căreia se obține un sunet laringian primar standard și pe a cărui bază se poate lucra tehnic pentru clădirea unui edificiu estetic vocal de semnificație artistică. Împreună cu Elena Cernei am elaborat principiile de semiologie vocală integrate

în pedagogia de canto la nivelul unei vaste clasificări de tipologii și situații vocale care consimte orientarea în evoluția unui glas sub aspectul apartenenței la categoria vocală și a compatibilităților cu caracteristicile lirice sau dramatice, de agilitate, lejere sau de coloratură.

– *Care ar fi metodele de elaborare a strategiilor repertoriale pentru lansarea carierei și în continuare?*

– Ele se bazează tot pe criteriile de semiologie vocală prin care se evaluează comportamentul fonator în totalitatea dimensiunilor sonore și timbrale cuantificate de către cei 25 de parametri vocali ai Baremului Cernei – Poen. În urma evaluărilor semiologice prin acest barem, se elaborează un profil vocal în cadrul căruia se stabilește compatibilitate imediată, ulterioară sau de perspectivă mai mult sau mai puțin îndepărtată, cu anumite roluri. Fiecare profil vocal prezintă trei zone repertoriale: cea a rolurilor cu care trebuie să înceapă (sunt roluri potrivite cărora vocea le poate răspunde favorabil chiar de la începutul carierei), apoi zona către care trebuie să ajungă (sunt roluri potrivite dar care sunt condiționate de experiența în alte roluri pregătitoare) și, în final, rolurile pentru care trebuie să se adapteze (sunt roluri nepotrivite dar la a căror tentăție nu se poate rezista și care ar putea fi abordate numai după o anumită experiență de carieră și printr-o adaptare specială a propriei impostății vocale). Sunt situații numeroase în care un tânăr artist trebuie să abordeze încă de la primele afirmări roluri din zona a doua sau chiar a treia cu mari riscuri pentru sănătatea vocală. Pentru astfel de situații, Biotehnica Vocală Cernei – Poen prevede elaborări strategice de studiu și antrenament prin

care se asigură calibrarea profilului vocal, compatibilizându-i impostăția și discernământul tehnic cu astfel de roluri. Am acumulat o cazuistică numeroasă de situații rezolvate cu mare succes.

Vocea și lumea modernă

– *Întrucât până acum am teoretizat, cred că a venit clipa să particularizăm. În momentul de față, în lume, surprind câteva aspecte: cariere scurte, probleme de sănătate vocală – cea a tenorului Rolando Villazón umple paginile media -, insatisfacții sonore etc. Sunt oare preparativele tehnice de azi inferioare celor de acum cinci decenii sau chiar mai mult?*

– Gravitatea acestei întrebări de capitală importanță mă obligă la o expunere mai amplă și cu imperioasă claritate a unor aspecte fundamentale. Preparativele tehnice de azi sunt exact cele de acum 50, 75 sau 100 de ani și, tocmai de aceea, se dovedesc a fi insuficiente din următoarele motive: ritmul vieții contemporane este foarte frenetic față de societatea patriarhală din trecut; starea fizică a artistului contemporan este vulnerabilizată de următorii factori: viața este mult mai sedentară prin comoditățile progresului, atmosfera respirată este foarte poluată motiv pentru care se resimte integritatea tuturor mucoaselor respiratorii implicate în fonație (sinusurile paranazale, faringele, laringele, traheea și bronhiile) foarte importante în fenomenul de rezonanță; alimentele pe care le consumăm nu mai sunt aceleași de altă dată, alterând integritatea organismului; s-a produs o mutație în timp, motiv pentru care organismul cântărețului contemporan are alt profil bio-psiho-somatic și alte forme de impact cu

mediul înconjurător. În aceste condiții, procesul de formare și sedimentare a unui tânăr cântăreț se desfășoară la un alt bioritm, mult mai superficial față de exigențele tehnice și estetice de bază; procesul de formare a devenit foarte alert și incomplet iar reacția organismului cântărețului a devenit mai lentă, ceea ce reclamă revizuirea atitudinii pedagogice dar și a programelor universitare, atât în România cât și în restul lumii, care prevăd, în mod paradoxal, foarte puține ore de canto pe săptămână.

– *Care sunt attributele unui profesor de canto de tip modern?*

– Trebuie să posede o cultură interdisciplinară de pe poziția căreia să însușească tinerilor cunoașterea aprofundată și folosirea conștientizată a aparatului fonator și a întregului organism. Sunt mulți tineri artiști, intrați deja într-o anumită carieră, care nu au făcut în viața lor o gimnastică pregătitoare fonației sau exerciții respiratorii; îi cunosc pentru că mă abordează, uneori, disperați; sunt mulți tineri artiști care efectuează vocalizele preluate automat pe parcursul studiilor, fără să conștientizeze semnificația lor fenomenologică legată de o anumită stare de necesitate care să fie determinantă pentru o alegere judicioasă a acestor vocalize; aceștia intră pe scenă deja extenuați de excesele vocalizelor irațional efectuate. Un alt aspect este legat de faptul că tinerii cântăreți, de foarte multe ori, încep carierele rapid, în roluri importante, cot la cot cu veteranii. Nu se mai practică astăzi acea creștere treptată, afectuoasă chiar, a tinerelor talente în teatre de repertoriu; abia de câțiva ani au luat ființă unele centre experimentale pentru tineri pe anumite scene europene și americane dar mi s-a spus că și acolo se fac foarte multe greșeli.

Vârtejul star-sistemului

– *Tinerii sunt atrași de magia rolurilor arhetipale, vocile cu timbralitate seducătoare sunt nemilos exploatare mediatic, agenții impresariale și managerii au devenit un fel de rechini, teatrele alocă fonduri impresionante drept onorarii căutând să atragă, de multe ori, pseudo-valori dar vedete „fabricate”. Cum comentați?*

– Până la acest moment al dialogului nostru, m-am exprimat exclusiv între limitele profesionale stricte ale activității mele de medic și muzician. Dacă însă dorești o extindere a terenului de dezbateri și care mi se pare perfect firească, atunci accept cu bucurie pentru că sunt teme de actualitate. Onorariile astronomice ale unor regizori, dirijori sau artiști sunt o consecință a unui foarte grav dezechilibru etic de discernământ social asupra valorii muncii și a produsului său finit. Teatrul liric nu a făcut altceva decât să urmeze modelele exagerărilor din cinema, televiziune, sport, modă, muzică rock, unde se vorbește despre zeci și sute de milioane de dolari sau de euro cu o ușurință înspăimântătoare și deprimantă. S-a dezechilibrat proporția dintre valoarea reală economică și valoarea reală cultural-socială a produselor artistice de toate categoriile; costul real al muncii este camuflat de un marketing al cărui management abordează complicitatea la rang de competitivitate.

– *Concret, cum se materializează aceste derapaje?*

– Limitându-ne la teatrul liric, asistăm cu stupefacție la regii și scenografi care profanează operele lirice și pentru care se alocă sume uriașe din banii publici și din banii privați; asistăm cu stupefacție la cântăreți penibili care

primesc pentru o seară jenantă sau chiar revoltătoare o sumă echivalentă cu bugetul unui profesionist pe mai multe luni. Vii la teatru și te trezești că asști la ceva teribil care nu reflectă realitatea dorită de compozitori și libretiști. Iar ca să vorbim în termeni de liberă piață, dacă atunci când faci shopping ai posibilitatea de a alege calitatea produsului, în teatrul liric contemporan te trezești de multe ori în situația de a arunca banii; și încă bani mulți; pentru că un profesionist ca mine care trăiește la Roma, ca să meargă la Viena sau Paris sau Londra sau New York, investește în drum, hotel și alte cheltuieli pentru propria reprezentanță inclusiv biletul, caietul program și alte mici detalii care fac deliciul vieții mondene în voiaj. După spectacol, faci un bilanț și constăți că nu rămâi cu nimic decât cu banii pierduți la a căror pierdere se mai adaugă banii pe care nu-i încasezi în zilele în care întrerupi activitatea. Mărturisesc că mergeam cândva în aceste teatre prin lume, dar de zece ani am renunțat și mă limitez la ce ascult din imprimările *live* sau transmisiunile directe. Nu merită efortul și nici cheltuiala! Nu pot spune că nu există și teatre mai mici, foarte puține, cu producții de care te mai poți bucura. Cele mari, din păcate, oferă astăzi multe deziluzii printre câteva, prea reduse, satisfacții. Sigur că eu sunt foarte exigent pentru că am cunoscut mari artiști și producții excepționale românești și străine. Dar cei foarte tineri care abia deschid ochii asupra teatrului liric, cred că acesta este adevăr și valoare. Iar în realitate nu este altceva decât o diversiune diabolică bazată pe o minciună oribilă!

– *Foarte sever spus. Ai deschis un nou portal de discuții, îl aveam în gând,*

vom reveni imediat. Am citat mai devreme exemplul Villazón...

– ... care este tipic generației sale plină de astfel de pilde pe care eu și alți profesioniști le cunoaștem; unii au devenit pacienții mei; criteriile semiologice vocale de care îți vorbeam mai înainte, m-au făcut ca încă de la primele succese ale lui Villazón să-mi dau seama că prin tensiunea excesivă, necontrolată, cu care cânta - chiar dacă rezultatul era, să zicem, onorabil -, făcea un efort, practic, de trei ori mai mare pentru prestațiile sale; este natural ca după zece ani de carieră să se fi uzat ca după treizeci. Dar un artist înțelept nu se uzează nici după patruzeci sau cincizeci de ani de carieră; el îmbătrânește, asta se cunoaște, dar nu se uzează în sensul că nu pierde acea funcționalitate optimală a propriei tehnici.

– *Un exemplu?*

– Giacomo Lauri Volpi, avea cu mult peste dublul vârstei lui Villazón, când cânta *Nessun dorma* din *Turandot* cu orchestra de la Gran Teatro del Liceu din Barcelona pentru sărbătorirea a 80 de ani de viață; iar cariera lui a durat până la 68 de ani, pornind de la un profil vocal inițial cu mult mai liric decât Villazón; a abordat evolutiv și inteligent, pe cele mai mari scene, chiar și roluri foarte dramatice – Radamès, Otello, Calaf – pe care Villazón și alți ca el, nu le vor cânta niciodată; și nu pentru că nu ar trebui să încerce și să se bucure de ele, ci pentru că nu au acea umilință înțeleaptă a culturii și cultului vocalității lent sedimentată pas cu pas, etapă cu etapă. Domingo, garantul lui Villazón la debut, cântă și astăzi la o vârstă venerabilă pentru un tenor. Dar câți ani a acumulat el experiență și progresivă creștere până la momentul gloriei? Star-sistemul este,

uneori, un vârtej căruia cu greu îi poate rezista cineva lipsit de înțelepciune, pregătire, cultură, antrenament și experiență în timp!

Sub lupă, Plácido Domingo

– *Domingo a avut și are avantajul unei robusteți vocale ieșite din comun și cred că și o sănătate perfectă a aparatului fonator. Și totuși, acum câteva zile la Met, a fost înlocuit la mijlocul actului întâi din **Walkiria**!*

– Sunt de acord cu sănătatea perfectă a aparatului fonator; mai puțin cu robustețea vocală; aş spune mai curând rezistența vocală; sunt voci robuste dar fără rezistență și voci mai puțin robuste dar cu rezistență. Domingo, fără a fi o voce robustă (este un tenor liric care a evoluat spre *spinto* cu foarte puține accente dramatice) a căpătat rezistența datorită îndelungatului antrenament al perioadei de ucenicie premergătoare gloriei din star-sistem. Este greu pentru un artist pasionat de profesiunea sa de credință să se retragă. Dar el ar fi putut rămâne dirijor și, eventual, director artistic al unui teatru; nu a două simultan așa cum și-a permis să-și aroge.

– *Stagiunea viitoare va aborda rolul titular din **Simon Boccanegra**, rol de bariton, la Met și Covent Garden...*

– A și cântat duetul cu Amelia în recenta gală de la Met pentru cei 125 ai teatrului și 40 de ani ai săi ... (de carieră la Met!); din acest motiv, aria din **Fata din Far West** cu care a intrat în scenă în acea seară, a fost executată cu un ton mai jos, ceea ce este nepermis chiar dacă este vorba de o vedetă; această alternanță a ipostazelor tenorale și baritonale nu este sănătoasă, nu este serioasă și nu lasă o frumoasă impresie în fața acelor care cunosc muzica sau în amintirea

studioșilor exegeți. Publicul aplaudă, se bucură și sunt convinși că majoritatea din cei aflați în sală nu și-au dat seama că acuta lui nu era un Si bemol ci abia un La bemol. Nu m-am mirat atunci când am aflat că a cedat și a trebuit să fie înlocuit la jumătatea primului act de **Walkiria** recent, tot la Met; Siegmund nu este o glumă și nu poate fi abordat cu ușurință. Vârsta lui reală poate fi ascunsă sub diferite forme dar nu și la nivel vocal unde declinul său evident se simte de cel puțin 10 ani. O spun cu mare tristețe și durere pentru că l-am cunoscut personal și l-am admirat în multe ipostaze artistice ale sale; dar trebuie să iau în seamă aceste adevăruri pentru tinerii studenți și cântăreți care mă consultă și față de care trebuie să fiu sincer și să slujesc adevărul științific și estetic. Iar ca să închidem argumentul, aş dori să îmi exprim durerea față de faptul că gala celor 125 de ani ai Met-ului a fuzionat cu gala celor 40 de ani ai lui Domingo la Met. Trebuiau realizate două serate distincte. Totuși Met-ul este o instituție iar Domingo doar un artist. Ceea ce s-a făcut reprezintă un cult al personalității pe care nu-l apreciază pozitiv acei ce sunt capabili să aprofundeze cu adevărat situațiile și sunt foarte mulți.

– *Cred că știi că figurează pe primul loc într-un clasament al primilor 20 de tenori din secolul XX, întocmit de BBC Music Magazine.*

– Da, este o bufonadă: locul 1 - Domingo, 2 - Caruso, 3 - Pavarotti etc.; abia pe locul 15 - Franco Corelli și pe 18 - Alfredo Kraus; titanii Mario del Monaco, Giacomo Lauri-Volpi, Aureliano Pertile care, împreună cu Kraus, Corelli și Pavarotti, sunt fenomene vocale și artistice cu foarte mult superioare lui Domingo. El rămâne o

personalitate de foarte mare valoare în primii cincizeci de tenori al secolului XX dar, în mod absolut, nu pe primul loc.

– *Eu m-am declarat adversarul hotărât al clasamentelor iar tu vei nemulțumi mulți fani ai tenorului...*

– Nu mă exprim ca un subiectiv pasionat al operei lirice, ci ca un profesionist interdisciplinar care ia în considerație niște parametri obiectivi, a căror aprofundare pun în evidență inechivocabil raporturile și relațiile intervalorice la baza unui just clasament. Într-un interviu, este foarte greu pentru cititori să ajungă la intonația emotivă cu care sunt făcute anumite afirmații. De aceea, vreau să subliniez că toate considerațiile mele critice față de Domingo și alte aspecte, sunt făcute cu bună voință, respect, obiectivitate și cu durere dar sub semnul datoriei de onoare față de adevăr.

Paradoxul

– *Să continuăm cu un subiect conexat. Cum vezi rezolvat raportul timbru-rol în distribuiri pe care le practică teatrele zilelor noastre? În ce măsură se respectă preceptele corecte? Cred că și managerii pot fi citați la un eventual... proces.*

– Trebuie mai întâi să explic cum văd eu rezolvarea raportului timbru – rol în elaborarea unei personalități artistice compatibile cu distribuirea într-o anumită zonă repertorială. Calitatea primordial funcțională a unei voci este sonoritatea; cea mai frumoasă voce rămâne inexistentă dacă nu se aude în teatru. Calitatea primordial emoțională a unei voci este timbrul capabil de o bogăție de nuanțe expresive. Ai vorbit mai înainte de voci cu timbralitate seducătoare; sunt câteva dar care, din

păcate, nu au dezvoltat și o sonoritate la nivelul timbralității. În studiu, trebuie rezolvată mai întâi sonoritatea standard pe toată întinderea, în limitele fiziologice ale nuanței timbrale naturale spontane, pentru a nu altera acea facultate laringiană de care depinde frumusețea și limpezimea timbrului a cărui capacitate modulantă se va dezvolta ulterior și progresiv. Odată încheiat procesul de dezvoltare porțională a sonorității și timbralității, se evaluează semiologic (examinarea atentă a manifestării parametrilor vocali pe baza unor repere semiologice care atestă dacă emisia este sau nu fiziologică spre a preveni orice forțare) spectrul de posibilități modulante și de afinități expresive ale timbralității valorizate de sonoritate și care atestă profilul potențialității repertoriale pentru o anumită perioadă de timp. La acest moment, se poate proceda la o strategie artistică și managerială pentru lansarea și consolidarea în carieră a unui element artistic.

– *Ce se întâmplă în teatrele lirice contemporane?*

– Nu procedează nimeni la o astfel de rezolvare; sunt foarte puțini manageri sau directori artistici care să se priceapă la aprofundarea unei voci. Numai așa se explică prezența masivă în aproape toate teatrele a unor voci care sunt nepotrivite rolurilor sau depășite. A apus de mult epoca unor personalități precum Sir Rudolf Bing și Antonio Ghiringhelli, excepționali manageri care iubeau teatrul și artiștii. Sau Emmanuel Bondeville, Rolf Liebermann, Francesco Siciliani, directori artistici cu studii muzicale de specialitate și cultură enciclopedică. Am avut onoarea să mă bucur de prietenia maestrului Siciliani și să-l întâlnesc frecvent timp de zece ani, din 1987 până

cu trei zile înainte de a lăsa această lume, în decembrie 1997; am învățat imens de la domnia-sa și mi-a povestit enorm; Callas, Tebaldi, Cerquetti, del Monaco, Corelli, di Stefano, Bastianini, ca să citez doar câteva legendare personalități italiene, i-au datorat maestrului Siciliani lansarea în contexte artistice potrivite; Siciliani este cel care i-a spus Mariei Callas că emblema ei repertorială adevărată este belcanto-ul lui Rossini, Donizetti și mai ales Bellini și istoria teatrului liric a confirmat geniul maestrului.

– *Impresarii?*

– Cei profund cunoscători și rafinați - precum Wladarsky, Gorlinsky, Hurok - nu au echivalenți în panorama contemporană a agențiilor teatrale, așa cum managerii și directorii artistici contemporani sunt foarte departe de marile personalități pe care le-am evocat. Nu există astăzi în teatre criterii de distribuire; totul se limitează la câteva repere de elementară funcționalitate favorizată de ajustări orchestrale concesionate de anumiți dirijori. Am cunoscut cântăreți care își cunosc propriile voci și care, din cauză că refuză anumite roluri, sunt penalizați în activitatea lor.

– *Mi se pare scandalos!*

– Așa și este! Din distribuirile pe care ni le oferă astăzi marile teatre, doar un sfert sunt adecvate; restul propulsează voci nepotrivite sau imature pentru respectivele roluri; sau prelungesc penibil personalități cândva onorabile și ale căror cariere trebuiau să fie încheiate în urmă cu 10 sau chiar 15 ani. În sport, când performanța amenință să scadă, atletul se retrage demn; în teatrul liric, când performanța devine jalnică, îi crește prețul la nivel astronomic!

– *Iată paradoxul! Îți dau perfectă dreptate. Pe de altă parte, imaginea pe care o descrii este sumbră, foarte puțin nuanțată. Întrevezi soluții? Ce se poate face pentru o cumpănire inteligentă a tuturor mirajelor pe care le aminteam?*

– Este o imagine realistă bazată pe o lucidă analiză a fenomenului artistic așa cum se prezintă el la ora actuală în foarte multe producții din foarte multe teatre. Am spus și subliniez că sunt și prilejuri în care mă pot bucura de un spectacol sau de anumiți interpreți, dar aceste prilejuri sunt inferioare numeric situațiilor scandaloase care se verifică mai ales în anumite mari teatre ale lumii, inclusiv Scala și Metropolitan. Întrevăd anumite soluții și voi enumera câteva dintre ele legate de aspectele pe care le-am aprofundat în colocviul nostru. Tinerii studenți de canto din conservatoare și universități de muzică trebuie să beneficieze de mult mai multe ore de canto pe săptămână; profesorii de canto trebuie să-și formeze o cultură informativă de tip interdisciplinar pentru a insufla discipolilor spiritul de conștiință absolută în utilizarea tuturor parametrilor vocali; această conștiință face ca tinerii să poată deveni autonomi în gestiunea zilnică a propriei voci pentru carieră.

– *Ai concretizat ceva în acest sens?*

– Pe baza sistemului doctrinar al tezei mele de doctorat, am elaborat o programă analitică a unui curs de Estetică vocală care reprezintă o premieră absolută; există discipline de estetică muzicală (axate mai mult pe aspecte de compoziție, de orchestră și instrumente și cu foarte sumare trimiteri la voce); există o preocupare a profesorilor de canto pentru integrarea anumitor parametri vocali în dinamica și agogica

frazei vocale relaționată agregatului armonic orchestral sau pianistic dar nu a existat o disciplină care să expună analitic totalitatea parametrilor vocali sub aspectul definirii și integrării lor funcționale conștiente într-o organizare mentală a vocalității care stă la baza clădirii unui edificiu artistic vocal; doresc să insuflu și pe scară largă acel intelectualism vocal academic pe care îl stimulez studenților și artiștilor cu care lucrez. Estetica vocală pe care am elaborat-o și pe care am propus-o conservatoarelor și universităților cu care colaborez va fi de foarte mare utilitate atât tinerilor care studiază canto cât și profesorilor care predau. Este dorința mea de a colabora cu toți profesorii, așa cum de mult colaborez cu unii, sub semnul eticii bazate pe respect și considerație în numele muzicii și al semnificației verbului vocal. În ceea ce privește managementul teatral și impresarial, este nevoie de o cultură solidă de specialitate care să conducă spre acel cult al vocilor pentru a le valorifica în deplinătatea splendorii lor.

– *Cum vezi necesara modernizare a scenei lirice?*

– Opera este un teatru cântat; trebuie cultivat respectul sacru pentru voci, ca și pentru muzică, așa cum a fost ea concepută de autori, fără alterarea situațiilor prevăzute de libret. Modernizare nu înseamnă transformare, ci esențializare pentru a evidenția mai bine intenția de la baza mesajului autorilor, păstrând nealterată concepția lor. Un alt aspect foarte important îl constituie teatrele cu repertoriu bogat și continuu zece luni pe an; într-o astfel de atmosferă artistică, tinerii pot să crească treptat, să evolueze, să asimileze un repertoriu pe care să-l interpreteze și să-și formeze un

profil artistic; după aceea, ei pot fi lansați în marile teatre. Când am constatat că și la Teatro alla Scala unii tineri au fost puși în situația de a debuta în roluri importante chiar în seara premierei unei noi producții, am invocat cuvintele înțelepte rostite cândva de Maria Callas într-un interviu: „Alla Scala si viene già’ fatti e non da farsi” („La Scala se ajunge deja format și nu în curs de formare”). Este valabil pentru toate teatrele mari. Mă limitez doar la aceste câteva aspecte deși ar mai fi și altele.

Cuvânt, muzică, voce

– *Revin la tema deschisă mai înainte, cea a mizanscenelor din zilele noastre. Ceea ce s-a sperat de la conceptul de Regietheater corespunde oare aspirațiilor spectacolului de operă?*

– Spuneam că, în teatrul liric, dominanta trebuie să fie vocea cântată. Lectura dirijorală a partiturii, costumele, scenografia, mișcarea scenică, trebuie să slujească glasurile și să ofere artiștilor cele mai eficiente condiții pentru desfășurarea multiplelor expresivități interpretative vocale; întreaga mișcare scenică trebuie elaborată astfel ca impostăția vocală să nu aibă de suferit; conformația elementelor de decor și configurația amplasării lor în spațiul scenic trebuie să favorizeze funcționalitatea acustică a teatrului pentru ca vocile să poată fi percepute în cele mai mici detalii sonore și timbrale în absolut toate unghiurile și colțurile sălii; fiecare spațiu scenic are un anume loc al maximumului de eficiență sonoră dar și un... „triunghi al Bermudeilor”, unde sunetele pot fi practic „înghițite”, chiar dacă sunt „urlate”. Am învățat să simt aceste aspecte acustice ale oricărui spațiu scenic de la doi mari artiști: Elena Cernei și Ion Dacian.

Concepția teatrală aplicată libretelor de operă a ținut cont de exigențele vocii cântate pe care compozitorii le-au luat mult în considerație în creațiile lor.

– *Care sunt exigențele?*

– Sub aspect teatral operistic, vocea cântată nu este un instrument artistic de acțiune ci mai mult unul de trăire prin care se exprimă starea emotivă a personajului în fața consecințelor unor evenimente și conflicte care, de foarte multe ori, nu se desfășoară în fața publicului ci sunt doar relatate. Foarte puține scene în teatrul de operă oferă dinamica desfășurării unei acțiuni și atunci când există o astfel de scenă, ea face practic legătura între scenele de trăire umană ilustrată de personaje în legătură cu fapte deja împlinite și ale căror consecințe sunt exprimate prin felul în care au fost integrate în profilul lor psihologic. De aceea, teatrul liric este un teatru, inevitabil, convențional unde cuvântul este încărcat emotiv de muzică și îmbogățit expresiv de voce. Muzica în grandoarea ei, susține estetic personaje excepționale (excepționalitatea este compatibilă cu toate categoriile sociale ale existenței umane) a căror conduită comportă retorica situațiilor excepționale încărcate de semnificații și simboluri metaforic contextualizate. În momentul în care ajungem la o astfel de subtilitate a înțelegerii fenomenului uman, psihologic, estetic și muzical de la baza mesajului artistic în teatrul liric, așa zisa „modernizare” profanatoare a muzicii și a valorilor sale poate deveni ridicolă și, treptat, chiar enervantă. Partiturile sunt tutelate de clauza de copyright, nu numai în ceea ce privește partea muzicală ci și partea literară a libretului cu toate indicațiile dintre paranteze care ilustrează exigențele scenice majore ale

reprezentării respectivei opere. Nimeni nu trebuie să opereze vreo schimbare.

– *Îmi pari rezistent, inflexibil. Înnoirile sunt necesare.*

– Nu sunt împotriva modernismului și a modernității. Aceste concepții pot fi aplicate operelor autorilor contemporani. Gravitatea problemei comportă însă alte aspecte: noile generații de regizori, din motive sociale poate chiar obiective, nu au bagajul cultural și carisma unui talent autentic așa cum au avut Visconti, Wallmann, Zeffirelli sau Jean Rânzescu, George Teodorescu, Eugen Gropșeanu și foarte mulți alții din vremea lor; așa zisa „modernizare” devine o simplificare accesibilă carențelor culturale și carismatice ale celor ce vor neapărat să facă regie de operă și nu concep să facă altceva în alt domeniu; compozitorii contemporani scriu o muzică pe care, după premiera organizată ca eveniment special, nimeni nu o mai urmărește pentru că publicul se reîntoarce mereu la marea muzică a marilor emoții iar titlurile contemporane se reprezintă, de foarte multe ori, cu săli aproape goale; de aceea, dacă vrem să mai auzim în sală titlurile marilor autori de operă, suntem obligați să închidem ochii pentru a nu fi sustrași de la frumusețea muzicii și de la voci la vederea ororilor care se petrec pe scenă. În ritmul acesta, teatrul liric are toate șansele să devină un teatru... porno. De câțiva ani buni, este foarte dificil să mai duci copii sau tineri liceeni la operă pentru că nu știi ce blestemății se pot vedea acolo. Eu accept o concepție modernă numai dacă nu alterează atmosfera muzicii și autenticitatea libretului. Personajul în teatrul liric ilustrează un profil psihologic foarte intens și ale cărui inflexiuni comportamentale pot fi reliefate scenic – lumină,

culoare și geometria formei – într-un mod admirabil conservând grandoarea genului și profunzimea potențialului de emoții binefăcătoare spiritului.

– *De ce ar fi nevoie pentru împlinirea dezideratelor?*

– Cultură enciclopedică, pregătire muzicală excepțională, pregătire teatrală, talent carburat de o genială fantezie, ingeniozitate, dragoste de muzică și de oameni. Sunt foarte puțini regizori contemporani care să întrunească asemenea condiții. Este suficient să privim fotografiile din revistele de operă ca să ne dăm seama cât de bine am făcut că nu am investit în a ne deplasa la fața locului.

Adevărul suprem al vieții

– *Stephan, am parcurs împreună un drum colocvial care a revelat multe neajunsuri ale lumii lirice de azi. Nu ne vom opri aici cu semnalarea lor. Însă, pentru acest moment, aș vrea să încheiem tot atât de luminos cum am început și să modulăm în tonalitate majoră. Așadar, ce înseamnă opera pentru sufletul tău?*

– Opera reprezintă la modul absolut totalitatea plenară a destinului meu în cadrul căruia îi datorez toate bucuriile, emoțiile, realizările și satisfacțiile mele trecute, prezente și viitoare, atât în planul uman cât și în cel socio-profesional, motiv pentru care am datoria de onoare să mă implic în lupta pentru salvarea sa culturală, etică, morală și spirituală. Opera m-a făcut să cunosc minunatul fior al dragostei care, după ani de răbdare, căutări și deveniri, mi-a prilejuit uniunea în etern cu iubita mea soție, marea artistă Elena Cernei. Opera mi-a șlefuit sufletul și mi-a stimulat spiritul întru revelația virtuților umane majore exprimate de

verbul vocal la interferența dintre cuvânt și sunet. Opera mi-a prilejuit consolidarea în timp a relației de prietenie cu oameni minunați. Opera m-a condus în zone interdisciplinare de cercetare care mi-au adus o frumoasă consacrare profesională atât în medicină cât și în muzică. Opera m-a făcut să înțeleg muzica drept adevărul suprem al vieții sub semnul armoniei iar cântul drept cel mai frumos act al inteligenței umane desfășurat la limita dintre spirit și materie. În aura vocalității rafinat cultivate sălășuiește misterul fundamental al vieții prin minunata interferență dintre universul obiectiv și universul subiectiv al ființei noastre spre echilibrul stabil dintre fizic și psihic, tehnică și estetică, luciditate și extaz. Opera este viața sublimată la nivelul armoniei universale. Avem datoria morală să o iubim, să o apărăm și să o slujim cu sincer devotament.

(2009 – **OPERA ETERNA**)

CONVORBIRE ÎN ALB ȘI NEGRU

Arta baritonului Paolo Silveri

– *De la interviul nostru anterior a trecut aproape un an. Care au fost preocupările tale profesionale în această perioadă?*

– Am urmat un program devenit tradițional în viața mea: activitate medicală cu pacienți cântăreți dar și de alte categorii profesionale care însă folosesc intens vocea vorbită, apoi cicluri de ședințe de Biotehnică Vocală individuală și de grup cu tineri artiști de diverse genuri (operă, muzică vocal-simfonică, ușoară, populară), aplicată în studiul de repertoriu atât pentru tineri cât și pentru cei cu cariere avansate. Aș

adăuga consultațiile acordate online ce anulează distanțele geografice, conferințele de Estetică Vocală în unele conservatoare italiene, elaborarea materialelor de Estetică Vocală și Fonologie Analitică necesare realizării unor transmisiuni radiofonice, redactarea de booklet-uri pentru albume discografice, în cadrul consultanței acordate unor case editoare italiene și străine. În timpul rămas liber, am continuat redactarea materialelor pentru o serie de titluri care vor fi lansate editorial în viitorul apropiat. Pentru mine este foarte stimulat să lucrez simultan la mai multe proiecte.

– *Iată o agendă substanțială. Știu că la sfârșitul anului trecut ai susținut o conferință la prestigiosul Conservator Santa Cecilia din Roma, cu tema „Baritonul Paolo Silveri și arta sa”. Înainte de a intra în detalii, fiind vorba de o voce legendară a teatrului liric, te-ai întreba care sunt coordonatele principale pe care ți-ai construit prelegerea?*

– Au fost alese potrivit mediului profesional, format în majoritate din studenți la canto și profesori. Dincolo de datele istorice legate de viața și activitatea lui Silveri (1913 – 2001), am dorit să ofer publicului o analiză a tipului de vocalitate baritonă a marelui artist; faptul de a fi studiat cu acesta repertoriul italian și de a fi fost legați printr-o mare prietenie, mi-a permis să ilustrez intimitatea mentalității vocale – tehnice și estetice – a cântărețului, prezentând principiile sale de impostare și însușire a repertoriului. Interesant a fost că am dovedit modernitatea interpretărilor artistului, care îl fac să fie mereu actual fără să poarte amprenta unei anumite epoci; am aprofundat elementele și trăsăturile convergente ale

acestei modernități prin care arta sa dăinuie în timp datorită discografiei extraordinare.

Bas, bariton sau... tenor?

– *Știu că Paolo Silveri a început cariera ca bas și abia în 1944, la 31 de ani a trecut la rolurile de bariton, dând startul unei mari cariere. Mai știu din convorbirile noastre anterioare că a trebuit să contracareze opiniile unor mari personalități ale artei lirice, care susțineau că vocea lui era de bas și destinată rolurilor minore. Cum vezi această nepotrivire? Cum s-au putut înșela?*

– Nu întâmplător, iubita și mult regretata mea soție, marea artistă Elena Cernei, a intitulat cartea sa dintâi, destinată studiilor biofundamentale asupra glasului, „Enigme ale vocii umane”. Într-adevăr, vocea este o enigmă deoarece fiecare vocalist este reprezentarea bio-psiho-somatică a unui anumit tip constituțional unic. Există parametri vocali generali (de categorie vocală) și parametri vocali specifici (de tipologie în cadrul categoriei vocale); când acești parametri specifici comportă o manifestare mai complexă și, eventual, atipică față de experiența tradițională, parcursurile evolutive în vocalitate pot fi pline de spectaculoase surprize.

– *Subiectul ți-a stimulat extraordinar pasiunea pentru acest domeniu de explorare și cercetare.*

– Așa este. Paolo Silveri a început privat studiile de canto cu maestrul Luigi Perugini, un pedagog foarte înțelept și cu experiență chiar dacă nu devenise un artist important al epocii sale. Perugini a declarat încă de la prima lecție că Silveri este bariton; dar acest bariton manifesta unele dificultăți în rezolvarea acelu Mi

bemol 1, din pasajul de registru, în maniera corectă care să-i permită o trecere eficient funcțională către acute. Condițiile sociale, serviciul militar, declanșarea celui de-al doilea război mondial, au făcut ca lecțiile lui Silveri cu Perugini să nu aibă o fericită continuitate și dificultățile întâmpinate să nu se poată rezolva. Când s-a hotărât să se înscrie la Conservatorul Santa Cecilia, ținând cont de dificultățile manifestate în vocalize chiar pe acel Mi bemol, comisia l-a încadrat în categoria de bas. În zadar Silveri insista că este bariton și are nevoie de răgazul unei adecvate dezvoltări vocale. În conservator, într-o anumită perioadă, a fost și studentul celebrului bariton Riccardo Stracciari care s-a menținut pe poziția oficială. Printr-un unchi al său, Silveri a ajuns să-l cunoască pe marele bas Nazzareno de Angelis care a acceptat să-l asculte. La finele unei lecții de probă, acesta a rostit dura sentință potrivit căreia Paolo Silveri are o banală voce de bas destinată rolurilor mici. Din aceste motive, Silveri a acceptat verdictul și a fost chiar angajat la Opera din Roma pentru roluri de comprimari.

– *Nu s-a resemnat...*

– În particular mergea la Luigi Perugini unde exersa conform canoanelor baritonale. În studiul său individual de acasă, cu răbdare și cu înțelepciunea unei strategii progresive, treptat ajunsese să rezolve emisia corectă a problematicului Mi bemol și deci să poată dezvolta și consolida un registru înalt de bariton, foarte eficient. Îmi povestea că, interpretând zilnic câte un rol integral în mezzavoce și cu pianul, ajunsese - la întrebarea referitoare la operele pe care le cunoaște - să răspundă că nu cunoaște operele care... nu s-au

scris încă. Dar toți cei din conducerea Operei, în frunte cu legendarul șef de orchestră Tullio Serafin, susțineau că o evoluție ca bariton este... „cosa assolutamente impossibile”! Într-o după-amiază, când s-a primit știrea că baritonul din rolul Germont pentru spectacolul *Traviata* din acea seară s-a îmbolnăvit și că nu au înlocuitor disponibil, și-au adus aminte de insistențele lui Silveri. L-au chemat. Era foarte bine pregătit, a cântat și a avut un succes imens. Așa a început extraordinara parabolă artistică a baritonului Paolo Silveri.

– *Se spune că în 1959, la 46 de ani, Silveri a încercat rolul titular din Otello de Verdi, rol de tenor, dar a revenit rapid la cele de bariton. Cum sunt posibile asemenea oscilații? Întrucât ai fost un apropiat al artistului, poate deții explicații.*

– Când Paolo Silveri a început să predea lecții de canto, antrenându-se în vocalize și exemplificări cu toate categoriile de voci, a constatat cum vocea se supunea și la supra-acutele care depășeau ambitusul de bariton. Căpătase o ușurință remarcabilă în emiterea notelor de La 1, Si bemol 1, Si 1 și chiar Do 2. Dorind să exemplifice cu anumite fraze de tenor sau de soprană, a constatat că emisia era suplă, elastică și că laringele asculta fără probleme. Este o chestiune de dezvoltarea facultăților vocale pe baza unui antrenament sănătos al propriei voci. În acest context a dorit să abordeze Otello, care este un rol de tenor baritonal. A mai imprimat pentru plăcerea lui și unele arii de tenor. Cum era un bărbat foarte frumos chiar și la o vârstă înaintată, s-a trezit cu numeroase propuneri de personaje de tenor inclusiv la Scala unde deja cântase ca bariton; dar

a știut să refuze și să-și păstreze spectrul vocal conform naturii sale.

– În ce constă modernitatea interpretărilor lui Paolo Silveri?

– Axul modernității artei interpretative a lui Paolo Silveri constă în absoluta fidelitate față de partitură; fiecare detaliu metro-ritmic, fiecare exigență dinamică și agogică impusă de autor era luată în considerare și integrată în mentalitatea elaborării concepției interpretative cu maximum de respect, acceptând ideea că autorul avea motivele sale foarte serioase la baza unui anume fel de scriitură vocală și că aceste motive trebuie descoperite într-un plan analitic intuitiv al gândirii vocale și muzicale. În condițiile unei totale aderențe filologice la partitură, inflexiunile sonore, timbrale și de configurație a coloanei sonore erau foarte just dozate spre deosebire de situațiile în care interpretul își permitea licențe muzicale personale și putea aluneca foarte ușor în efecte facile bazate pe nuanțe sonore, timbrale și de configurație excesive, necontrolate și de gust îndoielnic care, trebuie spus, abundă în discografia universală. Dincolo de aderența filologică la partitură, de la fundamentul estetismului personal, Paolo Silveri aprofunda înțelegerea sintactică a frazei muzicale în relație cu fraza literară; din această înțelegere, rezulta o frazare vocală de rafinată eleganță conferită chiar și personajelor sau situațiilor de brutală agresivitate; elanul acestor accentuări interpretative era foarte energic dar mereu guvernat de bunul gust în slujba eleganței, a cărei sobrietate conferea vocalității sale simplitatea nobilă a măreției artistice autentice. Chiar și la înaintata vârstă de 88 de ani, Silveri demonstra eleganță, amabilitate,

generozitate, echilibru în gândire și în manifestări, rămânând același personaj seducător din totdeauna. Păstrez în suflet momentele înălțătoare ale unei prietenii care a marcat foarte mult evoluția mea în viață după stabilirea mea la Roma.

Verdictes controversate

– Istoria liricii mai consemnează situații ciudate. Tullio Serafin a fost cel care a împins-o pe Maria Callas spre roluri dramatice, încă din tinerețe ... Brünnhilde din *Walkiria*, alternând cu belcantista Elvira din *Puritanii*.

– Nu se poate spune că Serafin nu era o personalitate extraordinară, mare cunoscător al muzicii. Totuși s-a arătat contra vocii baritonale a lui Silveri și nu numai a lui, ci și a lui Ettore Bastianini. În plus, a orientat-o pe Callas spre repertoriul dramatic verist și wagnerian. Aceste verdictes trebuiau să se bazeze pe anumite cunoștințe și experiențe ce trebuiau aplicate unor tipuri deosebite de voce și pe care Tullio Serafin nu le posedă deși era un om foarte bun și foarte bine intenționat. A fost Francesco Siciliani, reputata personalitate a teatrului liric mondial din a doua jumătate a secolului XX, cel care i-a stimulat Mariei Callas orientarea către repertoriul de belcanto – Rossini, Donizetti, dar mai ales Bellini – inclusiv pentru *Puritanii*, în care a debutat la Festivalul Maggio Musicale Fiorentino, concomitent cu spectacolele de *Walkiria*. Giuseppe di Stefano mi-a povestit că ea înțelesese cât de importantă pentru lansarea în Italia era disponibilitatea de a înlocui în ultimul moment o soprană bolnavă. De aceea, singură la pian, studia mereu noi și noi partituri. Într-o asemenea situație, Siciliani a întrebat-o dacă știe rolul Elvira. Marea soprană i-a

răspuns că învățase pe contul ei întreg repertoriul curent și i-a audiționat cu aria ***Qui la voce sua soave***. Siciliani s-a declarat foarte mulțumit și i-a recomandat doar renunțarea la unele portamente pe care Callas le executa conform unei tradiții interbelice pe care o preluase. A fost un succes imens dar cum nu putea cânta toată seria de reprezentații, pentru următoarele spectacole rolul a fost încredințat unei tinere soprane... Virginia Zeani.

– *Nu pot să uit **Traviata** ei de la București, din 1965.*

– Minunată! Tot lui Siciliani, istoria operei i-l datorează pe baritonul Ettore Bastianini care, spre disperarea sa, fusese etichetat ca bas și în primii șase ani de carieră a cântat așa, inclusiv la Scala. Pentru debutul lui Bastianini ca bariton, Siciliani s-a sfătuit cu marele dirijor Ionel Perlea care i-a sugerat abordarea la început a operelor ruse, interpretate pe atunci în limba italiană și în care artistul avea consistență pe registrele central și grav, ceea ce baritonii de tradiție peninsulară nu aveau.

– *Există și alți cântăreți care au început cariera în alte categorii de voce.*

– Am vorbit de Conservatorul Santa Cecilia în cadrul relației Stracciari – Silveri. În același loc, în urmă cu decenii, baritonul Antonio Cottogni, profesor respectat și admirat, i-a spus unui student al său că are voce de calitate inferioară și că propriile-i ambiții nu pot aduce decât eșecuri personale și rușine teatrelor lirice! L-a îndemnat pe respectivul să continue studiile de Drept. Iar acel atât de umilit băiat, cu lacrimi în ochi, s-a îndârjit și a studiat asiduu singur, urmărind răbdător reacțiile propriei voci spre a o cunoaște cât mai bine și a obține rezultate. Așa s-a născut marele tenor

Giacomo Lauri-Volpi. O altă situație. Acum doisprezece ani, am avut o polemică la Scala, în cadrul căreia am susținut că Violeta Urmana este soprană și că persistența în repertoriul de mezzosoprană ar putea să-i fie dăunătoare. Mi s-a replicat că maestrul Riccardo Muti a acceptat-o în Azucena și deci opinia mea nu ar fi corespunzătoare realității. Am răspuns că am mare admirație și respect pentru Muti-dirijorul dar că, în materie de voci, s-ar putea să „văd” și să „simt” ceea ce el nu poate și nici nu-i trebuie, fiind meseria mea, nu a lui. După câțiva ani, s-a confirmat că diagnosticul meu era cel just. Înregistrarea acelei producții de **Trubadurul** la Scala atestă o foarte discutabilă Azucena, abordată cu mari dificultăți în octava inferioară a registrului. Deci se confirmă că anumite glasuri depind mai mult de acei parametri vocali specifici care trebuie fie cunoscuți, fie intuiți.

– *Am auzit-o pe Urmana ca mezzosoprană, la Concursul Belvedere de la Viena pe la începutul anilor 90 și, într-adevăr, avea culoare de soprană. Cum se pune, în general, problema stabilirii tipului corect de voce?*

– De la natură, foarte puține glasuri sunt calibrate perfect la nivel de ambitus, țesătură, sonoritate și timbru, în așa fel încât să fie ușor de încadrat într-o categorie vocală. Există o imensitate de tipologii care trebuie foarte bine evaluate încă de la prima expertiză; de multe ori studiul unei voci poate porni în incertitudine, așteptând manifestarea evoluției care să confirme apartenența la o categorie. Dacă sonoritatea este primul parametru care frapează, în sensul că o voce poate fi mai puternică sau mai puțin, timbrul se sesizează ulterior iar

capabilitatea de a prelua țesătura și întinderea disponibilă a momentului se disting doar după efectuarea primelor vocalize. Ambitusul unei voci este pluridimensional: de frecvență (de la nota cea mai joasă la cea mai înaltă), de sonoritate (de la nuanța cea mai piano la cea mai forte), de culoare (de la nuanța cea mai deschisă la cea mai închisă), de conformație și configurație a coloanei sonore (de la cea mai largă la cea mai strâmtă). Nu toate vocile sunt capabile încă de la început să dovedească numeroasele niveluri și dimensiuni ale acestor parametri. La fiecare tip vocal în parte, tinerii se dezvoltă în ritmuri inegale și trebuie avută răbdare, fără a grăbi evoluția prin eforturi iraționale în detrimentul naturii.

– *Împreună cu Elena Cernei, ai studiat în timp toate aspectele...*

– Am desăvârșit această complexă metodologie de diagnoză a vocii cântate în cadrul domeniului Biotehnica Vocală Cernei - Poen pe care l-am elaborat în douăzeci de ani de activitate și cercetare. Sunt mulți artiști care au debutat într-o categorie vocală subiacentă sau chiar opusă celei care le-a adus adevărata consacrare. Profesorul sau maestrul care examinează un glas trebuie să cunoască ce este vocea și să aibe o anumită experiență de impact asupra ei. Superficialitatea poate face ca voci de tenor precum cele ale unor Garbis Zobian, Mario del Monaco, James McCracken, Giuseppe Giacomini, să fie considerate de bariton; sau vocile lui Leontyne Price, Leonie Rysanek, Caterina Mancini, Maria Slătinaru ori Marina Krilovici să fie considerate de mezzosoprane. Cel mai greu aspect este acela al vocilor efectiv intermediare: soprana Falcon la femei și vocea de

baritenor la bărbați; aceste tipuri se află efectiv între reperele respective; dacă pentru soprana Falcon există oportunități repertoriale, pentru baritenor, mai ales astăzi, este foarte greu. Trebuie avut un simț extraordinar sprijinit de o cunoaștere foarte completă și subtilă pentru a înțelege către care limită trebuie stimulată dezvoltarea unei voci intermediare: către cea superioară sau cea inferioară.

Adevăruri sumbre

– *Parafrazându-l pe Enescu, „să schimbăm vorba”. Trăiești în capitala Italiei de mulți ani. Cum este viața operistică romană?*

– Regret că trebuie să recunosc că este de foarte slabă calitate atât în stagiunea teatrului cât și în cea estivală de la Terme di Caracalla. Cântăreți (nu artiști!) cu pregătire mediocră și chiar mai rău umplu distribuțiile iar acea parte elevată a publicului cunoscător este din ce în ce mai consternată. Sigur că sălile sunt pline pentru că oamenii vor să iasă din casă și sunt curioși să ia contactul cu actuala realitate. Dar la ieșirea de la spectacol nu este entuziasm. Nu mai sunt evenimente. Totul este o rutină plafonată încastrată într-un conformism scolastic aplicat partiturii fără nicio trăire psihologică a personajului. Nici vorbă de licențele vocale personale sau de formulele estetice originale prin care publicul să descopere noi aspecte ale potențialității vocale. De zece ani de zile, la Teatro dell’Opera di Roma nu a mai avut loc niciun eveniment demn de a fi amintit cu plăcere. Este o realitate care mă umple de tristețe pe mine ca și pe foarte mulți iubitori ai teatrului liric.

– *Desigur că percepi diferențe față de cum se evoluează acum, vis-à-vis de*

epoca de glorie a liricii italiene de acum câteva decenii?

– Când am ajuns la Roma, în anul 1987, iubita mea soție m-a introdus imediat în cercurile unor saloane de prestigiu cultural-artistic unde am stabilit rapid prietenii foarte frumoase cu personalități precum Paolo Silveri, Francesco Siciliani, Carlo Maria Giulini, Gianna Pederzini, Alberto del Monaco (fratele tenorului, redactor șef la Radiodifuziunea Italiană), Antonietta Stella, Anita Cerquetti, Caterina Mancini, Miriam Pirazzini, Paolo Montarsolo. Voiajând împreună prin orașele italiene, am cunoscut și m-am împrietenit cu Gianandrea Gavazzeni, Giulietta Simionato, Giuseppe Valdengo, Giuseppe di Stefano, Franco Corelli, Renata Tebaldi și încă mulți alții. Ascultând relatările acestor mari personalități, povestirile lor – unele triste, altele amuzante – mi-am însușit spiritul și specificul vieții liricii italiene de acum câteva decenii de parcă aș fi trăit eu însumi în acea perioadă. Am sute de fișe cu adnotări și repere sistematizate în urma acestor întâlniri pe care le port în suflet cu mare drag. Ceea ce aveau în comun relatările acestor personalități erau: scrupulul etic față de autori, opere și public, sensul de dăruire totală și cinstită a unui potențial vocal lucrat în cele mai subtile detalii și conștientizarea demnității de a exprima un mesaj artistic de o anumită importanță. Aceste aspecte nu se mai întâlnesc astăzi la marea majoritate a cântăreților tineri și mai puțin tineri. Avem de a face cu un star-sistem superficial care poate „umfla” rapid niște „vedete” fără o confirmare valorică autentică. Îmi amintesc de prima mea seară la Teatro alla Scala di Milano, 30 ianuarie 1988, într-o lojă cu soția mea,

alături de Renata Tebaldi și Gianandrea Gavazzeni, la premiera absolută a operei **Fetonte** de Niccolò Jommelli. Pe scenă, Regina Climene era interpretată de Mariana Nicolesco, în loja regală se afla Regina Beatrix a Olandei. Astăzi la Scala nu mai sunt regine nici pe scenă, nici în loja oficială...

– *Care ar fi cauzele acestor diferențe? Despre regiile din ziua de astăzi am vorbit în interviul trecut. Care este actualmente starea vocalității? Care este starea instruirii? Mai există vechi maeștri de la care puteai învăța totul? Se formează o nouă școală?*

– Cauzele acestor diferențe dintre trecutul – mai mult sau mai puțin îndepărtat – și prezentul atât de incert sunt multiple. Una dintre cauzele fundamentale o consider lipsa de cultură muzicală și estetică; această carență se manifestă pregnant în specificitatea contemporană a vieții de familie și a școlii. Lipsa de cultură anulează exigența și, de aici, întreaga serie de consecințe. Starea actuală a vocalității? Sunt foarte puțini cântăreți (am mai spus, nu artiști!) care-și ating stadiul de vocalitate; majoritatea rămân la nivelul unei voci mai mult sau mai puțin dotate și formate printr-o completă cultură tehnică teoretică și practică. Vocalitatea înseamnă o anumită organizare strategică a parametrilor vocali sub semnul sincronizării funcționale confirmate estetic. Unii „cântăreți”, când mă aud vorbind astfel, scutură din cap amețiți, pentru că nu înțeleg absolut nimic. Vechii maeștri care mai sunt în viață, fiind la o anumită vârstă, nu pot decât să se limiteze la anumite sfaturi stilistice de interpretare și să avertizeze atunci când se manifestă deficiențe de impostaj. Profesorii mai tineri care predau și care,

în marea lor majoritate, nu au cântat în public aproape nimic, se limitează la un artizanat empiric, insuflând studenților un entuziasm naiv. Nu există o școală nouă! Cea mai gravă problemă constă în faptul că tinerii nu au posibilitatea să facă ucenicie în teatrele italiene, care nu sunt teatre de repertoriu; un tânăr debutant este tratat la paritate cu veteranii și, din acest motiv, multe speranțe care promet, în decurs de puțini ani, devin neîmpliniri și speranțe înfrânte.

– *Cum vezi sosirea lui Riccardo Muti ca director muzical al Operei din Roma?*

– A fost anticipată de o mediocră producție de *Otello* de Verdi, cu trei cântăreți complet nepotrivți în cele trei roluri principale și a cărei premieră a fost programată ostentativ într-o zi de 6 decembrie ca să anticipeze tradiționala deschidere de stagiune la Scala. Dacă Muti va veni în spiritul de răzbunare al propriului orgoliu rănit de rușinoasa îndepărtare de la Scala de care a avut parte prin vot aproape unanim, rezultatele nu vor fi la înălțime. Marii artiști servesc Arta și nu se servesc de ea. O personalitate talentată și elevată ca Riccardo Muti ar trebui să știe acest lucru.

„Sunt realist!”

– *Ai zugrăvit peisaje sumbre și, precum la anterioara noastră convorbire, aș dori ca încheierea dialogului să fie în spirit pozitiv. Așadar, care sunt speranțele tale?*

– Am descris realitatea așa cum se prezintă ea la Teatro dell’Opera di Roma și în alte teatre ale Italiei, inclusiv Teatro alla Scala. Pentru viitor eu nu am speranțe! Am convingeri! Nu sunt un pesimist și nici un optimist! Sunt realist! Sunt convins că teatrul liric trece doar

printr-o fază la finele căreia atât artiștii cât și publicul vor avea dorința să redescopere adevărata bucurie dată de voci și de muzică. Toate aceste porcării regizorale și scenografice contemporane, vor agasa și indigna publicul care va dori impactul cu opera și mesajul acesteia în forma pe care compozitorii și libretiștii au simțit-o și redat-o prin creativitatea lor. Publicul va dori afirmarea de potențiale vocale adevărate, demne de marile personalități ale trecutului îndepărtat sau mai recent. Acele vedete contemporane umflate și pompate de actualul „star system” vor dispărea strivite de valorile autentice ale viitorului, care se vor ridica inevitabil pentru triumful adevărului în muzică și în omenia artei. Iar pentru aceasta, eu militez pe plan social, științific, didactic, estetic. Am elaborat în premieră absolută Estetica Vocală care, prin activitatea mea, câștigă încet-încet din ce în ce mai mult teren, oferind revelații tinerilor cântăreți și profesori în fascinanta misiune de explorare infinită a verbului vocal.

(2010 – *OPERA ETERNA*)

Tenorul ȘTEFAN POP

**SĂ CÂȘTIGI
80 000 DE DOLARI ȘI
UN ROLEX ÎN 7 ZILE!**

– *Ai luat Premiile I la Concursurile de Canto de la Seoul și Milano, acesta din urmă, nimic altceva decât renumitul Operalia – Plácido Domingo, desfășurat în 2010 pe scena Scalei. Toată lumea*

lirică vorbește astăzi despre tenorul Ștefan Pop. Cum este să-ți intre în cont 80 000 de dolari în numai 7 zile?

– De fapt sunt 69 000, din cauza impozitelor. Mare lucru, domnule Popa, mare lucru! Trei săptămâni au durat cele două competiții dar, într-adevăr, banii au venit la șapte zile distanță. Mai ales pentru România sunt foarte mulți, un început pentru oricine. Anca Spiess, colaboratoarea Luisei Petrov, impresara mea, îmi spunea: „Gândește-te, câți din România au obținut atâta la doar 23 de ani?” Oricum, nu numai juriile ci și spectatorii de la Scala m-au ales, mi-au acordat Premiul publicului. De acolo a venit Rolex-ul.

– *Temuții melomani milanezi...*

– Cu două zile înainte de finala Concursului Operalia, fusesem să văd **Simon Boccanegra** cu Plácido Domingo în rolul titular. Și am constatat că publicul îl comenta nemilos pe marele tenor (de ce a făcut un filaj, de ce nu a folosit voce „de cap”), ca și pe toată lumea. Unul dintre cei mai mari dirijori actuali, Daniel Barenboim, a fost fluierat. Era foarte curios pentru mine, stăteam în mulțime, eu, un necunoscut. În dreapta mea, o italiancă povestea că l-a văzut pe Domingo acum opt ani în **Otello** și era... așa și altminteri. Știa tot. În stânga, francezi. Italienii din rangul doi au început să huiduie, francezii inițial strigau „Bravo! Bravo!”. Până la urmă, pentru Domingo, aplauzele de la final au fost copleșitoare.

– *Deși la premieră a fost și el contestat.*

– Și la Roma a fost scandal când am cântat **Traviata** în decembrie trecut, pentru că inițial trebuiau să fie distribuiți doi italieni, Fabio Armiliato și soția lui, Daniela Dessì. Am avut mari emoții

pentru că spectacolele mele fuseseră ale lor. Mă gândeam... și român... și la Roma...

– *Ai avut succes, n-a fost nicio problemă. După aceea ai mers la Atena, tot pentru Traviata.*

– Da, trebuia să fac numai premiera dar directorul m-a plăcut foarte mult și mi-a mai oferit două spectacole consecutive. A fost greu...

– *Să ne întoarcem la concursuri. Mai întâi, cum a fost la Seoul?*

– Patru etape, inclusiv finala, 56 de concurenți din 22 de țări, selectați din cca 500. Din România s-au înscris opt și au fost aleși patru.

– *Cine, alături de tine?*

– Baritonul Bogdan Zahariea și două soprane, Lăcrămioara și Mihaela. Am avut noroc că am ajuns în finală, dar și ceilalți români s-au prezentat foarte bine. Coreenii erau de un nivel extraordinar, nu au nicio problemă tehnică. Pianistul care m-a acompaniat era coreean, școlit în Italia. Am văzut diferența dintre cum cânta cu mine și cu ei. Spunea că m-ar acompania mereu, că fac fraze, nuanțe, respect partitura, pe când conaționalii lui se gândesc numai la tehnică. Doar să le iasă bine vocea. Dar nivelul a fost foarte ridicat și cum erau nu mai puțin de 15 tenori din America și Europa, am zis că nu am nicio șansă.

– *Unde a fost ștacheta mai înaltă?*

– La Seoul.

– *Cât a trebuit să cânti în finală?*

– Două arii, **Una furtiva lagrima** din **Elixirul dragostei** și **Che gelida manina** din **Boema**. În prima etapă am cântat aria lui Lionel din **Martha** în germană și liedul **Nebbie (Ceața)** de Respighi. I-am impresionat foarte tare... în imaginația mea vedeam pur și simplu o mlaștină cu ceață și m-am transpus în acea atmosferă.

La a doua etapă era impus un lied coreean, pe care îl cântasem o singură dată în țară, îl învățasem cu numai trei zile înainte de plecare. Am avut norocul că am mers la o profesoară de limba coreeană de la Facultatea din Cluj, i-am explicat că vreau să știu cum se pronunță și când am repetat la Seoul, pianistul mi-a spus: „Foarte bine, Fănuț, cine te-a învățat a făcut-o excelent!” Norocul a fost că se permitea ca acest lied să se interpreteze cu partitura în față. Am mai cântat *Un aura amorosa* din *Così fan tutte* și *Pourquoi me réveiller* din *Werther*. Această a doua etapă a fost cea mai grea. A urmat a treia, unde au rămas 20 de concurenți și am cântat *Addio fiorito asil* din *Madame Butterfly*. Sunt fericit că am câștigat.

– *Ai plecat imediat la Milano...*

– Da, seara am luat premiul, a fost senzațional, am stat o oră și jumătate la fotografii, publicul coreean e foarte cald, minunat. În schimb, în Italia e... „criminal”, cum vă spuneam. Dar am fost plăcut și acolo. Am zburat o zi, am ajuns la 12,30 noaptea la Milano, eram foarte obosit și deranjat că în avioanele mari nu poți să oprești aerul condiționat. Am dormit, m-am întâlnit cu pianista la 5 după amiaza, știind că trebuie să intru în concurs la 8 seara. Aveam ochii atât de roșii încât m-a întrebat ce am pățit. Dezavantajul a fost că programul s-a decalat și am ajuns să cânt abia la 10. La 5, când repetasem, vocea era OK dar așteptând cinci ore, aproape nu mai răspundea, așa că am avut emoții mari. Însă când am urcat pe scenă și l-am văzut pe Domingo zâmbindu-mi – e o persoană așa de plăcută! – mi-a mai venit inima la loc. A vorbit cu mine, m-a întrebat ce fac...

– *Într-adevăr este o persoană foarte caldă, am făcut un interviu cu el acum ceva vreme și așa mi-a părut și mie.*

– Nu-mi închipuiam că este așa un mare OM. La Operalia trebuia să cânt patru arii și eu le specificasem în fișa de concurs pe cele din *Elixirul dragostei*, *Werther*, *Boema* și *Martha*. În prima etapă mi-am ales pentru început *Una furtiva lagrima*. A fost bine, frumos, am simțit că le-a plăcut.

– *Ai cântat din start în sala mare a Scalei?*

– Da, cu fosa acoperită. După prima arie, juriul trebuia s-o aleagă pe a doua. Maestrul Domingo a indicat *Martha*. Eram foarte obosit, n-am fost deloc mulțumit, dar am văzut că Domingo se uita la mine, dirija și tot juriul zâmbea. Concitadinul meu clujean, baritonul Cozmin Sime, care a cântat și el în prima etapă, a rămas să mă asculte și mi-a zis să stau liniștit, nivelul nefiind așa ridicat. Eu deja mă consolaseram cu premiul de la Seoul. Dar juriul a fost satisfăcut, așa că am intrat în etapa a II-a, programată chiar a doua zi.

– *Deci ajunseseseși noaptea la Milano, în ziua următoare cântaseși în prima etapă și în ziua cealaltă avea loc a doua...*

– ... eu urmând să intru în concurs tot ultimul. Printre cei promovați în etapa secundă era și tenorul italian Giordano Lucà. Înscriisesem amândoi exact același repertoriu, *Pourquoi me réveiller* și *Che gelida manina*. Și văzând că lui i se dă să cânte *Boema*, mă gândeam că la fel o să procedeze și cu mine, pentru comparație. Eram montat, repetasem înainte cu pianista, ieșise foarte bine, mă rog, în condițiile date, pentru că încă eram cu fusul orar dat peste cap. Am intrat în scenă, m-au întrebat ce mai fac, dacă mă simt bine... OK, ce era să spun? „Am dori să ne cânti *Pourquoi me réveiller*. Vai de mine! Când m-am întors

spre pianistă, ea era deja cu mâna pe partitura de **Boema**. A început s-o caute pe cea de **Werther** iar eu, care deja... o „vedeam” pe Mimì prin sală, hai să-mi comut gândul. Și... mi-a ieșit bine. Cea mai mare emoție a fost după etapă, când urma să ni se spună cine trece în finală. Maestrul Domingo a anunțat: „Ați promovat 13, îmi pare rău pentru cei care au rămas, dar să țină cont că au ajuns aici. Și, în fond, e mare lucru numai să vezi Scala, dar să mai și cânti pe scena ei!” I-a anunțat pe primii 12 și s-a oprit. Eu nu figuram printre ei și eram destul de necăjit. Maestrul a continuat: „Dar ce se întâmplă, eu știam că sunt 13, am mai pățit așa și la Los Angeles, când am încurcat niște hârtii. Ah, da, mai este și un coleg de-al nostru din România, tenorul Ștefan Pop.” Când am auzit, am reînceput să respir. Ce m-a bucurat a fost că pe mine, singurul, m-a numit „coleg”. După aceea, am mers la spectacolul cu **Simon Boccanegra** de care v-am spus. La ieșire, l-am rugat pe Domingo să-mi dea un autograf. Și în loc de o simplă semnătură, mi-a scris „Lui Ștefan, afectuoasă amintire. Felicitări pentru Operalia. Ajuns deja în finală este un triumf. **In bocca al lupo** pentru o carieră strălucită!” și a semnat „Tuo collega e già ammiratore, Plácido Domingo.”

– Foarte frumos, „Colegul tău, care îți este deja admirator...”!

– Nu-mi venea să cred. Am avut apoi zi liberă, m-am odihnit și a venit repetiția cu orchestra în sala mare, sub bagheta maestrului. M-a întrebat dacă știu aria din **Martha** în italiană și dacă nu vreau s-o cânt în finală. Am răspuns că, deși o știu și în italiană, aș dori să cânt **Boema**. Nu mă auzise în Puccini. S-a gândit puțin și a zis: „Bine, o să fie de două ori **Che gelida manina**.” Pentru că tenorului

Lucà i se ceruse deja să cânte **Boema**. Oricum au fost și două soprane care au cântat aria mare din **Traviata**. La repetiție, italianul a fost bine și orchestra a aplaudat din fosă. Apoi Domingo a zis: „Și colegul nostru din România?” Din nou, colegul! Le-a spus instrumentiștilor că avem voci diferite și trebuie să aibă mare grijă cu nuanțele. Am cântat, toți erau cu ochii pe mine, la sfârșit au strigat „Bravo!”, s-au ridicat în picioare bătând cu arcușurile. Bineînțeles că și maestrului i-a plăcut... mereu i-a plăcut de mine, ne-am înțeles foarte bine, mă dirija mereu când cântam cu acompaniament de pian. Plus că mi-a spus că fiul lui cel mai mare are un băiat de 22 de ani, care momentan este bariton dar vrea să devină tenor, și seamănă cu mine. Mi-a arătat niște poze... două picături de apă! În orele premergătoare finalei n-am mai apucat să repet cu orchestra pe scenă, să simt acustica și în asemenea condiții. Gala începea la 8,30, era 8,10, lumea deja intra iar eu eram ultimul. Asta a fost experiența mea cu premiile.

– Cu așa trofee cred că ai cam încheiat cu concursurile, nu?

– Sigur, după Operalia nu mai e cazul. Plus că nici n-o să mai am timp. Deși mie îmi plac foarte mult competițiile și unul dintre visurile mele era să merg la cât mai multe, să am acasă la Bistrița o cameră plină cu trofee.

– Cum vrei să-ți ordonezi în continuare cariera, rolurile? Ai numai 23 de ani și trebuie să mai cânti încă 40.

– Sper, Doamne ajută! Este clar că deocamdată vreau să rămân în repertoriul liric, chiar am vorbit cu maestrul Domingo care m-a întrebat ce cânt și ce aș vrea să cânt; spunea că ar vrea să intrăm puțin în repertoriul francez sau în cel rus, Lenski din **Evgheni Oneghin**.

Nu știu, o să vedem. Eu i-am spus că deocamdată cânt **Elixirul dragostei**, s-a mirat că l-am interpretat deja la Timișoara și la Trieste. Maestrul zicea că e o partitură destul de grea, că tenorul cântă mult pe „pasajul de registru” și rolul e lung, o oră și ceva numai primul act. Da, așa este, dar mie îmi vine ca o mânășă și-mi place, mă simt bine ca Nemorino și sper să-l întruchipez toată viața. Pavarotti l-a cântat de la douăzeci și ceva de ani până la final. O să debutez în **Gianni Schicchi**, se va reprezenta la Timișoara în septembrie și după aceea la Trieste. În 2011, un alt debut, **Boema** la Toulouse. De-abia aștept, ador acest titlu. Am zis că deocamdată mă voi opri aici. Dar mă gândesc și la Ducele din **Rigoletto**.

– Cu prudență. *Juan Diego Flórez l-a încercat, nu a făcut senzație și se pare că l-a abandonat. Un rol destul de dificil.*

– Multă lume spune așa, dna Luisa Petrov amintea că Alfredo Kraus afirma că pentru **Rigoletto** îți trebuie două voci. În schimb, alții afirmă că ai avantajul să nu cânti tot timpul, că mai ieși din scenă, însă cât ai de cântat e foarte tare.

– Poate trebuie așteptat. *Dar ce-ai să faci dacă cineva, vreun teatru sau vreo agenție, o să te preseze să intri într-un rol cu care tu nu ești de acord? Vei avea puterea să refuzi?*

– Da, chiar vorbeam cu dna Petrov care spunea că a sunat-o directorul de la teatrul Liceu din Barcelona ca în 2013 să fac **Madame Butterfly**. Și, deși mie-mi place rolul Pinkerton, am ajuns la concluzia că nu, mai ales că am înțeles că-i vorba de o perioadă foarte lungă, două luni de repetiții în postură de **cover** și apoi două spectacole.

– Ștefan, *cu premiile tale trebuie să intri de-acum direct ca principal, nu cover.*

– Despre asta este vorba.

– Iar cu **Madame Butterfly** o să te încante, o să-ți spună că-i vorba doar de un duet și o arie.

– Da, dar este unul dintre cele mai tari roluri.

– Sigur, stai liniștit, în 2013 o să ai doar 26 de ani. E timp.

– Vorbeam cu dna Petrov că, acum câțiva ani, când finala Concursului Operalia a fost la Paris, unul din premii l-a câștigat un tenor de 26 de ani, o voce capabilă la acea epocă să cânte cel mult **Boema** și, după patru luni, i s-a propus să facă **Samson** la Metropolitan. A dat curs ofertei și după 5-6 ani deja nu mai este valabil.

– A fost un prost, iar cei care i-au propus și l-au folosit au fost niște criminali! Cum să cânti Samson la 26 de ani cu voce de **Boema**?! Spune-mi, ai lucrat cu Domingo pentru finală?

– Da, o dată cu el și orchestra, iar altă dată am avut doar o oră la dispoziție în care n-au încăput toți cei 13 finaliști. Dar am fost norocos. M-a luat pe mine și am lucrat cu el mai ales nuanțe. A fost formidabil, abia aștept să-l reîntâlnesc, așa cum spunea că dorește. Ați văzut că pe toți câștigătorii de la Operalia i-a ajutat.

– Majoritatea au ajuns în teatre mari.

– Chiar așa ne-a spus, că speră ca noi toți să cântăm pe scenele cu adevărat importante. Oricum, audiție mai bună ca asta nu puteam să dau. Trebuie să-i mulțumesc lui Dumnezeu, pentru că totul de-acolo pornește. Și pe urmă vine munca, într-adevăr.

(2010 – **OPERA DIVINA**)

STUDIU ȘI AFIRMARE INTERNAȚIONALĂ

– Ștefan, ultima dată când am vorbit ne aflam la Cluj, acum aproape un an, erai proaspăt câștigător al Concursului de Canto Operalia „Plácido Domingo” și al celui de la Seoul, deveniseși deja un tenor despre care vorbea toată lumea. Ce s-a petrecut în continuare?

– După cele două competiții am parcurs un drum lung, din septembrie până în decembrie n-am prea stat pe acasă. Am mers mai întâi la Hamburg unde am avut două spectacole cu *Elixirul dragostei*, apoi am fost la Scala, *cover* pentru Rolando Villazón în același titlu. Am rămas la Milano o lună și jumătate. Mă bucur că l-am cunoscut pe renumitul tenor, un om excepțional...

– Păcat că nu ai putut să cânți și în spectacol.

– Eu nu zic așa, am făcut repetiții, el venea după operațiile pe care le-a avut. La primele repetiții, sincer să fiu, mi-a fost milă, pentru că îi era greu să ducă rolul, nu putea să termine nici măcar un act. M-am rugat lui Dumnezeu să-i dea putere. Aș fi fost cel mai fericit ca Villazón să cânte toate spectacolele, spre a căpăta curaj pentru ceea ce avea să urmeze. Mă bucur că a făcut toată seria, mai ales că, între timp, răcisem puțin. Oricum, sunt foarte fericit că am avut o repetiție pe scenă, cu regie cu tot, a fost foarte bine și acum sunt tratative ca în 2012 să merg să cânt *Rigoletto* acolo, în templul liricii, Scala. Tot în acele zile am primit un contract la Tel Aviv, în iunie-iulie, pentru o nouă producție de *Traviata*, semnată de Franco Zeffirelli. Sunt nespus de bucuros. După Scala am mers la Trieste, unde am cântat într-o nouă montare de *Traviata*, alături de marea soprană Mariella Devia.

Într-adevăr, este o artistă extraordinară, mi-a spus multe lucruri, am învățat și m-a invitat la lecțiile ei de canto. Numai să-mi fac eu timp. A fost un maraton foarte intens, pentru că în același timp la Hamburg se reprezenta *Traviata* cu Edita Gruberova, una dintre marile dive. A fost șansa mea să cânt cu ea, pentru că Ramón Vargas anulase. Așa că, în foarte puține zile, am avut seri de *Traviata*, dintre care două la Hamburg, m-am întors la Trieste pentru repetiția generală, o zi pauză, apoi premiera și cinci spectacole, o zi da, una nu și între timp am mers și la Veneția pentru concertul transmis la TVR Cultural.

– Alături de Sonia Yonceva, câștigătoare și ea a Concursului Operalia din 2010.

– Da. De la Trieste am luat trenul la Veneția, am făcut concertul, extrem de greu, iar după două zile am revenit pentru un nou spectacol de *Traviata*. După aceea am plecat la Sevilla, dar nu ca să cânt, ci doar să vizionez niște spectacole de *Boema*. După numai o săptămână de pauză, mi-a telefonat dna Luisa Petrov, impresara mea, să-mi spună că a doua zi trebuie să fac *Traviata* la Genova. Am ajuns noaptea la 12, m-am uitat la un DVD ca să văd regia, a doua zi am avut proba de costum. A fost prima dată când am jucat într-o oglindă. La propriu. Pe scenă exista o oglindă mare, în jur nu era nimic, numai un covor colorat pe jos. Aria am cântat-o cu spatele la public, priveam în oglindă. În sfârșit a venit și vacanța de Crăciun, când am primit vestea că voi debuta în rolul Elvino din *Somnambula* la Opera de Stat din Viena. A fost foarte greu să mă decid, dispuneam numai de două luni pentru pregătire, aveam și spectacol la București, pe care a trebuit să-l anulez.

– *Ai mers și la Deutsche Oper Berlin.*

– Exact, era să uit, am fost la Berlin pentru un spectacol de *Traviata*, Vittorio Grigolo obosise după vreo două seri sau nu știu ce s-a întâmplat. Am cântat cu succes. Dar cel mai mare succes nu a venit din partea publicului, ci prin aprecierile lui Leo Nucci, care mi-a spus că vrea să cânte *Rigoletto* cu mine. I-am confirmat cu cea mai mare plăcere, pentru că este un bariton excepțional iar cuvintele de laudă pe care mi le-a adus au fost pentru mine total neașteptate. M-am bucurat foarte mult să-i fiu partener. După care, am studiat *Somnambula* în trei săptămâni.

– *Un rol nou, de o factură diferită față de ce ai cântat până acum.*

– Da, foarte deosebită, nu mai învățasem o partitură așa de grea și în stilul ăsta. Toată țesătura vocală este mai înaltă cu cel puțin un ton și jumătate față de cea din *Elixirul dragostei*. Să nu mai zicem că, încă din primele duete, Bellini a scris direct Si natural acut, după aceea două fraze criminale cu Do-uri ș.a.m.d. Cânti tot timpul pe pasajul de registru, dar în loc de Mi-Fa-Sol, aici totul pleacă de la Sol-La-Si.

– *Plus că trebuie un timbru de tenore di grazia, ori tu ai o voce mai „plină”.*

– Într-adevăr, dar la vârsta mea rolul îmi prinde foarte bine pentru studiu.

– *Sigur. În orice caz, ai asimilat niște lucruri extraordinare, niște mezzevoci pe care nu le-am mai auzit până acum la tine, reprezintă un mare câștig care-ți dă pentru viitor o capacitate de a nuanța și de a face culori deosebite și în alte roluri, chiar mai departe de Elvino. Cu cine ai studiat?*

– În Italia cu maestrul Giorgio Zancanaro, apoi cu sopranele Tatiana Lisnic și Alida Ferrarini. Practic, am ajuns la maestra Ferrarini prin Tatiana,

care studiază de șapte ani cu dânsa. Începusem să lucrez un pic cu Tatiana, dar după aceea mi-a prezentat-o pe doamna Ferrarini și am colaborat foarte bine împreună. Sunt foarte mulțumit.

– *Ce o să urmeze? Ce gânduri ai în privința repertoriului?*

– Știți că spuneam mai demult că o să fac *Gianni Schicchi* la Trieste dar, din păcate, teatrul nu mai are fonduri și a renunțat. Înainte de *Traviata* care a avut loc la București, am mers însă din nou la Verona, pentru studiu cu maestrul Zancanaro. A trebuit să-mi reamintesc partitura verdiană pentru că de două luni numai cu Elvino am fost în cap. Acum stau liniștit, o să am un spectacol la Cluj cu *Elixirul dragostei*, în 29 aprilie, pe urmă o să merg la Bruxelles pentru *Traviata*. Trebuie să mă pregătesc, pentru că pe 15 septembrie voi pleca la Zürich ca să fac Cassio în *Otello*. Abia aștept. Cred că pentru vârsta mea este un rol potrivit, chiar dacă la început am stat și m-am gândit.

– *Un rol mediu la 24 de ani...*

– Da, dar decît să forțez acum, să cânt lucruri foarte grele, mai bine să mai alternez. Pentru că dacă aș ține-o mult cu Elvino, nu știu... Eu sper totuși să-l mai fac, întrucît a fost o investiție foarte mare pentru mine, muncă și timp, iar rolul îmi place foarte mult. La *Traviata* mă duc relaxat, deși nu chiar cu mîna în buzunar. Există un singur Do, la finalul cabalettei, pe care dacă vrei să-l cânti trebuie să fie perfect. Dacă nu, renunți, mai ales că nu este scris.

– *Toată lumea îl așteaptă...*

– Asta mai mult în România pentru că în străinătate unii dirijori nici nu-ți permit. Elvino, în schimb, este un rol foarte greu, nu dorm cu o noapte înainte, îl visez, mă duc să mă încălzesc la teatru

cu două ore mai devreme decât dacă aş avea **Traviata**.

– Să continuăm...

– După Zürich urmează, în decembrie, **Boema**, așa încât Cassio îmi prinde bine pentru că nu am mult de cântat. Și apoi, anul viitor, vin tratativele pentru **Rigoletto**. De asemenea, am să fac, nu știu unde, rolul Cântărețului italian din **Cavalerul rozelor**.

– O arie de două minute, dar înaltă – înaltă.

– Știți cum este, cânti doar atât și... ai luat banii.

– Cât vei sta la Zürich?

– Din septembrie până în octombrie-noiembrie, opt-nouă spectacole. Apoi plec o lună la Montpellier pentru patru seri cu **Boema**, începând din 1 decembrie. Urmează iar Zürich, pe 1 ianuarie se reprezintă din nou Otello.

– Debutul tău în **Rigoletto** se aștepta încă de anul trecut. La ce alte roluri te gândești?

– Sincer să fiu, deocamdată aștept să văd cum îmi vine **Boema**. În acest stadiu al carierei, nu-mi propun să depășesc **Boema** și **Rigoletto**. Mi-ar face multă plăcere să cânt belcanto, **Puritanii**, **Lucia di Lammermoor** îndeosebi. Vreau să rămân în acest teritoriu, nu să procedez ca alții, să îngroș vocea și după aceea... să nu o mai pot aduna.

– Îți doresc succes și aștept următorul interviu, cine știe pe unde...

– Vă mulțumesc, mi-ați făcut o surpriză extraordinară să veniți la Viena, să mă vedeți în **Somnambula**.

(2011 – **OPERA DIVINA**)

DEBUT LA MARELE FESTIVAL SALZBURGHEZ

– Ștefan, ne aflăm în orașul lui Mozart, unde ai apărut pentru prima

oară pe scena festivalului, în scurtul dar extrem de dificilul rol al Cântărețului italian din opera **Cavalerul rozelor** de Richard Strauss. Care sunt primele impresii?

– Eu zic că-s norocos că debutul a avut loc în acest an, când se împlinește un secol și jumătate de la nașterea lui Strauss. M-am bucurat foarte mult. A fost un succes nebun pentru producție, pentru soliști, orchestră, dirijor. Ați văzut.

– Într-adevăr. Este pentru prima dată când interpretezi rolul?

– Nu, cântasem mai înainte 9 spectacole la Strasbourg, apoi 7 la Zürich și acum am venit la Salzburg, pentru aceste 8 seri. După aceea, să vedem, s-ar putea să mergem la Scala cu distribuția de aici. Aș fi extrem de fericit.

– Ai dobândit ceva experiență în rol...

– Așa este, dar este pentru prima dată când mă simt OK, cred că în seara în care m-ați văzut am cântat cel mai bine. Da, mă simt confortabil în producția lui Harry Kupfer, a scos foarte bine în evidență ceea ce mie îmi place foarte mult... vocea. M-a pus să intru în scenă cu o eșarfă **à-la-Pavarotti**, așa că eu cred că a ieșit bine și din punct de vedere actoricesc. La Zürich stăteam într-o cutie ca un aparat de radio, mi se vedea o mână și atât; era mult mai greu să cânti în acea poziție.

Mai presus de orice

– Singura ta arie din spectacol, **Di rigori armato**, ține numai 2 minute, are doar 37 de măsurii (fără a mai socoti scurta repriză întreruptă de intervenția brutală a Baronului Ochs) și este construită practic în flux continuu, cu o singură pauză de optime pe portativ, ce nu oferă nici o clipă de răgaz. În plus, cu

scriitură acută. Cum ți se pare țeșătura vocală raportată la glasul tău?

– Dacă până acum ziceam că **Rigoletto** este altceva față de tot ce am cântat, **Somnambula**, **Traviata**, **Elixirul dragostei**, **Faust**, chiar și **Boema** în care am debutat recent, aria din **Cavalerul rozelor** este mai presus de orice. Toată lumea zice că pentru rolul Duceului din **Rigoletto** îți trebuie două voci, ei bine, aici după fiecare frază simți că te sufoci, atât este de înalt scrisă și chiar dacă ajunge până în Do bemol, îți dă senzația că-i chiar peste Do natural. În **Boema** sau **Faust** e mult mai ușor să dai Do-urile decât acutele de aici. E interesant, chiar am urmărit, i-am ascultat pe disc pe toți tenorii care au cântat aria asta – Pavarotti a făcut la Salzburg două spectacole - și nu există unul despre care să zic, de la cap la coadă, că îi este ușor! Se vede dificultatea și-ți dai seama că este o arie foarte grea, mai ales pentru mine, un tenor de 27 de ani.

– *Dar la 27 de ani ai deja în spate o carieră, să-i spun, semnificativă.*

– Am cântat aria prima dată la 24 de ani, la Strasbourg.

„Mă simt Rodolfo”

– *Să rememorăm puțin rolurile de până acum.*

– Am debutat în **Căsătoria secretă** la Cluj, am cântat apoi **Elixirul dragostei** la Timișoara, **Traviata** în regia lui Zeffirelli la Roma în 2010, aveam 23 de ani; am făcut **Somnambula** la Viena, apoi Cassio în **Otello**, despre care multă lume ar zice că nu-i un rol important, dar pentru mine a fost foarte bine, ținând cont de faptul că Opera din Zürich se află la un nivel foarte înalt. În plus, era și Daniele Gatti la pupitru. Am cântat și **Rigoletto**, iar în stagiunea aceasta am debutat în două

roluri mari și deosebite față de toate de până acum, Faust la București, după care l-am reluat la Rijeka și Rodolfo din **Boema**, în iunie la Salle Pleyel, un auditorium ceva mai mare decât cel de la Grosses Festspielhaus din Salzburg. Dacă ne gândim că am câștigat Concursul Operalia-Plácido Domingo cu aria lui Rodolfo **Che gelida manina**, eu zic că rolul mă definește, muzica mi se pare excepțională, mă simt Rodolfo.

– *Altceva?*

– În actuala stagiune am mai cântat alături de Leo Nucci două spectacole de **Traviata** la Menorca, cu mare succes de critică. Am deschis, ca să zic așa, poarta spre Spania, în 2016 voi face **Faust** la Oviedo și, poate, **Traviata** la Barcelona.

– *Crezi că ți-ai construit optim acești ani de scenă, ți s-a părut că ai forțat ceva? Este problema tinereții, dintotdeauna.*

– Bineînțeles și dacă este s-o luăm așa, am timp. Am încercat **Faust**, am încercat **Boema**, pe care nu vreau s-o cânt toată ziua, vă spun sincer, pentru că-mi place mult și, oricât ai da, parcă nu-i suficient, mai ales dacă există la pupitru un dirijor care nu știe să „țină” orchestra. Atunci totul devine problematic, ca să zic așa, în sensul că dacă ești tânăr nu are rost să-ți forțezi vocea.

– *Te referi la ceva concret?*

– Există o problemă cu unii dirijori: dacă au o voce de aur și nu știi s-o pună în evidență, din păcate ea se poate pierde. La Paris, de exemplu, am debutat în **Boema** sub bagheta unui tânăr francez, Jean-Luc Tingaud. N-am auzit în viața mea o orchestră care să sune atât de tare. Am avut și niște altercații cu el. Am cântat alături de soprana Patrizia Cioffi care s-a dus la dirijor și i-a spus: „Ștefan are voce foarte frumoasă și dacă tu nu știi

să scoți asta în evidență și faci totul *forte* e păcat”. Mi-am dat seama că această cântăreață cu experiență are perfectă dreptate. Astăzi mulți dirijori se uită doar în partitură și fac orchestra să tune, ori nu suntem la un concert simfonic. La operă cuvântul este important, trebuie să se audă și să ajungă la sufletul omului, ori dacă-l acoperi cu orchestra nu se mai comunică nimic...

Program încărcat

– *Evident. Ștefan, să privim în viitor...*

– În stagiunea care urmează, am programată o nouă producție de *Somnambula* la Frankfurt, după care voi debuta în Don Ottavio din *Don Giovanni*, 10 spectacole la Paris, 8 sau 9 la Frankfurt, deci rămân în repertoriul care-i place cel mai mult vocii mele.

– *Mozart și belcanto-ul sunt întotdeauna masaje pentru voce...*

– Pansamente.... După debuturile în *Faust* și *Boema*, pot să mă liniștesc, zic eu, „step by step”. Chiar aseară am primit un e-mail, am înțeles că se face un concert la Budapesta în septembrie. Din fericire, sunt liber atunci. Va fi o gală de operă în care sunt aleși câțiva câștigători de la Concursul Operalia; sunt bucuroși să merg pentru două arii, nu am fost niciodată acolo. În rest, voi studia toată luna, inclusiv la începutul lui octombrie, după care merg la Frankfurt pentru o lună de repetiții la noua producție cu *Somnambula*. După aceea, urmează Parisul unde voi fi și de Crăciun pentru că, deși spectacolele cu *Don Giovanni* sunt în ianuarie-februarie, avem două luni de repetiții. Apoi, Tel Aviv, pentru două spectacole cu *Elixirul dragostei*, unde abia aștept să merg. Mă voi întoarce în Europa, la Hamburg, pentru două

spectacole de *Traviata* și, cândva prin mai, o să fiu liber vreo 3 săptămâni, după care am înțeles că se vor face două spectacole la Ierusalim în aer liber cu producția de la Tel Aviv, ceea ce sper să fie interesant. Așa că, să zicem, programul este destul de încărcat.

– *Roluri noi?*

– Îmi place foarte mult *Lucia di Lammermoor*, îmi stă pe suflet, dar mai reflectez pentru că foarte mulți tenori s-au dat peste cap destul de rapid. Mi-ar plăcea să studiez *Puritanii*.

– *Este pe aceeași linie cu Somnambula.*

– De aceea eu vreau să văd cum o să mă simt cu Elvino din *Somnambula*, cu Don Ottavio și, dacă o să mă simt mai bine decât în *Faust* și *Boema*, și probabil că așa va fi, atunci prefer să rămân în repertoriul belcantist. Nu vreau să fiu tot timpul în debuturi pentru că vreau să-mi perfecționez aceste roluri, cât de bine pot eu.

Plácido Domingo: „Ștefan, vocea ta s-a maturizat”

– *O gândire înțeleaptă pentru vârsta ta.*

– Am avut o propunere de la Metropolitan pentru Fenton din *Falstaff*, nu era o problemă pentru mine, dar voiau audiție, n-am înțeles de ce, însă nu eram liber, așa că au luat pe altcineva. Îmi pare rău. Oricum eu vreau să studiez, să ajung la un apogeu și orice mi s-ar cere, să știu ce și cum să fac. Pentru că de când cânt, mai ales în anul acesta am observat multe schimbări în vocea mea, m-am maturizat. I-am cântat lui Plácido Domingo în decembrie, cu el la pian, hai să zicem așa, ca într-o relație tată - fiu, ne-am distrat un pic și el mi-a zis: „Ștefane, eu nu văd că vocea ta ar fi mai mică, că ai cânta

„deschis”, că ți-ai pierdut strălucirea, ci vocea ta s-a maturizat”. Și așa simt și eu, vocea mea este mai robustă. Deci am toată încrederea, dacă cel mai mare muzician din lumea cântului zice chestia asta, eu cred.

– *Cum îți conduci studiul?*

– În mintea mea studiul este continuu, înaintea fiecărui spectacol cânt rolul în cap. Aici, la Salzburg, am întâlnit un pianist foarte bun, Alessandro Misciassi de la Mozarteum, corepetitorul noii producții cu **Trubadurul** dirijată de Daniele Gatti, cu Anna Netrebko, Plácido Domingo, Francesco Meli, ceea ce este o dovadă a valorii. Am început să studiez cu el Don Ottavio, am reluat Elvino și mă găsesc foarte bine. Înainte de spectacol visez **Cavalerul rozelor**, dar toată ziua în capul meu sunt deja **Somnambula** și **Don Giovanni**.

– *Ai cântat deja **Somnambula** la Viena.*

– Da, acum 4 ani, cu avântul tinereții, dar de data aceasta vreau să fie, să zicem așa, perfect. Atunci era debutul meu la Staatsoper, rol nou, cu doar 10 repetiții. A fost foarte bine dar, știți, în primul duet sunt patru note de Do acut și acum vreau să fie ca la ele acasă.

– *Acute și frază belcantistă belliniană....*

– Eu nu am cântat până acum Mozart și e foarte interesantă pentru mine diferența între *belcanto* și Mozart, unde trebuie să faci exact cum e scris, fără portamente. Într-adevăr, cred că un cânt mai curat decât la Mozart nu există, este un stil nou pe care o să-l abordez și care cred că-mi va face foarte bine. Îmi place foarte mult. Dar trebuie să vă spun că prefer **Somnambula** unde-ți pui suflul mai în valoare, la Bellini în *belcanto* ai această libertate, îți oferi și inima pe tavă,

nu ești constrâns să faci doar ce a scris compozitorul.

„**Îmi place provocarea**”

– *Cântul instrumental mozartian îți va fi util.*

– Sigur, mie îmi place să fac lucruri diferite. Am descoperit asta anul acesta, cu **Faust** și **Boema**, acum mă pregătesc pentru Mozart și reiau Bellini, îmi place să nu stau doar pe un rol. Dacă ne uităm un pic la acești 5 ani de când eu practic cânt, am făcut două debuturi anual și, cum să zic, dacă nu acum, atunci când? Îmi plac rolurile noi, îmi place provocarea.

– *Nu uita că trebuie să cânți încă 35 de ani, cel puțin...*

– Da, sigur, chiar mai mult. Cât o vrea Domnul.

– *Giacomo Lauri-Volpi a cântat **Trubadurul** la 67 de ani.*

– Se poate, în fond Pavarotti a murit cu vocea în el.

– *Nu-i nevoie să treci la... vocea de bariton...*

– Cu siguranță, asta n-o să se întâmple.

– *...cum face un coleg de-al tău.*

– Păcat, din punctul meu de vedere, pentru că este un muzician atât de mare...

– *... cu o robustețe a aparatului fonator extraordinară...*

– Incredibilă. Acuma știți cum e, fiecare dintre noi avem alegerile noastre, de pildă mie mi-ar plăcea să dirijez, asta este o idee care-mi dănuie de când debutam cântând la vioară, mi se pare foarte interesant. Oricum, acesta-i doar un vis, dacă se va împlini, foarte bine, dacă nu, nu. O să vedem.

– *Te-ai întâlnit aici cu colegul de care vorbeam, marele tenor Plácido Domingo?*

– Da. L-am rugat să lucrăm puțin după ce o să debuteze în **Trubadurul**, mult așteptata mare premieră, în care el va interpreta partitura de bariton a Contelui de Luna. El este același ca de obicei, dar se simte trecerea timpului, eu cel puțin văd diferența de la an la an. Este normal, are o vârstă; dar energia pe care o are n-am mai văzut-o la nimeni. Numai pentru un control la doctorul personal de la Madrid a zburat dimineața, iar după amiază avea la Salzburg repetiție cu orchestra. Trebuie să faci totul ca să fii pe scenă oriunde, este o pildă pentru mine.

Preocuparea pentru studiu

– *Vârsta biologică, din păcate, nu iartă pe nimeni. Revin la o întrebare anterioară. Eu când te-am întrebat despre studiu, mă gândeam dacă ai un profesor?*

– Studiez în continuare cu Ion Buzea, n-aș putea să zic că în permanență, din păcate nu l-am mai vizitat de anul trecut, pentru că n-am avut timp. Vreau să merg la tenorul Francesco Meli, l-am auzit și este foarte interesant, tehnică foarte bună și am înțeles că există la Milano tenorul Vittorio Terranova, cu care studiază și el, și Juan Diego Flórez, și José Cura. Mi-ar plăcea să-l cunosc. În septembrie sunt liber și vreau să studiez bine **Somnambula** și **Don Giovanni**.

– *Tehnică?*

– Da, tehnică pură. De fapt, vocile înalte au avut întotdeauna o tehnică mai perfecționistă decât vocile robuste și atunci găsesc interesant să merg la un tenor de felul acesta. Am ascultat câteva înregistrări și din punct de vedere tehnic mi s-au părut superbe, perfecte.

– *Referitor la Meli, mă întreb dacă Manrico din **Trubadurul** nu este o*

pălărie prea mare pentru el, judecând după trecutul lui rossinian.

– Prea mare, pentru că are numai 34 de ani. Eu la acea vârstă n-o să mă gândesc la Manrico, **Boema** va fi încă perfectă pentru mine. Dacă ne gândim la ce a cântat el... **Bărbierul din Sevilla**, **Cenușăreasa**, **Elixirul dragostei**, așa este. Dar din punct de vedere tehnic, face superb aria **Ah sì, ben mio**. Problema este la stretta **Di quella pira**... o să vedeți. Gatti dirijează și foarte repede.

– *Se cântă în Do major?*

– Nu, tonalitatea originală este pentru cei aleși. Dar, decât să rupă nota, am înțeles că Meli i-a cerut lui Gatti să transpună...

– .. cu un semiton mai jos.

– Da. Eu prefer Do-ul gândindu-mă la vocea mea dar, pentru unii, probabil e mai bine Si-ul.

– *De fapt se spune că Si bemol-ul e cel mai sigur, Si-ul - cel mai spectaculos, iar Do-ul este pentru... cine-l are!*

– Până la urmă, tot Do-ul este cel mai spectaculos.

La „Promenada Operei”

– *Ștefan, vorbește-mi despre România.*

– Eu reprezint România, sunt român 100%, o să-mi fac casă și o să trăiesc acolo. Despre cântatul în România, mi-ar plăcea să se întâmple mai des și evenimentele să fie mai accentuate. Nu că vine Ștefan Pop să cânte la București. Dar dacă anunț că am o săptămână liberă și aș putea să vin în România să cânt un rol - pentru că iubesc să cânt în România și știu că lumea vrea și așteaptă - aș dori ca răspunsul pe care să-l primesc să fie mereu „Da!”. Oricum, am înțeles că Opera din București este în renovare așa că, deși sunt liber în septembrie, nu se va

putea aranja nimic. Așa încât am să apar în Capitală la concertul în aer liber „Promenada Operei” din 30 august.

„Nu sunt insistențe mari”

– *Fără să am cunoștință exactă despre ceea ce se întâmplă între zidurile Operei, se pare că este o renovare substanțială. Dar am înțeles că și în mai 2015 ești liber.*

– Așa este. Voiam să vă mai spun ceva. Recent, la Menorca s-a întâmplat ceva extraordinar. Am întâlnit unul dintre cei mai buni dirijori cu care am cântat până acum, în sensul muzicii și al frazării, se numește Antonino Fogliani. Ne-am înțeles extraordinar; poate că îmi place așa de mult pentru că a studiat cu Gianluigi Gelmetti și eu, când am debutat în *Traviata* la Roma, am cântat sub bagheta lui. I-am propus deja dlui Mihai Cosma, consilier artistic la Opera Națională București, să facem un concert, eu, soprana Tatiana Lisnic și Antonino Fogliani, cu anumite duete care în România nu se prea cântă și-i păcat. Fogliani este un superb specialist în *belcanto*. Aștept. Apoi, îmi doresc să cânt la Ateneu, dar n-am fost niciodată contactat și nu cunosc pe nimeni ca să pot să intru. Sunt convins că sala ar fi plină. Vom vedea. La Cluj unde, ca să zic așa, este casa mea, nu se întâmplă mai nimic pentru mine. Mi-au propus totuși să fac *Lucia di Lammermoor* dar timpul este prea scurt, premiera va fi în septembrie-octombrie. Nu pot, pentru că eu am acum o voce de altă factură și vreau să fac alte roluri, cum vă spuneam. Dar cam atâta, nu sunt insistențe mari.

– *La Iași ai cântat în concert *Nessun dorma* din *Turandot*, o piatră de hotar.*

– A fost cel mai special debut din anul acesta. M-au sunat cu 3 zile înainte, n-o mai cântasem niciodată, am zis că-i o provocare și am înțeles că evenimentul în sine cerea *Nessun dorma*.

– *N-o s-o mai cânti mulți ani de-acum înainte.*

– Da, mai încolo, poate la... apus, dar muzica e superbă și în fond este o arie lirică, dacă ne uităm la discursul melodic. Romantismul din *Nessun dorma* se potrivește și unui tenor mai liric.

Public și regizori

– *Te gândești că premiera absolută din 1926 a cântat-o Miguel Fleta.*

– Dacă ne uităm la generația lui Verdi și Puccini, tenorii nu erau așa *spinto* și dramatici ca acum, erau mai ales lirici. Acest lucru l-a spus și Pavarotti foarte bine în cartea lui. Pe atunci nu existau avioane, acum din Europa în America zbori și în două zile cânti, apoi te întorci să cânti din nou. Pe vremea aceea aveau spectacole în Europa, luau vaporul pentru America, o lună dura drumul, se odihneau, ajungeau cu vocea proaspătă. Bineînțeles că pe atunci vocea nu căpăta așa repede robustețe, rămânea lirică. Astăzi noi cântăm mult mai mult. Plus că publicul nu mai este atât de pregătit. Am fost șocat când am văzut la televizor că, după *Traviata* de la Scala, o doamnă italiancă, întrebată de un reporter glumeț ce părere are despre tenorul Alfredo care a cântat aria... *Sempre libera* din primul act cu o acută extraordinară, a răspuns: „Ah, Alfredo, tenorul cu *Sempre libera*, arăta absolut superb”. Ori, dacă se întâmplă chestia asta cu publicul de la Scala, cred că trăim un moment destul de grav.

– *Să nu generalizăm...*

– Mare parte din public dorește să spună că a fost la Salzburger Festspiele și că a fost superb, merge la Operă ca la film, s-o vadă pe Anna Netrebko dar poate n-au nici cea mai vagă idee cine-i Anna Netrebko ca artistă; desigur, cunoscătorii sunt mult mai mulți la Salzburg decât în teatrele mai mici dar mai mult de 50% cu siguranță nu au treabă cu opera. Din atitudine, eu așa văd. Simt diferența dintre o casă și alta la aplauze. Lumea ovaționează mai mult starurile, indiferent că au fost buni sau mai puțin buni, dar au reclamă și, în continuare, aplaudă artiștii casei respective, cei care cântă acolo de mai mult de 5-6 ani. Indiferent cum cântă, asta nu mai contează, deja îi consideră de-ai lor.

– *Foarte puțin plăcut. De aceea, critica trebuie să-și îndeplinească menirea. Ștefan, crezi că există o dictatură a regizorilor în momentul de față?*

– În mare parte regizorii își pun amprenta, pentru că astăzi accentul se pune mai ales pe actorie, ori este o mică-mare diferență între actorul de teatru și cântărețul de operă. Una este să vorbești 4 ore stând în cap sau în orice altă poziție, dar când cânti nu poți face așa ceva. Dar, una peste alta... muzica-i frumoasă!

– *Îți doresc mult succes, te felicit pentru debutul salzburghez și să ne revedem cu bine!*

– Mulțumesc, cu drag, pentru publicul de acasă!

(2014 – **OPERA CELESTĂ**)

„REVIN CU TOT DRAGUL SĂ CÂNT LA BUCUREȘTI ȘI ÎN ROMÂNIA”

– *Ștefan, aseară la faimosul teatru San Carlo din Napoli ai debutat într-un*

rol nou, Pollione din Norma de Bellini, cu mare succes de public. Cum te simți?

– Foarte fericit și nu atât de obosit pe cât mă așteptam, pe cât eram după spectacol. Pentru că în această ultimă săptămână a fost un pic de tensiune, din cauză că tenorul din prima distribuție programată nu s-a înțeles prea bine cu dirijorul Nello Santi. Maestrul avea un... fix cu Do-ul acut din arie și atunci, pentru că Luciano Ganci nu are mare lejeritate pentru nota respectivă, deja de la prima repetiție muzicală s-a creat un zid între ei. Plus că Ganci fiind un temperament ceva mai... bătos, ca italienii, a apărut o stare mai deosebită. Din punctul meu de vedere, nu este OK să-i impui sau să-i comentezi ceva unui dirijor atât de mare. Așa că am aflat în urmă cu două zile, la prima repetiție pe scenă cu orchestra, că voi cânta premiera.

– *Do-ul tău penetrant și strălucitor a fost emis cu stupefiantă ușurință.*

– Mulțumesc lui Dumnezeu, la premieră a fost cel mai bun dintre toate cele de la repetiții.

Provocările rolului Pollione

– *Să reamintim cititorilor titlurile operelor în care ai cântat până acum.*

– *Căsătoria secretă, Elixirul dragostei, Traviata, Somnambula, Cavalerul rozelor, Rigoletto, Faust, Boema și acum Norma.*

– *Care sunt provocările rolului Pollione?*

– Este o întrebare foarte interesantă pentru că singura partitură belliniană pe care am mai abordat-o a fost *Somnambula*, o diferență de la cer la pământ. Adică, îți trebuie două voci diverse, două temperamente diverse și, mai mult, ai nevoie de maturitate.

– *Cum ai ajuns să cânti Norma?*

– În noiembrie am făcut aici *Traviata* sub bagheta maestrului Santi și dânsul a venit la mine în cabină, cerându-mi să cânt exact fraza cu Do-ul, câteva note. Vă mărturisesc că nu știam nici din ce arie este pasajul, nici din ce operă, eram și înainte de spectacol... Mi-a spus: „Perfect, aștept de mult o voce ca a ta care să cânte *Norma*”. Am răspuns afirmativ la provocare, neștiind că este de fapt una mai mare decât mă așteptam, în sensul că spectacolele urmau să aibă loc la San Carlo. Mă gândeam că s-ar fi putut să fie peste vreo trei ani la Zürich.

– Cum ai gândit personajul?

– Pollione este guvernator, militar sever și nu poți să-l conturezi doar ca pe un îndrăgostit gen *Somnambula*, *Elixirul dragostei* sau *Traviata*. În același timp, el este un romantic foarte clar, pentru că este pus într-o situație extrem de dificilă, între soție și amantă. Problema lui nu este că n-o mai iubește pe Norma, din punctul meu de vedere el încă ține la Norma, au și doi copii; a trecut timpul dar totuși niște sentimente din tinerețe au rămas; numai că între timp a descoperit-o pe Adalgisa și îi era un pic dificil să fie prins între două mari iubiri. Sunt foarte interesante sentimentele pe care le trăiește. Apoi, din punct de vedere vocal, în mintea mea era că pentru *Norma* trebuie un tenor liric „plin” sau chiar un tenor *spinto*. Maestrul Santi mi-a subliniat că este vorba în primul rând despre *belcanto*.

– Mario del Monaco cânta rolul foarte dramatic.

– Da, el este cel mai dramatic. Din punctul meu de vedere Franco Corelli este Pollione romantic perfect, modelul meu.

Nello Santi: „Ștefan, ai depășit ceea ce așteptam de la tine”

– Cum ai pregătit rolul, ce sfătuitori ai avut?

– Am avut la dispoziție cinci zile ca să învăț. La ultimul spectacol cu *Traviata* m-a chemat directorul teatrului San Carlo și m-a întrebat cum facem cu *Norma*? I-am răspuns afirmativ, neștiind că spectacolele vor avea loc rapid, în februarie. Am intrat imediat într-o oarecare trepidație, am zburat acasă și apoi la Zürich, unde locuiește profesorul meu, maestrul Ion Buzea, cu care maestrul Santi este foarte bun prieten. Se cunosc de 50 de ani.

– Marele tenor Ion Buzea...

– Da. Ne-am întâlnit toți trei acasă la maestrul Buzea și Nello Santi s-a așezat la pian fără partitură. Ne înțelesesem de la Napoli să luăm decizia finală la Zürich. Am lucrat patru ore numai pe arie, pe cabaletta ce-i urmează, am mai făcut și o pagină din duetul *Vieni in Roma...* și am hotărât. Norocul a fost că aveam liber în ianuarie, am mers la Milano și am studiat cu Bonaldo Giaiotti, cu care lucrez din vara trecută. Cred că am găsit combinația perfectă între Buzea și Giaiotti, chiar dacă Giaiotti e bas, combinația perfectă între muzician și tehnică, amândoi formează pentru mine un tot. Și marele Santi mi-a spus că-i foarte bine să lucrez și cu Buzea, și cu Giaiotti. Am ajuns acum la Napoli, am repetat regia timp de două săptămâni, de fapt eu mai mult am privit, fiind pe distribuția a doua, pentru că prima era stabilită deja de doi ani. După prima repetiție cu orchestra, toată lumea a fost foarte impresionată și... s-a întâmplat ceea ce știți. A fost un succes, cred că a trecut un an-doi de când nu am mai avut un succes așa de mare; nu mă așteptam

ca la final aplauzele să fie foarte bune comparativ cu trecuta *Traviata* sau cu *Rigoletto* de acum trei ani. Pentru că publicul e destul de dificil aici, la Napoli, destul de rece.

– *Se știe.*

– A fost o seară foarte călduroasă ca să zic așa și sincer nu mă așteptam ca la final, când ies singur la aplauze, toată sala să strige „Bravo!”. Răsplata cea mai mare a venit din partea maestrului Santi care mi-a spus – cred că această frază o să-mi rămână veșnic întipărită: „Ștefan, ai depășit ceea ce așteptam de la tine”. Dacă cel mai mare maestru de astăzi - din punctul meu de vedere – confirmă acest lucru, eu nu pot decât să-i mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a oferit șansa. Dar voi rămâne cu picioarele pe pământ, mă voi controla, voi studia. Și o să fie bine.

– *Îți dolesc. De la maestrul Santi, Buzea, Giaiotti ce idei ai asimilat?*

– Maestrul Santi insistă foarte mult pe liniștea în cânt, Buzea pe muzicalitate, frazare. Giaiotti insistă foarte mult pe poziționarea sunetului „în mască”.

– *Faimosul suono immascherato.*

– Exact. Când ajungi să lucrezi cu așa maeștri, îți dai seama că merită tot sacrificiul pe care-l facem noi, cântăreții.

Mariella Devia – regina liricii italiene

– *Ai debutat alături de o mare soprană, Mariella Devia. Care au fost raporturile scenice și interpretative?*

– Pentru mine și cred că nu numai pentru mine, Mariella Devia este cea mai mare soprană italiană în viață. Este regina lor, o să debutez în compania ei și în *Roberto Devereux*. Ne cunoaștem de când aveam 22-23 de ani, am făcut prima dată *Traviata* la Trieste, apoi la Palermo, dovadă că m-a plăcut de la început. Mariella Devia e un personaj foarte

interesant dar și foarte bună în același timp. Controlul tehnic zilnic, educația sportivă au făcut-o să ajungă ca la vârsta ei, 68 de ani, să cânte așa de perfect. Am fost și partenerul Editei Gruberova la Hamburg, aveam tot 22 de ani și am fost foarte impresionat. Poate, acum, n-aș mai fi chiar așa. În schimb, când am cântat cu Mariella Devia, mi-am dat seama că din punct de vedere tehnic și muzical era perfectă. Ca personaj, este un pic mai rigidă, un pic mai rece. Cu mine însă, a fost foarte călduroasă aseară, era foarte fericită că eu cânt în deschidere; de fapt, de o săptămână mă întreba dacă nu cântăm noi împreună dar nu depindea de mine. Chiar au fost unii colegi, nu dau nume, care erau invidioși că numai cu mine se comporta foarte drăguț. E clar că-și păstra energia pentru scenă, ați văzut aseară aria *Casta Diva*, a fost clar că-i unică. Eu zic că trebuie numai să învăț de la cei mari. Să-l ai pe Santi la pupitru deja se înalță foarte mult nivelul muzical și se formează energia, liniștea; dar să mai ai lângă tine un alt mare cântăreț care cântă perfect din punct de vedere tehnic, asta ajută foarte mult. Te înalți și tu automat, vrei nu vrei. Se crează o emoționalitate constructivă pe care, cu cântăreți obișnuiți, nu o simți. Sunt foarte sincer, să știți.

„Am căpătat energie pentru cel puțin cinci ani”

– *Cum l-ai simțit pe maestrul Santi la pupitru, cu gestică lui, cu intrările, cu tactarea?*

– Când am intrat în scenă era normal că eram emoționat. Maestrul s-a uitat la mine, mi-a zâmbit, era foarte liniștit, foarte relaxat și am făcut împreună niște culori superbe în *Vieni in Roma...* din duetul cu Adalgisa, culori pe care nu

le-am discutat înainte, chestie de moment. Ca și mie, și lui îi place să primească provocări. De fapt, asta este muzica, spontană. Maestrul Santi merge după litera partiturii, dar *rubato*-urile în timpul unei fraze sunt lucruri de moment, nu pot fi în fiecare zi la fel. Este cu mine, este acolo, conduce el fraza, o încheie, îmi face semn când să respir, când să atac.

– *Un ajutor extraordinar*

– Mi-a asigurat confortul.

– *Și siguranța.*

– Munca se face în doi, n-o mai duci de unul singur cum este cu alți dirijori care țin numai tempo-ul. Totul devine mai simplu, mai firesc, așa cum ar trebui să fie pentru că, la urma urmei cântatul e o chestiune naturală, care merge cel mai ușor la suflet și atunci, cu cât ești tu mai relaxat și publicul e mai relaxat.

– *Respiră cu tine..*

– Exact. Asta a zis maestrul Santi: „Respirați, pentru că publicul respiră cu voi și dacă tu nu respiri, publicul începe să... tușească pentru că nu mai are aer”.

– *Bine spus.*

– Este purul adevăr. Pentru că tu, artistul, ții publicul în mână.

– *Ștefan, cum l-ai simțit?*

– Duminică, ziua premierei, este public mai bun, mai relaxat deși foarte elevat. Nello Santi și Mariella Devia au fost două plusuri foarte mari care au contribuit la succesul de seară. Am văzut astăzi că s-a scris că au fost 10-15 minute de aplauze; cel puțin pentru noi, pe scenă, a părut o eternitate. Cred că de această *Norma* o să se vorbească mult, nu numai în Italia. Aseară mi-am căpătat energie pentru cel puțin 5 ani.

Un înger pe pământ

– *Imediat după seria de spectacole vei pleca la Genova pentru un nou debut,*

Roberto Devereux din opera omonimă donizetiană, tot alături de Mariella Devia. Ce deosebiri vezi între cele două partituri de tenor?

– Mi se par un pic extreme, dar nici Roberto Devereux, deși nu-i personajul principal, nu este un caracter insipid ci, din contră, destul de solid, dar nu se compară totuși cu generalul Pollione. Plus că partitura, cel puțin aria din final și cabaletta, este scrisă având țesătura vocală cu o terță mai sus față de *Norma*. Doamne ajută să fie bine! Sper să-mi depășesc limitele, e normal ca odată la câțiva ani să crești câte o treaptă și vreau ca acum să fie momentul.

– *Se simte. Vorbind de parcursul carierei, ce va urma?*

– După aceste două debuturi fulger, îmi doresc și chiar merit puțină pauză. Voi avea apoi *Rigoletto* la Sanxay, în vară. Tot atunci, să văd cât mă simt de obosit, aș vrea să pregătesc *Requiem*-ul de Verdi. Am vorbit și cu maestrul Santi, a fost foarte încântat, aș fi cel mai fericit dacă aș debuta alături de dânsul. O să mai am *Faust* la Oviedo, în toamnă, *Rigoletto* la Hanovra, un concert la Viena și încet-încet o să mai apară și altele.

– *În Requiem, secvența Hostias o să fie o mare provocare.*

– Acolo, în mezzavoice, ori aduci un înger pe pământ ori mai bine nu cânti *Requiem*-ul. Acolo este arta, nu în *Ingemisco* pe care toată lumea îl cântă, mai bine sau mai puțin bine, nu contează. Am auzit maeștri spunând că, dacă într-adevăr reușești să faci ceea ce se cere în *Hostias*, poți să te declari un belcantist adevărat.

– *Alte roluri noi?*

– Aș fi foarte bucuros să cânt *Lucia di Lammermoor*. Cred că ar fi un debut foarte interesant. În ultimul timp m-am

lăsat puțin dus de val, cu *Norma* și *Roberto Devereux*, dar a fost foarte bine. Am avut o perioadă, acum vreo 2 ani în care eram foarte stresat, dar acum nu vreau să mă mai stresiez ci doar să studiez și să fiu bine, să fac totul cât pot eu mai bine. Și dacă e succesul cum a fost astă seară, mai mult de-atâta nu cred că-și dorește nici un cântăreț. Mai bine puțin și bun, decât mult și mai puțin bun. Pentru că și pentru repertoriu, dacă sari dintr-una într-alta, nu-i bine. Am avut o experiență anul trecut cu nouă spectacole de *Somnambula* la Frankfurt, după aceea debut și zeci de Don Ottavio în *Don Giovanni* la Paris, apoi zeci de *Elixirul dragostei* la Tel Aviv. Au fost vreo patru luni în care n-am stat o zi, ceea ce nu cred că-i cel mai bine.

– Prezențe în România?

– Ca de fiecare dată, aștept invitații.

Ne-au invitat pe mine și pe Tatiana Lisnic pentru *Requiem* la Ateneu, în aprilie, dar se dă joi și vineri, cu repetiții luni, marți, miercuri, sincer să fiu e un pic cam mult să debutez așa din scurt. Alte solicitări nu au apărut, eu vin, aş vrea să vin la București, era vorba de *Rigoletto*, dar dacă nu se face din cauza scenografiei care este grea... Eu revin cu tot dragul să cânt la București și în România.

– Ștefan, eu îți doresc succes mult în carieră, te felicit încăodată pentru realizarea ta de aseară.

– Să fie! Vă mulțumesc. Mă simt bine în Italia unde găsesc o asemănare între cei de aici și noi. Napoli este orașul și teatrul meu favorit în care toată lumea e bine dispusă, înconjurată de mare și soare. Coriștii de la San Carlo mă iubesc foarte tare. Au niște tenori extraordinari, i-am ascultat și individual și, ce să zic, „suflă” Do-urile acute fără nici un efort.

Mi-au plăcut de prima dată când am cântat cu ei, s-a creat o relație care mă ajută foarte mult, îmi sunt familiari. Așa încât, îmi doresc să cânt aici în fiecare an, poate în stagiunea viitoare ne revedem iar, dacă se face *Rigoletto*. Sau, cine știe, *Roberto Devereux*? Ca și *Norma*, nu s-a produs la Napoli de vreo 20 de ani și ar fi foarte plăcut.

– Sănătate și *In bocca al lupo*, cum spun italienii!

– Mulțumesc, *Crepi il lupo*!

(2016 – OPERA CELESTĂ)

Prof. TOMA POPESCU, directorul Studioului Internațional de Belcanto din Viena

INTERVIU PE RING

Corneliu Murgu, un tenor foarte căutat pe marile scene

– Domnule profesor, v-aș propune să începem discuția noastră vorbind despre tenorul Corneliu Murgu care face în aceste momente o importantă carieră internațională.

– Totul a început acum 14 ani, la agenția de impresariat a dlui Ioan Holender – actualul director al Operei de Stat din Viena. Patronul era plecat și mi-a revenit mie sarcina, fiind secretarul artistic al agenției, de a-l audia pe Murgu. Mi-a făcut plăcere să ascult o voce deosebită, cu atât mai mult cu cât era și român. A cântat două arii de Puccini, *Fata din Far West* și *Turandot*. „De ce Puccini?”, l-am întrebat. „Așa am gândit eu”, a venit răspunsul. Așteptam cu multă curiozitate să văd cum rezolvă finalurile,

deoarece începând cu o voce robustă, plină, nu știam dacă rezistă până la sfârșit cu același volum.

– *Are o voce eminentamente dramatică...*

– Spre surpriza mea am constatat că această poziție baritonală de a cânta ca tenor, a fost dusă strălucit până la sfârșit, iar acutele erau dumnezeiești, necrezut de timbrate, rotunde, metalice și plasate în același loc, pe aceeași linie. Am observat însă că-și balansa puțin corpul în timp ce cânta, deci avea o stare nervoasă pe care nu și-o putea controla.

– *Poate provenită dintr-o nesiguranță tehnică.*

– Mda. Însă întâlnirea lui cu mine a fost de bun augur pentru că, așa cum recunoaște și el, l-am ajutat să-și desăvârșească expresia vocală, cântul, trăirile scenice și interpretarea. L-am trimis imediat la Opera de Stat care l-a angajat. A făcut premiera de *Tosca*, a cântat în *Andrea Chénier*. Pentru că Staatsoper nu avea pe atunci *Turandot* în repertoriu, l-am trimis la Graz să facă premiera. Acum, Domingo și Murgu sunt primii Otello ai lumii. Vocea lui Murgu și-a găsit, în sfârșit, locul perfect prin această operă verdiană. La Paris a împărțit cu Domingo spectacolele unei noi producții, a cântat la Metropolitan, în Italia, peste tot. Murgu are în jur de 40 de ani și urcă în continuare.

– *Noi l-am auzit la București în Aida, cu prilejul ultimului Festival Enescu și i-am remarcat accentele dramatice, unele acute absolut fabuloase și culoarea baritonală a timbrului. V-aș întreba însă ce părere aveți de rezolvarea pasajelor mai lirice?*

– Vedeți, fiecare voce are lucrurile ei pozitive, dar mai are și câte o... chichiță negativă. El nu pornește de la ideea că

vocea lui este prea mare și că nu o poate îmblânzi și stăpâni, neputând să rezolve și pasajele lirice. Le face, acum, chiar și în *Otello*, face lucruri foarte frumoase în asemenea fraze. În *Aida* însă a fost ceva cu totul deosebit. Era timorat de poziția Si bemol-ului final al romanței lui Radamès, încât ajunsese să afirme că *Aida* nu-i potrivea pentru el. Sesizând pericolul de a căpăta o fixație din cauza unei note, i-am spus: „Uite, dragă, Franco Corelli lua toate aceste acute printr-un *portamento* din poziția de jos”. I-am demonstrat, a repetat și din acea zi cântă perfect *Aida*. Din păcate asta a venit după prezența lui la București.

– *Deci, Corneliu Murgu este o realizare a dvs...*

– Da, și o prezență românească ce ne face cinste, o voce foarte căutată pe marile scene ale lumii.

– *Nu ne rămâne decât să sperăm să-l mai avem la București, unde toată lumea poate să-l asculte fără să plătească valută forte.*

– A făcut în octombrie trecut un spectacol cu *Tosca* alături de Maria Slătinaru, în cadrul Festivalului de la Timișoara. Un spectacol foarte bun și mult aplaudat. Dacă va fi invitat, el va veni cu siguranță și la București.

„Ioan Holender – mare director de operă”

– *Stimate domnule profesor, ați amintit de Agenția Holender. Vă leagă deci o îndelungată colaborare de dl Ioan Holender. Aș dori să încercați să-i schițați un portret.*

– Într-adevăr, eu am lucrat mulți ani alături de el. Eram atât de apreciați, încât puteam trimite artiști la teatre, fără audiție prealabilă pe acele scene; garanția o ofeream noi. De aceea Agenția

Holender s-a bucurat de un așa renume pe majoritatea scenelor mari ale lumii. Ioan a reușit să-și construiască un adevărat imperiu, prin supraexigență profesională (pentru calitate era sever până la brutalitate). Un imperiu născut dintr-o modestă agenție districtuală vieneză. Este opera lui, cu care s-a impus în toată lumea. La un moment dat, pe scenele internaționale evoluau zilnic între 50 și 100 de artiști angajați ai acestei agenții. Așa a lucrat Holender, căruia caracterul lui dârz, spiritul organizatoric, exigența profesională, simțul critic și al percepției rapide a calității vocale a celui care cânta la audiții, i-au adus gloria.

– *Au fost calități a căror îmbinare a cântărit greu în numirea dânsului ca director al marii scene lirice vieneze.*

– Era și cel mai competent. Acest teatru a avut directori mulți, somități, de la mari muzicieni ca von Karajan și Maazel la Drese. Dar nici unul nu a îmbinat artisticul și exigența artistică, cu organizarea și disciplina, așa cum a făcut Holender. Iată deci că alegerea lui ca director a fost salutară. Cunoaște totul, e înzestrat cu mare rapiditate în gândire și dă soluții uimitoare. Să vă dau un exemplu tipic: când un artist îi telefona în preajma zilei în care avea spectacol, spunând că e bolnav dar dorește totuși să cânte, în mintea lui Holender deja se declanșa alarma. Avea soluții de înlocuire în funcție de orice oră ar fi venit telefonul de abdicare din partea unui solist. Și să știți că aceste soluții țineau seama de locul de unde venea înlocuitorul, de orarul avioanelor, poliția era deja avertizată pentru a însoți un transport rapid etc. Alt director, oricât de mare geniu artistic ar fi fost, nefiind familiarizat cu asemenea probleme, trebuia să apeleze la terțe persoane.

– *Care credeți că este cel mai mare merit al dânsului la conducerea Operei din Viena?*

– A reușit să pună ordine în buget, în acest labirint financiar care înghițea un milion de șilingi pe zi. A reușit să reducă această sumă exorbitantă, datorită ideii lui de contracte rezidențiale. În loc să plătească spectacolul cu bucata, el a inițiat sistemul de contracte lunare sau mai lungi, cu obligația de a se cânta o serie de spectacole. E o soluție fericită care servește atât interesul operei cât și al artiștilor, fie că sunt tineri, fie cu mai mulți ani de carieră. Economii au fost masive, surplusul putând fi cheltuit pentru creșterea calității. Succesul acesta este pe deplin recunoscut și de detractorii săi. Exemplele ar putea continua.

– *Audiind în decursul timpului mii de voci, dl Holender și-a format din punct de vedere artistic opinii indestructibile, iar meseria de director de agenție i-a oferit cadrul managerial ca să poată gândi conducerea unui teatru și ca business. Oferită îmbinare. Recent am văzut că este și intens solicitat în juriile unor prestigioase concursuri de canto ca Francisco Viñas, Viotti...*

– E adevărat că unii zic că ține prea mult la disciplină...

– *Austriecii nu-s prea prieteni cu disciplina? N-aș zice...*

– Se comportă mai liber, mai jovial decât germanii. El a reușit să impună disciplina necesară unei instituții de artă, factor care fusese lăsat cam marginal. Toate cele pe care vi le-am spus sunt meritele lui și la timpul său, istoria va recunoaște acest lucru. Eu îl consider pe Ioan Holender un mare director de teatru.

– *Să știți că Plácido Domingo mi-a spus același lucru în interviul pe care mi l-a acordat.*

– Mă bucur că părerile noastre coincid, ele sunt de altfel identice cu ale multora.

„Țara noastră are nevoie de cântăreți compleți”

– *Domnule profesor, sunteți fondatorul studioului ce vă poartă numele. Cum s-a născut ideea înființării lui?*

– În cadrul colaborării mele cu Ioan Holender, am auzit zilnic voci din toată lumea, începători și consacrați. Când Plácido Domingo a venit din Israel acum 20 de ani, dl. Holender i-a făcut primul contract în Europa. Fiind cântăreț de formație, mi-a fost ușor să abordez cariera pedagogică. Am observat că majoritatea cântăreților vin la audiții cu un repertoriu care le depășește posibilitățile. Spre exemplu, cântând *spinto* sau dramatic când vocea este eminent lirică, apar stridențe, dispar armonice, se pierde strălucirea. În plus, în acest spațiu de limbă germană – foarte consonantă, tinerii cântă sacadat, forțază, lipsindu-le tehnica de belcanto. Am fondat atunci acest studio internațional, remarcat de la început de presă, care a scris: „Primul institut de belcanto din Viena, l-a făcut un român”.

– *Ce alte activități mai desfășurați în capitala Austriei?*

– În afara cursurilor zilnice pe care le predau la institut, mai am o catedră la Conservatorul „Franz Schubert” și țin în fiecare vară master classes cu celebri reprezentanți ai belcanto-ului italian. Până acum i-am avut invitați pe renumiții Franco Corelli și Renata Scottò. Am rămas în relații excelente cu ei, iar Corelli mi-a promis că vrea să repete cursurile și în România.

– *Excelent. Pe când? E ceva concret? Ați discutat?*

– Căutăm ocazia fericită și mai ales... baza materială. În al treilea an am ținut cursurile la Constanța, unde am beneficiat de entuziasmul și organizarea exemplară pe care le-a dăruit dl Cristian Mihăilescu, directorul Teatrului Liric.

– *România este pepiniera cu cele mai calitative voci din zonă...*

– Așa este. În afară de cursurile de la Constanța, am asistat la diverse concursuri, atât acolo, cât și la București – în profil de operetă la Academia de Muzică din București, la recitalul la care ați fost și dvs. Am remarcat o calitate vocală foarte bună. Chiar excepțională. Numai că aceasta trebuie dublată și de tehnică adevărată. Asta, din păcate, este în acest moment deficitară la unele voci românești. Trebuie să se mai lucreze în această direcție, mergând spre belcanto... Cine nu reușește să facă un legato, un crescendo, un decrescendo, acela nu cântă.

– *Ce proiecte mai aveți, domnule profesor?*

– Cel de-al patrulea master class îl voi face la Viena cu Alfredo Kraus, iar următorul l-aș dori cu Mirella Freni. Cu Kraus sunt încă discuții asupra datei (iulie sau august) între impresara Luisa Petrov și sora artistului, care este de curând managerul lui și încă nu a intrat pe deplin în... problemă, cum se spune pe la noi. Intenționez apoi să acord două burse tinerelor talente românești. Mi s-a sugerat să mă adresez Academiei de Muzică, pentru a-i selecta cei de acolo, dar prefer să fac eu însumi acest lucru. Doresc să lucrez la Timișoara unde mi-aș programa câte un week-end pentru a studia cu fiecare un timp, apoi pe merituosi să-i aduc la Viena și să-i introduc în viața

artistică de aici. Aș dori să continui master classes în România, la Brașov sau la mare. Din păcate pentru Timișoara mea dragă, lumea e mai practică și vrea să îmbine lucrul cu vacanța pe litoral. Aș putea să transfer o jumătate din cursanții de la Viena în România. Baza însă aș vrea să o am la locuința mea de pe str. Mihai Viteazul din Timișoara. Țara noastră are nevoie de cântăreți compleți, cu o bună tehnică vocală. Aș dori să discut toate aceste lucruri cu persoane competente de la Ministerul Culturii. Sper să fiu înțeles și ajutat.

(1994 – *OPERA VIVA*)

CHRISTOPHER RAEBURN, consilier artistic la Casa de discuri DECCA

„ROMÂNII AU VOCI FRUMOASE”

– *Sunteți de peste 30 de ani artizanul unor faimoase înregistrări discografice de operă la casa DECCA; cel puțin trei generații de cântăreți celebri au fost „prelucrați” de dumneavoastră; sunteți printre descoperitorii și mentorii uneia dintre cele mai formidabile voci tinere a momentului, mezzosoprana Cecilia Bartoli. Credeți că o înregistrare este un ajutor pentru un cântăreț din punct de vedere al sunetului?*

– Într-o oarecare măsură poți controla din butoane unele elemente ce pot fi compensate pe disc, lucru imposibil în sala de spectacol; dar nu poți crea un timbru. Poți ajuta doar.

– *Cum selectați cântăreții pentru înregistrări?*

– Personal, aleg pe toți cei incitanți, neobișnuiți, dar și interesați în a face disc. Pe de altă parte, dacă DECCA dorește ca periodic să reînnoiască repertoriul de largă circulație, evident, caut ceva corespunzător. Iată un fapt: există de mulți ani un contract cu Leo Nucci pentru *Bărbierul din Sevilla*, dar nu găseam o Rosina în care noi, DECCA, să credem. Am mers la conducerea departamentului și le-am spus: „Avem nevoie de o Rosină italiancă! În toți acești ani, au apărut tot felul de Rosine nemțoaice sau de alte naționalități, absolut nepotrivite”. Colegii din DECCA m-au susținut, am mers în Italia și așa am descoperit-o pe Cecilia Bartoli.

– *Vorbind despre selecția artiștilor pentru rolurile principale, credeți că DECCA a făcut mereu alegeri bune?*

– Categorie nu! Au fost compromisuri neplăcute, dar cred că alte case de discuri au fost în situații și mai rele. Există o casă de discuri foarte importantă, care își face propria politică de distribuții, numai prin dirijori. Cred că nu e avantajos pentru imprimări. Alegerea trebuie făcută prin discuții între dirijor și personalul artistic al casei. Trebuie să lucreze împreună. Un alt aspect al compromisului rezidă din vremurile vechi ale exclusivităților. Dacă aveai un artist ales pentru – să zicem – unul din rolurile principale ale *Inelului Nibelungilor*, te trezeai că înainte să accepte acest rol, îți cerea să faci și un altul, din cu totul alt repertoriu, pentru care era nepotrivit. Din cauza contractului exclusiv, trebuia să accepți. Eu sunt un purist și cred că italienii trebuie să cânte muzica lor, iar germanii, Wagner. Desigur, cu anumite excepții, altfel nu s-ar mai putea ca românii sau englezii foarte valoroși să cânte acest

repertoriu. Dar ca principiu, cred foarte mult în el.

– *Care apreciați că este starea artei vocale în acest moment?*

– E mult mai puțin dezamăgitoare decât vor unii s-o prezinte. Dar numai în câteva situații, ai ocazia să ascuți artiștii supremi, atât de puțini. Poate acum una sau două sute de ani erau mai mulți mari cântăreți decât azi, dar dacă mă uit, spre exemplu, la Cecilia Bartoli, sunt sigur că arta nu va dispărea. În general, cântăreții încep însă prea devreme cariera, înainte de fundamentarea perfectă a tehnicii vocale. Anul trecut, la Concursul Belvedere, n-am avut la nimeni senzația unei voci plasate, pozate corect. Erau câteva voci promițătoare: o sud-americană și Carmen Oprișanu din România. Erau efectiv talente, dar referindu-ne la ultima, în aria lui Sextus din *Clemenza di Tito*, mai era de lucru pe plan tehnic. Era însă *o voce*, o interpretă și sunt optimist în privința ei. Românii au voci frumoase. Dar ceilalți nu mi-au produs nici un fel de interes. De aceea sunt foarte fericit că nu mă ocup efectiv de un teatru de operă.

(1993 – **OPERA LIVE**)

DESPRE CECILIA BARTOLI

– *Domnule Raeburn, am văzut recent un documentar prezentat de dvs. și dedicat excelentei mezzosoprane Cecilia Bartoli...*

– Cred că este cel mai formidabil artist cu care am lucrat.

– *Faptul că afirmația vine din partea dvs. – o persoană căreia i-au trecut prin mână unii din cei mai mari artiști ai secolului și care privește din perspectiva unei perioade de peste 30 de ani – are o greutate și o importanță extraordinare...*

– Da, susțin cu toată fermitatea. Are un repertoriu deocamdată mic: Mozart, Rossini; dar în această arie specifică, nu am auzit niciodată un artist de o așa sensibilitate, de o așa abilitate muzicală. Este absolut extraordinară.

– *Coloratura este impresionant executată, la un tempo ultraridicat, o respirație și o nuanțare fabuloase, coloristică...*

– Cred că în mod deosebit nuanțele și culorile. Pentru că sunt alți cântăreți cu o tehnică excepțională de abordare a coloraturii, dar pentru mine la Bartoli totul apare mai natural, ca și cum ar vorbi. Așa execută ea coloratura, nu? Dar sensibilitatea, simțirea și muzicalitatea sunt unice, după cum minunate sunt înțelegerea artistică, varietatea de culori între mezzopiano și pianissimo. E de o sensibilitate incredibilă. Și în fond e vorba de o italiancă cântând operă italiană, lucru pe care eu l-am apreciat întotdeauna ca generând un sunet total diferit...

– *Dvs. ați descoperit-o?*

– Nu în mod direct. Eu am fost în postura de a o putea ajuta. În mod sigur i-am pornit primele înregistrări și mă îngrijesc de cariera ei într-o anumită măsură. A fost descoperită cam cu trei ani înainte de a o auzi eu, dar nu de o persoană anume. A apărut la un show TV alături de Leo Nucci și alți artiști prezentați de Pippo Baudo, soțul Katiei Ricciarelli. Totuși, pot spune că i-am oferit mai mare atenție decât oricărei alte persoane, inclusiv marea șansă a înregistrării integrale cu *Bărbierul din Sevilla*. Imediat după asta, am mers la Viena, unde Giuseppe Patané a dirijat primul ei disc cu arii de Rossini. Apoi a auzit-o Barenboim, selectând-o pentru ciclul său Mozart – da Ponte la Casa ERATO. Nu știu dacă în București discurile sunt disponibile...

– *Desigur, am și recenzat în MELOS.*
– Dar Cecilia de la început a fost și este un artist DECCA.

– *Cântă suficient de mult pe scenă?*

– Da, a făcut **Cenușăreasa** la Bologna și apoi am realizat împreună o înregistrare care va fi lansată în următoarele 8 luni și care va sosi desigur și în România.

– *Sunt unii critici care afirmă că vocea Ceciliei este prea mică pentru scenă. Ce părere aveți?*

– Am ascultat-o pe Cecilia recent la Birmingham Concert Hall (care are 1500 de locuri), la Berkeley University Hall (1800 de locuri), la Vancouver și Toronto (în jurul sau peste 2000 de locuri). Este absolut „auzibilă”! Nu are o voce mare, dar e foarte concentrată, direcționată și dacă uneori un pianist sau o orchestră cântă excesiv de tare, sigur că ea va fi acoperită, pentru că Cecilia respectă partitura. Și dacă acolo e scris „p” sau „mp”, ea așa va cânta. Acompaniatorul trebuie să-și probeze senzitivitatea față de modul de cânt al Ceciliei. Asta e! Sigur că în aceste circumstanțe unii pot spune că vocea e mică, dar e incorect, repet, vocea nu e mică, ea cântând într-o manieră de respect față de partitură și cu o proiecție, un focus remarcabile. Cecilia nu-și propune să cânte marile roluri dramatice în acest moment al carierei.

– *E foarte important să-și mențină un repertoriu restrictiv și să nu cadă în greșeala frecventă a multor cântăreți de azi. E foarte tânără...*

– Desigur! Absolut!

– *Cecilia ar trebui acum să înregistreze majoritatea rolurilor rossiniene. Cum faceți cu comercializarea celor mai puțin cunoscute? Nu vă blochează?*

– Depinde. Dacă ai un artist așa extraordinar ca Cecilia, ea poate genera un anumit interes specific pentru o operă. Unele roluri rossiniene sunt totuși prea grele pentru ea acum: nu va cânta **Italianca în Alger** minimum doi ani, nici Arsace din **Semiramida**.

– *Am văzut în film, sunteți sfătuitoarea Ceciliei, este un lucru minunat și foarte util.*

– Cred că are buni consilieri. În afară de mama ei și posibil eu, mai e urmărită în carieră de maestrul György Fischer, pianist și dirijor care a venit în Vest în 1956 și care, pentru mine la ora asta în lume, este cel mai bun **coach**, corepetitor, consilier în Mozart. În fine, impresarul Ceciliei e foarte important, deoarece spre deosebire de diverși agenți americani o descurajează în a accepta roluri. El spune tot timpul: „Nu, e prea mult pentru momentul actual! Trebuie să ai și suficient timp între spectacole”.

– *E o raritate!*

– Da, toți agenții se gândesc numai la buzunarul lor. Acest Mastroianni gândește pe termen lung pentru Cecilia. Cu asemenea influențe e foarte bine. Totodată, cel mai important este propriul ei instinct. Are numai 26 de ani și știe ce poate și ce nu poate să facă.

(1993 – **OPERA VIVA**)

Basul SAMUEL RAMEY

ÎNTÂLNIRE CU O CELEBRITATE

– *Este acum Boris unul din rolurile dvs. favorite, gândindu-mă că veți interpreta monologul în gala de diseară (celebrarea a 75 de ani de existență a Operei din San Francisco, N.A.)?*

– Nu l-am cântat atât de des ca alte roluri din repertoriul meu, dar îl iubesc și îmi propun să-l interpretez în continuare.

– *Aveți o preferință specială pentru muzica rusă?*

– Nu în mod deosebit, însă limba rusă este minunată în cânt. În aceeași măsură, foarte dificilă.

– *Vă propuneți și alte roluri din același teritoriu componistic?*

– Nu, mă voi opri la Boris.

– *Într-adevăr un rol foarte complex.*

*Maestre Ramey, vă consider un **basso assoluto**. Aveți în repertoriu Rossini, Musorgski, Verdi etc. Unde credeți că se simte mai bine vocea dvs.?*

– În trecut, cu zece-cincisprezece ani înainte, am cântat foarte mult Rossini și Mozart. Acum, cred că glasul meu a câștigat în greutate și de aceea nu mai fac așa multe roluri rossiniene, deși am păstrat câteva în repertoriu. M-am îndreptat firesc spre Verdi, partituri care îmi sunt mai potrivite în actualul stadiu al carierei și vieții mele.

– *Care sunt calitățile esențiale pentru interpretarea unui asemenea repertoriu vast și mai ales pentru rolurile de **basso buffo nobile** ale lui Rossini, specialitatea dvs?*

– Cred că trebuie să ai un registru central bogat pentru a respecta cerințele vocale ale muzicii și apoi să redai echilibrat părțile bufe. În trecut, totul era făcut de un cântăreț eminent **buffo**, care nu încerca să și cânte muzica, așa cum ar fi trebuit.

– *Apreciați că Rossini este mult mai profund în sensuri, decât consideră multă lume?*

– Într-adevăr, cred cu putere în aceasta. A fost multă vreme neglijat, dar mulțumită unor cântăreți ca Lucia Valentini-Terrani, Marilyn Horne, Joan

Sutherland, Beverly Sills, Rockwell Blake, Chris Merritt și poate și ca mine, s-a petrecut o adevărată Renaștere rossiniană. La aceasta au contribuit și Fundația și Festivalul Rossini de la Pesaro. Astfel, a fost posibilă revigorarea gustului publicului pentru o mare muzică și minunate opere.

– *Să vorbim puțin despre Mozart. Ați cântat Figaro, Don Giovanni. Cum îl simțiți pe maestrul de la Salzburg în comparație cu Rossini?*

– Consider că Mozart este mult mai exigent decât Rossini, a cărui muzică poate fi interpretată mai flexibil. Sigur că fioriturile rossiniene sunt mai dificile, dar la Mozart totul trebuie să fie foarte precis cântat din punct de vedere muzical.

– *Care sunt secretele perfecțiunii cântului dvs. într-o diversitate de stiluri, inclusiv în agilitățile rossiniene?*

– Cred că a fost ceva nativ în vocea mea. Nu a trebuit să lucrez pentru dezvoltarea ei, am fost efectiv în stare să cânt această muzică. Când eram tânăr, profesorii mei au accentuat flexibilitatea vocii prin exerciții care au menținut glasul ușor și mobil, lucru important pentru tipul rossinian de muzică. Deci, s-au îmbinat talentul natural și efortul de menținere, pe care îl fac și acum.

– *Ați urmat un anume drum în carieră, în sensul de a nu cânta roluri grele de la început și a începe cu Rossini și Mozart.*

– Exact. Am abordat la început lucruri ușoare, așa cum spuneți, Mozart, Rossini, după aceea belcanto – Bellini – și până la 40 de ani, foarte puțin Verdi. A fost un țel al carierei mele de a nu cânta repertoriul greu până când vocea și tehnica mea nu s-au dezvoltat suficient. Am scăpat astfel de o greșeală pe care o fac mulți tineri cântând lucruri

dicile prea devreme. Pe de altă parte, fiecare are dreptul la propria lui opțiune și ce am făcut eu, cred că a fost cel mai bun lucru pentru mine însumi. Sper ca în acest mod să am o carieră cât mai lungă.

– *Care vă sunt preferințele în marele repertoriu romantic, în cel verdian de pildă?*

– N-am cântat atât de multe roluri verdiene cât aş fi dorit. Filip este personajul meu favorit; *Jérusalem*, o operă frumoasă pe care o iubesc foarte mult, are un splendid rol de bas. Apoi, desigur, Attila. Aici se află preferințele mele, dar îmi doresc și alte roluri precum Fiesco, Procida, de Silva. Îmi plac operele tânărului Verdi, așa că *Ernani* se înscrie între priorități.

– *Mefistofele este de asemenea unul din majestuoasele dvs. roluri. Cum percepeți deosebirea dintre Mefisto al lui Gounod și cel al lui Boito?*

– Sunt două profiluri foarte diferite. La Boito totul este mai dramatic, personajul mai grotesc, în timp ce la Gounod, el pare mai lejer, *bon vivant*, *grand seigneur*, este mai mult diavolul deghizat. La Boito, același demon este conturat mult mai puternic.

– *Vă rog să-mi spuneți câteva lucruri despre partenerii români cu care ați cântat.*

– De mulți ani, am o bună prietenă în persoana sopranei Mariana Nicolesco. Când a venit prima dată la New York, acum circa 20 de ani, am fost parteneri la New York City Opera în *Faust*. Am cântat cu Liliana Nikiteanu mai întâi la Salzburg, acum câțiva ani în *Boris Godunov* și în martie trecut, la Zürich, în *Faust*, ea fiind Siebel. O altă mezzosoprană româncă foarte bună care a debutat aici la San Francisco în

Povestirile lui Hoffmann este Ruxandra Donose. Toate sunt încântătoare și cântărește minunate.

(1997 – *OPERA LIVE*)

Soprana KATIA RICCIARELLI

ÎNTÂLNIRE LA BUCUREȘTI

– *Sunt foarte bucuroși că am ocazia să vă întâlnesc la București. Care vă sunt gândurile acum, în momentul în care vă pregătiți să întâmpinați un public nou?*

– Este întotdeauna o plăcere să văd pentru prima dată o țară, să întâlnesc oameni pe care nu i-am cunoscut. Acest lucru se petrece în contextul unui concert de Crăciun, dar sper să pot reveni pentru un spectacol sau un recital pe scena Operei.

– *Cariera dvs. este o solidă demonstrație de trecere prin toate stilurile de cânt, de la baroc și belcanto la romantism și verism. Cum v-ați organizat toate aceste etape?*

– Cu prudență, cu grijă, pentru a nu supraevalua și extrapola stadiul de evoluție, de maturizare al vocii mele.

– *Ați înregistrat totuși, fără a cânta pe scenă, rolurile titulare din Tosca și Turandot, în special acesta din urmă un rol deosebit de dur.*

– Ambele le-am cântat pentru disc sub bagheta lui Herbert von Karajan, care m-a „văzut” în aceste roluri și mi le-a propus. O asemenea ofertă nu se respinge niciodată. De fapt, am cântat *Tosca* și pe scenă, ca de altfel și *Norma*, un alt personaj de temut prin dificultățile scriiturii vocale.

– *Ce compozitori v-au oferit cele mai mari satisfacții interpretative: Rossini, Bellini, tânărul Verdi sau marele, deja celebrul Verdi?*

– Rossini și tânărul Verdi.

– *Muzica germană nu vă atrage?*

– Ba da, am cântat deseori *Wesendonck Lieder* sau rolul Elsei din *Lohengrin*. Din păcate, în Italia, Wagner nu are căutarea pe care o merită.

– *Vă ascultați des propriile înregistrări?*

– Nu, niciodată.

– *Ați vorbit de Karajan. Ce alți șefi de orchestră v-au impresionat și v-au marcat cariera?*

– În mod categoric, Claudio Abbado și Carlos Kleiber.

– *Ați filmat **Otello** în regia lui Franco Zeffirelli, o peliculă în care acesta a operat tăieturi în partitură, ca și translări ale unor momente. Sunt convins că și dirijorul Lorin Maazel și-a dat acordul. Nu v-a deranjat un asemenea concept?*

– Deloc, pentru că el se corela foarte bine cu imaginea și cu dinamica filmului. De altfel, am înregistrat în acele zile și o integrală discografică, în care dirijorul a respectat cu rigurozitate succesiunea paginilor scrise de Verdi.

– *Cum vă închipuiți că vor fi cântăreții de operă ai secolului viitor?*

– Sper să fie mult mai pasionați, mai interesați de mesajul artistic pe care trebuie să-l lase posterității, mai profesioniști decât sunt unii din artiștii acestui final de veac.

– *Ce proiecte imediate aveți și când veți reveni în România?*

– Voi cânta în viitorul apropiat în mai multe recitaluri, apoi în opere de Haendel. Așa cum vă spuneam voi fi foarte fericită să mă reîntâlnesc cu

publicul bucureștean, pe scena Operei Naționale Române.

(1997 – **OPERA LIVE**)

TOBIAS RICHTER, directorul Operei din Geneva

ÎNTÂLNIRE LA MONTREUX

Fiu al celebrului dirijor și interpret bachian de excepție, Karl Richter, Tobias Richter îndeplinește dubla funcție de director al Festivalului Montreux-Vevey și al Operei din Geneva. L-am întâlnit la Montreux și, pentru dialog, am preferat să mă refer la calitatea sa de șef de teatru liric.

– *Stimate domnule Richter, conduceți de puțină vreme și Opera din Geneva. Cum gândiți viitorul acesteia?*

– Grand Théâtre de Genève a fost întotdeauna important pe plan internațional și aş dori ca acest lucru să se dezvolte, întrucât sunt foarte multe lucrări valoroase care nu s-au reprezentat încă la noi. Am discutat acest lucru cu dirijorii invitați și mă bucur că aceștia îmi împărtășesc opiniile. Știți, nu sunt un începător. Am o biografie artistică, deci pot lua decizii în acest sens. Doresc ca proiectele de la Geneva să fie bazate pe experiența mea și să umplu golurile din trecut. Îmi propun ca în fiecare stagiune să avem o operă contemporană, definită prin faptul că autorul ei este în viață. Există la Geneva un ansamblu înclinat către asemenea lucrări. Însă nu urmăresc premierele absolute. Cred că este mai interesant și pentru noi, și pentru compozitori, să se

facă o a doua sau a treia producție. Deci voi menține programul de 2-3 premiere tradiționale pe stagiune și voi adăuga cel puțin un opus contemporan. Anul acesta suntem concentrați pe reluarea spectacolului cu **Parsifal**; în 2010 probabil nu vom avea nicio operă de Wagner... mă gândeam totuși la un **Ring** dar nu vreau ca în fiecare stagiune să alegem aceiași compozitori, trebuie să existe variație.

– *Maestrul Marek Janowski a dirijat și a înregistrat **Ring**-ul wagnerian...*

– Dânsul este directorul artistic al orchestrei Suisse Romande, ansamblu care cântă și în fosa noastră, dar a decis, de cum a venit la Geneva, să nu dirijeze operă. Dorește să aibă maxima satisfacție artistică cu o orchestră mare, pe care nu o putem amplasa în teatru, din cauza spațiului insuficient. Maestrul Janowski mi-a spus că a dirijat aproape totul în operă și nu dorește să se repete. Totuși, voi insista și la fiecare 6 luni îi voi propune un proiect pe care nu l-a mai făcut – totuși - înainte. Rămâne de văzut cât timp va rezista în a-și menține opinia.

– *La Toulouse a avut loc o nouă montare cu **Oedipe** de Enescu semnată de Nicolas Joël. Există zvonuri că se va face o nouă producție sau aceeași și la Opéra Bastille, unde Joël este director general. Dumneavoastră v-ați gândit vreodată la **Oedipe**?*

– Să fiu sincer, nu este în planurile mele. Dar ele nu sunt finale. Pentru că am o relație foarte bună cu Nicolas Joël, dacă există șansa să primesc o propunere de coproducție care să aibă sens și din punct de vedere al contextului dramaturgic, voi fi foarte interesat. Cred că opera lui Enescu nu a fost niciodată cântată la Geneva, deci ar

putea fi un proiect atractiv; am planurile făcute până în 2012, așa că poate după aceea.

– *Câte din premierele de la Grand Théâtre de Genève sunt coproducții?*

– Aproape jumătate din ele. Este foarte avantajos.

– *Se întăresc și legăturile cu alte teatre...*

– Desigur, mai ales când ai afinitate cu acele producții. Mai este și vorba despre dimensiuni. Nu au sens coproducțiile dintre teatre de mărime foarte diferită, se consumă multă energie și bani pentru adaptări. Pe viitor trebuie să extindem colaborarea și îmi pare rău că încă nu avem contacte în România. Trebuie găsite noi parteneriate, cel puțin pentru următorii ani.

– *În zilele noastre, lucrul cu regizorii este întotdeauna o provocare. Cum credeți că vă veți descurca cu cei incomozi?*

– Există un criteriu pe care îl consider foarte important: trebuie să invităm regizori care-și cunosc meseria, nu neapărat persoane în vârstă dar regizori care pot citi partitura, care cunosc muzica, care știu să lucreze cu ansamblurile, cu artiștii. Nu țin neapărat să aduc persoane care derulează proiecte **crossover** și provin, de exemplu, din cinema. La Grand Théâtre de Genève aș dori să formez un grup de profesioniști de marcă. Nu sunt grăbit, trebuie să aștept puțin înainte de a alege. Nici maestrul Janowski nu dorește să compromită muzica prin ceea ce vede în teatru, ca regie. Este opțiunea dânsului și o respect. Avem relații foarte bune între noi.

(2009 – **OPERA ETERNA**)

Dirijorul DONALD RUNNICLES, director muzical al Operei din San Francisco

„DOAR CERUL E O LIMITĂ”

Picnic

– *Stimate maestre, vă propun să vorbim mai întâi despre concertul în aer liber desfășurat în fața a 25 000 de spectatori, sub genericul Opera în parcul Golden Gate. Am fost foarte impresionat de această manifestare, pe care o consider specific americană. Am dreptate?*

– Cred că da. Spontaneitatea atmosferei din acea după-amiază a fost un omagiu pe care noi l-am adus publicului de aici, mare iubitor de operă. Intrarea a fost gratuită și vreau să exprim mulțumiri sponsorilor pentru sprijinul dat artelor. Important este că au fost acolo o mulțime de tineri care, poate, ascultau operă pentru prima dată, bucurându-se de picnic, de soare, de muzică.

– *Organizați des asemenea evenimente?*

– Începuturile au fost făcute de Kurt Herbert Adler, fost director general, care a intuit preferințele publicului și a plasat concertele duminică. Anul acesta ați asistat la cel de-al 24-lea concert consecutiv, care a devenit un fel de instituție și o ocazie sănătoasă, inspiratoare, în special pentru cei aflați la prima dragoste de operă.

Un pas enorm

– *Din 1992 sunteți directorul muzical al teatrului. Ce reprezintă acești ani pentru cariera dvs. artistică?*

– Pentru mine este climatul cel mai favorabil, deoarece visul oricărui dirijor de operă este să muncească într-o companie de foarte înalt nivel, cu care să poată lucra regulat, să formeze tineri cântăreți, să pregătească repertoriul, să colaboreze cu directorul general la alegerea distribuțiilor și a regizorilor, să influențeze, așadar, toate aspectele cu care se confruntă opera. Mi-am dorit întotdeauna această poziție, îmi place să fiu legat de un singur teatru, fiindcă nu mă entuziasmează deloc funcția de dirijor invitat. Îmi place să călătoresc, dar cred că mai important este să construiesc ceva, să creez continuitate. Înainte de a veni aici, fusesem timp de patru ani director muzical la Freiburg. Am făcut un pas enorm din punct de vedere cultural, climatul și munca mea sunt aici altfel decât în Germania.

– *Sunteți născut la Edinburgh. Unde v-ați făcut studiile muzicale?*

– Acolo, pentru început. Am făcut parte din corul bisericesc al tatălui meu, situându-mă astfel în lumea muzicii încă de la o vârstă fragedă. Am studiat pianul la Londra și Cambridge. Ca pianist concertist, mi-am dat seama repede că nu poți duce doi pepeni într-o mână și am ales bagheta. Cel mai mult mă bucura să dirijez. M-am implicat în operă, am lucrat Wagner, iar asta a coincis cu venirea mea în Germania, în 1978.

– *Credeți că începutul de carieră în spațiul german a pus o amprentă pe stilul dvs. dirijoral – ați căpătat, să zicem, o preferință pentru acea muzică?*

– Ceea ce m-a învățat cariera este flexibilitatea. Am încercat să acopăr un repertoriu foarte larg. Lumea poate spune că sunt uneori mai bun, alteori mai slab, dar cred că lucrând Verdi, Puccini, Wagner, Strauss, Mozart, important este,

mai ales ca director muzical, să fii flexibil și bun cunoscător al limbilor în care se cântă.

La Mannheim am avut o perioadă de cinci ani în care am dirijat 40 de opere diferite și nu întotdeauna în circumstanțele cele mai potrivite, uneori fără repetiții sau solicitat în ultima clipă. Dar am fost forțat să-mi arăt intențiile, fără a avea posibilitatea să le detaliez. Ca dirijor, trebuie să construiești și să dezvolti un vocabular formal de semne și gesturi, pe care orchestra să le prindă din zbor. Nu puteam să repet ceea ce făcuseră predecesorii mei. Acest țel e teribil de important, iar sistemul german, cu spectru larg repertorial și repetiții puține, mi-a dezvoltat realmente abilitatea de a-l duce la bun sfârșit.

Gusturile și proiectarea stagiunii

– *Ați sugerat diferențe între teatrul german și cel american. Vă rog să dezvoltați această idee.*

– Stagiunea americană, poate în afară de cea de la Metropolitan, nu durează tot anul ca în Europa, unde vacanțele sunt de numai șase săptămâni. Apoi, aici nu sunt deloc subvenții, toți banii provin din donații private. Asta impune o altă atitudine în fața repertoriului: cum să-l alegi, cum să-l realizezi etc. Circulă o legendă că opera în America acceptă numai repertoriul tradițional – **Tosca**, **Boema**, **Flautul fermecat** – fiindcă sponsorii vor numai titluri cunoscute. E fals!

– *Vor și Do-urile acute ale tenorilor?*

– Nu e adevărat! Sigur, la San Francisco suntem norocoși pentru că avem un auditoriu căruia îi place noul, provocarea și chiar montările netradiționale. În restul Americii, nu e aceeași situație. Noi putem experimenta,

dar totul trebuie să fie făcut cu profesionalism, foarte bine pregătit și executat, ținând cont că 60% din bugetul nostru, adică 18-19 milioane dolari, vin de la casa de bilete. Trebuie să avem săli pline și, de aceea, acordăm o atenție deosebită atât activității de marketing cât și artiștilor pe care îi aducem. Totul trebuie subsumat ideii de a umple teatrul. Să nu credeți că vreau să acreditez ideea că în Europa nu sunt spectacole excelente, dar presiunea nu e atât de mare. Multe lucruri se schimbă și pe bătrânul continent. Încă mai sunt subvenții și ai o oarecare libertate în alegerea repertoriului. Aici trebuie să satisfaci diverse gusturi, care trebuie să fie luate în considerare cu multă grijă în proiectarea stagiunii.

Atelierul Bayreuth

– *Sunteți printre puținii dirijori care au condus la Festivalul de la Bayreuth. Mai există cântăreți wagnerieni adevărați?*

– Cred că există și în prezent. Este nevoie ca ei să fie ocrotiți, protejați, pentru că, onest vorbind, unii nu se bucură de judecata corectă pe care o merită valoarea lor. Sunt însă mai puțini ca altădată, din pricina unor factori precum **jet-set**-ul, impresarii, **high-tech**-ul audio-video, călătoriile și, mai presus de acestea, cântăreții care vor să se realizeze azi în carieră mult prea repede. Succesul îi atrage și vor să se catapulteze în această lume șocantă, fără a-și mai permite luxul de a lucra pentru ei înșiși. Aceasta este una dintre diferențele între prezent și perioada de acum 40-50 de ani. În Europa mai intervine și lipsa unor teatre de ansamblu, care să aibă trupe stabile, în care tinerii să lucreze unul cu celălalt,

să construiască roluri și să se dezvolte într-o perioadă de opt-nouă ani, să spunem. Altminteri, nu poți dobândi o bază solidă de lucru. Aceste fenomene se întâlnesc din ce în ce mai des, motiv pentru care interpreții se îndreaptă către Wagner mult mai târziu decât spre restul repertoriului. Din acest punct de vedere efectul poate fi și pozitiv, rolurile wagneriene presupunând o tehnică vocală asigurată și maturitate artistică.

– *Cum se prezintă templul de pe colina sacră în ziua de azi?*

– Teatrul de la Bayreuth este un loc minunat de lucru: acustica, atmosfera, totul. Interesul lui Wolfgang Wagner este similar cu al bunicului său în a face permanent ceva nou în *Werkstatt* – atelierul Bayreuth, chiar dacă, poate, e provocator. Am fost invitat în 1992 pentru *Tannhäuser*, contract prelungit și în următorii trei ani. A fost o perioadă foarte fericită pentru că am lucrat cu el, într-un loc atât de unic, focalizat pe lucrările unui titan. Întotdeauna acolo se descoperă ceva, e minunat cum muzicieni din întreaga Germanie își sacrifică vacanțele pentru a cânta acolo în orchestră și pentru a crea atmosfera entuziastă a Festivalului. Să știți însă că e foarte greu să dirijezi și să cânti la Bayreuth, trebuie să ai experiență. Eu consider, de pildă, că cel de-al treilea an al meu cu *Tannhäuser* a fost cu mult mai bun decât primul. A trebuit să treacă ceva timp să mă obișnuiesc cu acustica.

Totul se transformă în business

– *Ce ne puteți spune despre modul în care cântăreții tineri își selectează rolurile? Sunt atenți directorii generali sau muzicali la acest aspect sau pur și simplu îl ignoră?*

– În ziua de azi, managementul artistic e mai degrabă business. Cred că sunt mult mai puțini oameni care se pricep realmente la voci. În alte vremuri, impresarii se ocupau mai puțin de propria lor comoditate ori de creșterea profitului, ci ridicau efectiv artiști și construiau cariere. Azi există tendința ca agenții să coincidă cu managerii. Noi facem o excepție, având pe afiș cca 15 artiști selecționați, cărora le acordăm o atenție specială, în mod individual. E ca o reacție la uriașa listă de cântăreți pe care ne-o dau impresarii. Pe undeva e normal, pentru că azi sunt multe teatre de operă, deci locuri de muncă. Acum 50 de ani era mai ușor, aveai de ales doar între Metropolitan, San Francisco și Chicago. Erau și mai puțini agenți, iar presiunea asupra cântăreților era mai mică. Azi, cererea și competitivitatea sunt mari, de aceea totul se transformă în business.

În muzică nu există dogme

– *Să abordăm un alt subiect. Care credeți că este raportul optim între tempii aleși de dirijor pentru o anumită partitură și spectacolul în sine?*

– Studiez suficient partitura pentru a avea o idee fundamentală asupra a ceea ce a dorit compozitorul. Nu există, de fapt, în mod absolut, un tempo corect sau incorect. Nu vorbesc despre tempii ridicol de lenți, ci despre acei dirijori care utilizează tempii pe care cred că i-au dorit compozitorii. În special la Wagner, Mozart, Verdi, tempii sunt bine documentați. Desigur, trebuie ținut cont și de posibilitățile cântăreților: cu o voce mai ușoară poți merge puțin mai repede, cu una mai greoaie, invers. Vocaliștii trebuie să se simtă confortabil, chiar în era noastră computerizată. Tempo-ul vine de la sine.

– *Lucrați acum la Nunta lui Figaro. Cum procedați?*

– Am la dispoziție o super-distribuție și totuși un tempo gândit înainte s-a dovedit prea rapid pentru un cântăreț. Am schimbat. Mie, asemenea lucruri îmi dau satisfacția muncii. Ne căutăm la repetiții unul pe altul și mă bucur când un artist îmi spune că poate respira mai ușor. E un proces consensual. Vorbind despre aceste aspecte cu regizorul de la *Nunta lui Figaro*, am aflat că signora Graziella Sciutti...

– ...celebra soprană a anilor '50-'60...

– ... fusese surprinsă de colaborările cu Herbert von Karajan, care nu era același două seri la rând. Cred că un astfel de comportament face parte din arta și gloria spectacolului. În muzică nu există o regulă, o dogmă. Asta înțeleg eu prin concepția timpilor. Ea depinde foarte mult de simțire. Pe undeva e ca la balet. Dacă balerinii se simt diferit, fizic și psihic, pot lua timpuri ușor diferiți pentru a se acorda.

Spiritul de continuitate

– *Ați întâlnit dese imixtiuni ale regizorilor în concepția dvs.?*

– Cred că dacă dirijorul ia contact din timp cu regizorul, pentru a discuta despre lucrare și concept, conflictele pot fi evitate. Sunt și situații în care întâlnirile nu sunt atât de dese, dar eu prefer să fac acest lucru, de regulă, de la bun început. Regizorul poate să ia cunoștință de modul în care converg lucrurile din punct de vedere al timpilor și stilului și, dacă nu e ceea ce dorește, trebuie să ne clarificăm, să mergem împreună la directorul general. Cântăreții trebuie să știe de la început cum se va lucra.

– *Să ne întoarcem puțin la funcția dvs. de director muzical. În contextul atribuțiilor pe care le aveți, ce compartimente coordonați?*

– Poziția mea este destinată susținerii nivelului muzical al companiei. Aceasta impune lucrul foarte strâns cu orchestra, corul, cu maestrul de cor. Aleg echipa de corepetitori, deci *staff*-ul muzical, care mă asigură că totul merge bine la un ritm de cinci-șase producții simultane. Eu nu pot fi peste tot, așadar infrastructura trebuie să fie foarte solidă. Se fac audiții la orchestră pentru selectarea instrumentiștilor. Am o relație foarte strânsă cu directorul general, Lotfi Mansouri, în sensul în care vorbeam la începutul dialogului nostru. Într-un cuvânt, e o muncă de zi cu zi, spre a face ca lucrurile să meargă mai bine.

– *Câte producții dirijați pe stagiune?*

– Trei sau patru, pentru că doresc să acopăr o configurație largă de repertoriu, să antrenez orchestra în orice nivel stilistic, să o îmbib cu bine sau rău în ceea ce cred că este sunetul optim în acest teatru. Apreciez spiritul de continuitate printr-un lucru serios, constant, printr-o tehnică adecvată a repetițiilor, către o sonoritate superbă.

– *În finalul convorbirii noastre, vă rog să vă exprimați un gând care vă animă în această clipă...*

– Mă aștept la orice realizare, știind că nimic nu ne oprește, doar cerul e o limită, cum se spune pe la noi. Nu cunosc, dacă mă gândesc bine, multe companii cu un asemenea spirit pozitiv, entuziasm și deschidere spre nou.

(1998 – *OPERA LIVE*)

Compozitorul și dirijorul PETER RUZICKA

„OPERA MEA CELAN ESTE DEDICATĂ JERTFELOR SECOLULUI XX”

– *Stimate domnule profesor, sunteți compozitor, dirijor, manager internațional apreciat. Fiți binevenit în București! Cum vedeți prezentarea în România, sub auspiciile Festivalului Internațional George Enescu, a primei dvs. opere, Celan?*

– Mă bucur foarte mult pentru invitația adresată. Este cunoscut faptul că, după prezentarea concertantă din 24 septembrie, se intenționează și montarea scenică, anul următor, la Opera Națională București. Numele lui Paul Celan este strâns legat, dacă ne gândim la originile sale, de cercul cultural românesc; a scris primele cicluri de poezii și în limba dumneavoastră. Din această cauză, interesul meu față de România este unul special, dorind să-l cunosc mai îndeaproape pe acest mare poet, să cunosc bazele creației sale. Este minunat că, după concert, în 25 și 26 septembrie, are loc la București și un simpozion pe marginea personalității și opere sale.

– *Ați avut la dispoziție o infinitate de teme. Cum v-ați oprit la Celan, cum ați ales subiectul?*

– De câțiva vreme, poeziile lui Paul Celan mi-au devenit foarte dragi. Ele reliefează extrem de clar rănilor secolului XX și tematizează raportul dintre estetică și realitate, într-un mod cu adevărat

original. Din momentul în care le-am citit, m-am simțit, ca artist, extrem de legat de istorie și de obligația socială rezultantă.

– *Libretul este semnat de Peter Mussbach. Cum ați cooperat?*

– A fost primul regizor la care ne-am gândit pentru cele patru producții ale opere *Celan*. A abordat atât de intens tematica lucrării, încât s-a ajuns firesc la decizia de a i se propune și realizarea libretului. Deoarece, ca personalitate teatrală, dovedește resurse speciale și o apropiere de granița dintre muzică și teatru, a reușit să scrie un text extrem de permisibil sub aspect muzical.

– *Ce episoade din viața lui Paul Celan prezentați în opusul dvs.? Sunt peste 13 personaje, ceea ce înseamnă o distribuție uriașă. Care este ideea centrală a opere?*

– Preocuparea mea nu a constatat în compunerea unei biografii sonore pentru Paul Celan. Posibilitățile teatrului muzical sunt mult mai profunde. Anumite secvențe biografice sugerează, printre altele, și o scenă cheie cu tânărul poet care se bucura la București, pentru prima dată, de succes. Fundalul istoric al hăituirii și distrugerii oamenilor prin holocaust este actual în orice moment. Opera mea este dedicată jertfelor secolului XX.

– *Vă invit să comentați conceptul muzical-estetic pe care îl urmează partitura, relaționarea lui cu dramaturgia opere.*

– Structura muzicală se bazează, în mod esențial, pe „câmpurile de amintiri”, imagini muzicale ce se întorc în formă artistică sau golită de miez, creând în acest mod raporturi dramaturgice. Pentru mine, poziția centrală o ocupă mijlocul celor șapte imagini: încercarea de a

reflecta muzical-teatral holocaustul întră în sarcina corului, care până la cuvântul **Ierusalim** apare în scenă non-textual. Tema Orașului Sfânt este reflectarea eternă a credinței iudaice deoarece, în momentul morții lui Celan, se realizează o conexiune mistică cu acest oraș.

– *Musiktheater in 7 Entwürfen...* Ați subtitrat **Celan**, „teatru muzical în 7 proiecte” sau „în 7 schițe”, nu „operă”...

– Dramaturgia nu este, așa cum am arătat, una închisă, cu accente de povestire, ci una retrospectivă, contemplativă. Uneori, evenimentele sunt reflectate și din mai multe perspective. Această deschidere a formei îmi oferă posibilitatea de a justifica termenul de „proiect” pentru cele șapte scene.

– Ați compus, de asemenea, **Simfonia „Celan”** pentru bariton, mezzosoprană și orchestră. Este o altă muzică sau o lucrare bazată pe teme din operă?

– După finalizarea operei, din scenele centrale, am creat și interludiul orchestral, o versiune simfonică după modelul compilațiilor operelor lui Alban Berg.

– Toate lucrările orchestral-vocale pe care le-ați compus sunt pentru bariton și mezzosoprană, deci pentru voci grave. Aveți o preferință pentru ele?

– Vreau să spun că, această alegere de consensuri dă un plus potențialei expresivități. În **Celan** există și două partituri importante pentru soprană dintre care, rolul Hilde o rememorează pe poeta Ingeborg Bachmann care a ocupat un rol important și în viața lui Paul Celan – circumstanță devenită evidentă din corespondența celor doi, apărută abia după premiera operei mele. Sub acest aspect, vă înfățișez încă o circumstanță

tot la fel de aparte, probabil: în operă există o partitură muzicală pentru alto, cea a personajului Nina Cassian. Nina Cassian a fost rugată, insistent, să participe ca invitat de onoare la premiera de la București.

– Pornind de la diversele concepte ale vieții operistice din zilele noastre, **Musiktheater** („Teatrul muzical”), **Regietheater** („Teatrul de regie”), cum vă imaginați montările moderne ale opusurilor clasice, romantice sau veriste? Știți că publicul și criticii sunt deseori șocați de anumiți regizori, nu numai în Germania.

– Fiecărei generații trebuie să i se permită să-și pună noi întrebări asupra marilor opere ale trecutului. Acest lucru implică și libertatea de a alege pe scenă vizualizări, până acum neobișnuite, cu semne și coduri, care ne solicită înțelegerea la receptare. Din această cauză, nu se poate cere restituirea istorică a unei opere, ci se impune o egalitate estetică a creațiilor. Acest lucru se obține, în general, doar după un anumit timp de neacceptare a noilor imagini. Dar noi ne continuăm existența către viitor și o înțelegem retrospectiv...

– Ca manager, cum selectați regizorii noilor producții? În caz de dezacord, interveniți în concepțiile lor?

– Orice alegere a unei echipe regizorale presupune o încredere artistică deosebită, ce rezultă în urma unor discuții private intense. De aici rezultă operele teatrale, în forma unei continue „work in progress”. Din această cauză eu, personal, nu am considerat niciodată intervenția ca fiind o necesitate.

– Ce proiecte viitoare aveți?

– După cea de-a doua operă a mea, **Hölderlin**, prezentată în avanpremieră în sezonul trecut la Berlin, mă ocup în

prezent de câteva lucrări simfonice. Am încheiat recent o nouă lucrare orchestrală mare pentru Filarmonica din Viena, ce va fi prezentată în premieră sub conducerea lui Christian Thielemann, în sezonul viitor. În acest moment, am în față proiectul unui nou **Concert pentru violoncel și orchestră**, care va fi interpretat de minunatul Daniel Müller-Schott. Sper ca partitura să fie gata până la plecarea mea spre București ...

(2009 – **OPERA ETERNA**)

Tenorul GIUSEPPE SABBATINI

„ASTĂZI SUFLETUL ESTE MANIPULAT”

– Stimate maestre, am fost foarte onorat că m-am aflat alături de dumneavoastră în juriul tradiționalului concurs internațional de canto „Vox Artis” de la Sibiu, la care ați fost invitat ca președinte de onoare. Aveți o carieră prodigioasă, care s-a desfășurat pe cele mai mari scene de operă ale lumii, Scala din Milano, Metropolitan din New York, Covent Garden din Londra, Opera de Stat din Viena, Opera din Paris, Liceu din Barcelona etc., la Festivalul de la Salzburg sau Arena din Verona, în toate locurile sacre ale liricii. Cititorii, fanii operei vă cunosc exemplara evoluție artistică. Vă mulțumesc că ați acceptat invitația pentru interviu. Care vă sunt impresiile asupra competiției și Filarmonicii sibiene?

– În primul rând, am vrut să vizitez totul în Sibiu, dar a fost greu din cauza

zilelor foarte pline. În plus... eu, de obicei, mă trezesc dimineața foarte târziu. Am văzut auditoriumul Filarmonicii, Sala Thalia, un spațiu mic dar superb și sper să mă întorc cât de curând, să dirijez orchestra. Nivelul competiției nu a fost fantastic, dar am văzut de altfel că, la scară internațională, cota valorică este din ce în ce mai scăzută. Pentru mine, de fapt, la Sibiu nu a fost foarte rău, dar am aflat de la colegi din juriu că în anii dinainte nivelul a fost mai ridicat. Acesta este motivul pentru care nu s-a acordat Premiul I, dar am fost foarte mulțumit de celelalte două premii, pentru că le-au obținut doi tineri și mă bucur totdeauna când premiem studenți. Ambii au 20 de ani și sunt extrem de fericit pentru asta.

– Spuneți că nivelul concursurilor în lume și, probabil, și în Italia este ceva mai coborât. Este o consecință a modului în care se studiază astăzi arta cântului?

– Dacă tinerii nu sunt studenți buni, responsabilitatea este a profesorilor. A preda canto nu este foarte simplu, pentru că nu poți vedea instrumentul. De exemplu, la un student pianist poți urmări poziția greșită a mâinilor și poți încerca să o corectezi, demonstrând. Dar unui cântăreț, cum îi poți arăta că ceva este greșit? Nu putem face lobotomie, din păcate. Mai există un aspect. Mulți se erijează în profesori de canto. De pildă, agenții impresariale cred că știu canto, dar de fapt ei n-au produs un singur sunet. Cunosc un impresar care face **master classes** de interpretare și tehnică vocală. Cum? Chiar dacă ai fost bun cântăreț, nu înseamnă că ești și bun profesor.

Mulți artiști valoroși, după ce termină cariera, cred că e suficient să-și fixeze o asemenea țintă și, dacă nu mai

sunt pe scenă, pot preda canto. Sunt multe cazuri din acestea. Sau fratele unui faimos tenor dramatic, care ajunsese profesor de canto. Este suficient ca unul dintre studenți să ajungă – întâmplător – mare cântăreț cu acel profesor fără studii și toți tinerii fac coadă la ușa lui, plătindu-i bani. Deci, impresari, directori artistici și intendenți de teatre, prieteni și chiar părinți de-ai artiștilor! Este teribil!

– *Profesori de nivelul unor Ettore Campogalliani sau Arrigo Pola, cu care a studiat Pavarotti, nu mai există?*

– Nu. Eu predau canto, dar mai ales interpretare, nu tehnică. Desigur predau tehnica aplicată; când nu știi, îți spun cum să faci o frază, tehnic vorbind. Nu vreau să iau pe cineva de la zero.

„Drumul spre scenă este lung și spinos”

– *Competițiile sunt importante pentru tineri?*

– Sigur, absolut. Dar unii dintre cei pe care i-am auzit la Sibiu, cu numai un an de studiu, trebuie să știe că drumul spre scenă este lung și spinos. Am o carte minunată de Reynaldo Hahn, cu 9 lecții de canto în care vorbește despre multe probleme pe care le poate avea un cântăreț, ca stil, respirație, tehnica vocală. Include și o întâmplare cu compozitorul Nicola Porpora și elevul său, castratul Caffarelli. Hahn povestește că Porpora i-a dat lui Caffarelli o foaie de hârtie cu câteva portative scrise de mână (am o copie), conținând note lungi, pentru studiul respirației, câteva studii de triluri, grupetti, foarte simple exerciții de bază. Nu conținea nicio indicație de repertoriu, nicio frază, niciun cuvânt, numai exerciții. L-a obligat pe Caffarelli să le practice timp de 3 ani. Au fost lupte,

strigăte, lacrimi. Abia după aceea, Porpora i-a spus că poate merge să cânte pe cele mai importante scene din lume. Ce înseamnă asta? Chiar dacă în acea perioadă existau puritani ai cântului, și astăzi trebuie privit la fel. Mereu îi îndemn pe studenții mei să studieze, dar ei nu vor. Se iau după acea stupidă emisiune TV Big Brother în care, dacă stai într-un apartament și te confrunți cu alții, devii rapid mult mai faimos și mai bogat, decât dacă studiezi serios ani de zile.

– *Deci, studiul intens...*

– Da, să studieze, să studieze și să tot studieze. Și să încerce să fie deștepți să înțeleagă dacă profesorii lor sunt buni sau nu.

– *Este foarte dificil, cum ar putea un tânăr cântăreț să știe să selecteze ce este bun și ce nu?*

– Să vadă cum se simt, în condițiile studiului. Pe de altă parte, important este și să nu schimbe prea des profesorii.

– *Exact, sunt unii care practică o asemenea metodă.*

– De ce am ales ca premianți pe cei mai tineri? Pentru că, probabil, sunt dintre cei care nu au schimbat profesorii până acum. La 24, 25, 26 de ani se prea poate să fi schimbat mai mulți și ideile lor au devenit un fel de salată de fructe, cu prea multe informații, deseori proaste, pentru că există mulți profesori care nu sunt deloc buni. De asemenea, important este să-și asculte colegii. Unii se orientează de pe YouTube și încearcă să copieze mari voci; de ce să nu meargă mai bine la un concert și să asculte studenții unui profesor? Așa pot înțelege dacă acea clasă este bună sau nu. Pot asculta studenții din primii ani, dar și pe cei din ultimele clase și pot înțelege dacă ei înșiși cântă bine sau nu.

– *Cum vedeți viitorul?*

– Destul de sumbru, pentru că în Italia, de exemplu, există o strategie a puterii de a menține nivelul cultural cât mai jos și oamenii devin extrem de ignoranți; este metoda prin care oamenii pot fi controlați, manipulați. Nici globalizarea nu-mi place, te duci oriunde, la Paris, Tokio, New York, Moscova sau Burundi și găsești același lucru, peste tot. Nu mai văd sufletul, este manipulat, așa că nu prezic nici un viitor pentru artă.

„Maestrul Muti nu are un caracter comod”

– *Întunecată previziune! Care este situația teatrelor de operă din Italia?*

– Teribilă. S-au închis multe, se vor mai închide alte 2-3, Riccardo Muti a plecat din postul de director de onoare pe viață al Operei din Roma.

– *Cum vedeți conflictele sindicale?*

– Este un alt lucru. Nu se înțelege că demnitatea merge împreună cu seriozitatea cu care se lucrează. Unii dintre instrumentiști nu vor să câștige competiția de a ajunge membru în orchestră, iar alții, dacă sunt de 30 de ani în ansamblu, vor să rămână până la pensie fără să muncească, pentru că nimeni nu îi mai poate concedia.

– *Cum a fost posibil ca Muti să fie forțat, acum 9 ani, să părăsească Scala după votul de neîncredere a circa 90% dintre membrii orchestrei?*

– Conflictul a fost și politic, vă dați seama, se afla acolo, ca director muzical, de peste 20 de ani. Maestrul Muti nu are un caracter comod. Am lucrat mult cu el, am fost foarte prieteni pentru că ne-am stimat mult. Pentru mine Muti a fost totdeauna o persoană foarte drăguță, așa se comportă cu toate persoanele pe care le stimează. Dar este greu să stimezi

100% din membrii orchestrei și corului. Pentru că există întotdeauna unii care pierd timpul sau au proaste obiceiuri. Artiști serioși ca el, ca mine, nu putem accepta acest tip de persoane fără demnitate. Pentru el a fost foarte bine că a părăsit Scala. După niște ani a venit la Roma. Dar acolo a fost altfel, pentru că nici n-au avut vreme să miroasă ce înseamnă ca un mare șef de orchestră precum Muti să le fie conducător; au fost la Salzburg cu mare succes și de asemenea în Japonia și au văzut ce înseamnă să ai mare succes, au văzut cât îl admiră publicul pe Muti, dar unii oameni nu au demnitate, vor doar ultimul model de i-phone, de computer, lucruri de-astea...

– *Maestre, ce alți dirijori ați admirat?*

– După Muti trebuie să spun că nimeni nu m-a mai marcat. Am lucrat cu foarte mari dirijori, cu Zubin Mehta, cu Seiji Ozawa, cu James Levine, cu foarte mulți, dar nu am avut cu ei acest gen de relație pe care am avut-o cu Muti. Am lucrat cu ei de 2-3-4 ori dar nu așa profund precum a fost cu Muti. Sunt nebun după Carlos Kleiber și Leonard Bernstein, ei se află pe culmile mele, nu-i pot compara cu alții și nu-i pot copia. De exemplu, când cântam nu am fost capabil să copiez pe cineva, mi-a fost imposibil, pentru că aveam propria mea personalitate puternică și ideile mele asupra muzicii. Îmi poate place ceva – desigur, îmi place totul făcut de cei mari –, cei apropiați îmi spun mereu că m-am subestimat, dar nu este așa, îmi cunosc limitele și posibilitățile, iar modul meu de a face muzică este acela de a servi la maximum partitura, fără a fi marcat de altcineva.

„Să faci mereu aceleași lucruri devine plicticos”

– În ce mod v-ați condus cariera? La început ați fost tenor liric, apoi ați extins repertoriul...

– Am fost tenor liric lejer, am cântat Mozart, dar și muzică din secolul al XVIII-lea, am cântat și Donizetti, cu mare grijă însă; de fapt am început cu *Boema*, ușoară pentru tinerii tenori; spre sfârșitul carierei – eu singur am decis când să mă opresc - vocea s-a îmbunătățit de la sine și am cântat alt repertoriu; cel mai greu rol pentru mine a fost Riccardo din *Bal mascat*, la Viena, în 2007. Din fericire eram deja... Sabbatini, lumea venea să-l asculte pe Sabbatini în *Bal mascat*.

– Când publicul vine să te vadă într-un anumit rol este foarte important.

– Da. Am făcut și Hoffmann, și alte roluri *heavier*. Planul meu a fost să cânt și Don José din *Carmen*, în manieră de *opéra comique*, așa cum a fost scrisă, nu veristă. Și Cavaradossi din *Tosca*. Acestea trei. Dar am făcut numai unul dintre roluri, Riccardo.

– A fost foarte înțelept din partea dumneavoastră să puneți stop într-un fel. Ați avut ca parteneră o soprană preferată?

– Mi-au plăcut Edita Gruberova, Mariella Devia; am cântat și cu alte soprane valoroase, dar trebuie să vă spun că în belcanto, ele erau cele mai bune. Sigur, când am cântat *Boema*, a fost Mirella Freni. De două ori, Raina Kabaivanska mi-a fost parteneră în aceeași producție cu *Manon* de Massenet. Eram foarte tânăr, aveam doar un an de carieră. Le mai amintesc pe Carol Vaness, pe Ruth Ann Swenson; am cântat și cu Renée Fleming, dar au existat ceva probleme... Eram la Scala, în *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

– Știu, a fost un scandal. De ce?

– Pentru că erau prezenți în sală, la *loggione*, oameni stupizi nemulțumiți că Fleming era „altceva” decât Maria Callas. Vedeți, este dificil să faci rolurile în care au strălucit cei foarte mari. La Scala, mă rog, dacă îmi amintesc bine, Callas nu a cântat niciodată *Lucrezia Borgia*. Dar era repertoriu de *belcanto* care trebuia să rămână neîntinat.

– Ați cântat la Scala...

– ... în ultimii ani ai perioadei mele de aur.

– Cum vi se pare *Regietheater*?

– Nu agreez stupizenia germană, distorsionează prea mult, mai ales la Verdi și face un mare deserviciu muzicii. Sigur că avem nevoie de producții moderne, dar trebuie să aibă idei interesante, cum sunt cele semnate de Hugo de Ana, Robert Carsen, Graham Vick; ei sunt geniali și pot găsi totdeauna cele mai potrivite *colpo di scena*, lovituri de teatru. Am cântat la Lisabona într-o producție de *Werther* a lui Graham Vick, în care tot ce era scris de libretistii lui Massenet era făcut invers, dar a funcționat pentru că el a văzut totul formidabil, fantastic. Când am fost distribuit în producții ale unor asemenea regizori m-am pus la dispoziția lor, mereu gata să fac ceea ce îmi cereau, chiar dacă trebuia să-mi schimb ideile asupra rolului. Poate luptam la început, puțin. Cred că aceasta este modalitatea prin care progresăm, ne îmbunătățim performanța, pregătirea, cunoștințele. Să faci mereu aceleași lucruri devine plicticos, cred eu.

Mariana Nicolesco – un vulcan de energie, o diva assoluta

– Vă rog să-mi vorbiți despre partenerii români.

– Am cântat cu Mariana Nicolesco. A fost incredibilă. Pot să vă spun cu inima în mână că era minunată. Atât de plină de energie, un vulcan de energie! Una dintre primele mele înregistrări a fost **Simon Boccanegra** cu Renato Bruson și Mariana Nicolesco, în Japonia, în 1989. Cântasem înainte rolul Gabriele Adorno în formă concertantă. Apoi, în 1997, **Roberto Devereux** la Monte Carlo. Mariana era un star, era imposibil ca altcineva să fie atât de star cum putea fi ea. Întotdeauna am fost în bune relații, pentru că eu nu am adoptat niciodată poziție de star. Îmi place și pentru că Mariana este o divă adevărată, urăsc persoanele care imită o divă și mă pot lupta cu ele, dar Mariana este o **diva assoluta**. De când am fost în Japonia, mi-am dat seama că avea o voce importantă.

– *Alte nume românești?*

– O știu pe Elena Moșuc, este destul de faimoasă, am ascultat-o la TV dar niciodată **live**. Apoi Viorica Cortez, renumită mezzosoprană. Cred că prin '92 - '93 am făcut **Fiica regimentului** la Torino în regia lui Luca Ronconi și ea era Marchiza de Berkenfield... Am cântat cu Alexandru Agache, nu-mi mai amintesc ce, dar ne-am plăcut reciproc.

– *Fratele său, George Petean, și el bariton, face o carieră frumoasă.*

– L-am ascultat în **Simon Boccanegra** la Roma, este unul dintre artiștii preferați de Muti.

„Am fost cântăreț timp de 20 de ani, numai pentru a deveni dirijor”

– *Maestre Sabbatini, acum vă ocupați de dirijat?*

– Da, de câțiva ani.

– *Cum ați început și ce credeți despre asta?*

– Vreau să fiu clar: am fost cântăreț timp de 20 de ani, numai pentru a deveni dirijor. Oamenii cred că am avut probleme cu vocea și a trebuit să-mi schimb profilul. Nu este deloc așa, am început o serie de cariere la viața mea. Deci, nu pentru că am vrut să fiu tenor - nu-mi păsa de asta - am găsit calea de a fi cunoscut de directorii artistici și intendenții de teatre, de iubitorii de muzică. În felul acesta, mi-am făcut cunoscută propria idee de a face muzică. Am început să cânt în 1987, m-am oprit în 2007, am adunat suficienți bani ca să nu fiu nevoit să cer de lucru acestor oameni și acum vreau să fiu estimat de oamenii importanți din muzică, care să-mi ofere oportunitatea să dirijez, dacă sunt bun, evident. Dacă nu, asta rămâne problema mea. În ultimii ani am început să studiez armonia, contrapunctul, compoziția. Începând din 2000, timp de 7 ani am cântat în continuare peste tot în lume făcându-mi slujba de tenor, dar la Roma mergeam la profesorul meu de la Academia Santa Cecilia, deci de la una dintre cele mai importante din Italia. Am studiat astfel timp de 7 ani, după care i-am spus agentului meu că sunt gata să încep să dirijez. Ghinionul a fost că el a decis să lupte cu mine, mi-a spus că dacă nu continui să cânt nu crede că mă poate vinde ca dirijor, că sunt prea sever, că pretind prea mult de la alții, așa cum pretind prea mult de la mine etc. etc. I-am explicat că nu vreau decât să fiu acceptat ca muzician și în noua postură, dacă nu sunt destul de bun, asta este, dar vreau o șansă. După 2 ani, în 2009, el a plecat, m-a părăsit. Pe vremea când am început să cânt, am devenit tenor important, dar acum - ca dirijor - este mult mai dificil pentru că suntem mulți, într-o operă pot fi 2-3 tenori, dar nu 2-3

dirijori. Problema este și că niciodată nu am făcut PR, pentru că agentul îmi spunea că este job-ul lui, al meu era numai să studiez și să cânt. Din păcate, când i-am cerut agentului să înceapă să lucreze serios pentru mine ca dirijor, m-a trădat și, ca să vă spun drept, am rămas cu „ochii în soare”. După 5 ani în care am fost fără agent, acum am găsit totuși pe cineva în America, care mi-a găsit de lucru anul acesta. Sunt foarte fericit, pentru că este singurul care mi-a dat încredere.

– *Vă doresc ca șansa să vă suradă.*

– Mulțumesc mult.

(2014 – **OPERA CELESTĂ**)

Dirijorul CRISTIAN SANDU

NOUL RIGOLETTO BUCUREȘTEAN

Actori cu voce, nu cântăreți

– *Cristian, ai fost ales să fii conducătorul muzical al noii producții cu **Rigoletto** de la Opera Națională București.*

– Sunt foarte bucuros. Dirijasem înainte concertul „Promenada Operei” și am fost onorat când a sosit noua invitație.

– *Anterior ai condus și spectacole cu **Nunta lui Figaro** și **Elixirul dragostei**, apreciate de critică. Cum a decurs pregătirea muzicală pentru **Rigoletto**?*

– Bucuria de a face această producție se datorează și faptului că am colaborat extraordinar cu Stephen Barlow, un regizor de teatru care a imprimat ritm și viziune teatrală aproape cinematografice.

A fost minunat că împreună am putut să suprapunem imaginea teatrală a regizorului pe cea muzicală a partiturii lui Verdi. Barlow este realmente un maniac al detaliului. Din acest punct de vedere, dificil a fost să găsim echilibrul între aspectele fundamentale ale pregătirii: joc scenic, teatru și muzică, pentru că regizorul a interpretat în permanență participarea artiștilor ca a unor actori dotați cu voce și nu a unor cântăreți care fac și actorie. Distribuția a fost, în mare măsură, formată din tineri care interpretaseră până atunci **Rigoletto** în condiții mai lejere. Fiind vorba de primul teatru liric din România s-a impus o mare responsabilitate și un nivel ridicat, pentru că așteptările au fost deosebite. Și atunci s-a derulat un program extrem de strict, de exigent, pornind mai întâi de la adevărul partiturii și încercând să ne apropiem cât mai mult de imaginea pe care Verdi a dorit să o lase.

Experimente în scenă

– *Ca dirijor, cum te-ai adaptat stilului regizoral? Care au fost discuțiile cu Barlow, cine a propus, cine a cedat, cum v-ați armonizat? Sigur că ați stat de vorbă împreună ca să acordați dramaturgia scenică cu dramaturgia orchestrei, a partiturii.*

– Am încercat să păstrăm un echilibru, pentru că în momentul în care elementele de regie și de joc ar fi produs un deserviciu unității scenice din punct de vedere muzical și regizoral, am fi putut avea probleme. Am discutat cu Stephen și am experimentat în scenă foarte multe posturi scenice ale cântăreților, ale corului, eu fiind analistul din... public. M-am bucurat de sprijin necondiționat din partea lui. Am sugerat

lucruri, mi-a sugerat lucruri și am încercat să le acordăm, să le punem împreună.

– *Poate detaliezi puțin...*

– Mă refer, de exemplu, la scena în care corul povestește Ducei răpirea Gildei. Un element interesant a fost momentul în care este introdus instrumentul răpirii, scara. Am cerut ca această clipă să fie subliniată printr-un ***subito piano, poco a poco crescendo*** pe scenă, nescris în partitură și nefăcut în alte producții de cor, tocmai pentru a sublinia misterul și suspansul momentului. Să avem mai puțin joc scenic, dublat în plan muzical de acest element surpriză. Stephen a înțeles, a preluat sugestia mea și a cerut-o explicit corului. M-a bucurat foarte mult.

– *Deci a fost o armonie totală, nu te-ai simțit frustrat sau constrâns de regizor în concepția ta care era venită de la Verdi.*

– Nu, nu. Sigur că micile inadvertențe care au existat s-au datorat faptului că la început, fie că este o producție nouă sau veche, apare ticul reflex, care se elimină cel mai greu. În spectacolele ce au urmat premierei, s-a văzut că am fost tot mai uniți, coeziunea mai solidă și rezultatele din ce în ce mai bune.

„Trebuie să cântați sunetul, să-i dați viață!”

– *Cristian, ai găsit orchestra Operei Naționale cantonată în anume obiceiuri care ți-au pus probleme suplimentare?*

– Pentru mine, în egală măsură, în ceea ce privește interpretarea vocală sau cea orchestrală, frazarea în cânt sau cea instrumentală este foarte important de suprapus imaginea sunetului pe stilul pe care trebuie aplicată. Este nevoie de o

suprapunere absolut perfectă. Greutatea, să spun, a fost să reușim să creăm realmente soliditatea sunetului în piano, robustețea, densitatea, moliciunea, dar în același timp determinarea și tăria suprapuse pe o linie vocală care necesită o frază mai largă, o susținere mai mare; nu poți să cânti, de exemplu, un staccato verdian precum cel rossinian. Puțin, asta a fost problema, în sensul că orchestra cânta totul cam în același fel și atunci a trebuit să explic necesitatea ca realmente să cânte sunetul; am dat exemple că, în limba italiană, se face distincția clară între ***cantare*** și ***suonare***. Am spus: „Trebuie să sunați ca și cum ați cânta, deci realmente să cântați sunetul, să-i dați viață, să nu fie abrupt, să nu fie doar tehnic și instrumental, ci și expresiv”. Cuvântul își poate valida și argumenta tensiunea și sensul prin culoarea și articulația din orchestră.

– *Așadar, un parteneriat absolut egal între voce și acompaniament.*

– Da, pentru că orchestra este, până la urmă, cea care dă vocii expresivitate, sens, culoare, o umple și o împlinește. Și aceasta este foarte important pentru mine. A fost dorința mea.

– *Ce înseamnă pentru tine sunet și sonoritate verdiană?*

– În egală măsură, sonoritatea verdiană, atât la nivelul vocalității cât și al discursului orchestral, implică o desfășurare pe două coordonate: una „orizontală”, pliată pe o melodicitate de mare susținere, cantabilitate și frază de largă respirație, dublată în plan „vertical” de un profil al sunetului robust, rotund și generos, bazat pe o mare precizie la nivelul atacului și al articulației instrumentale. Un sunet realmente „cântat” vocal, calibrat pe un cânt susținut și emis pe o coloană sonoră

generoasă. Sunetul verdian trebuie să fie impetuos dar neagresiv, robust dar fără a fi lipsit de elasticitate, moale dar nu superficial, adânc și profund la nivelul expresiei și al sensului conținut de textul poetic.

Între rigurozitate și libertăți ritmice

– *Rezultatele te-au mulțumit. Cum a decurs lucrul cu cântăreții? Ai mers la cabine?*

– Am participat la absolut toate repetițiile de regie, la cabine și ansambluri. În permanență, raportarea mea a fost vizavi de originalul scris de Verdi. Orice producție ar fi, clasică sau modern - avangardistă, totdeauna trebuie să se plieze pe adevărul partiturii verdiene, ca tempi, frazare, construcție, ca un tot unitar. A fost bine, m-am bucurat de colaborarea soliștilor, unii chiar au fost foarte tineri sau mai lipsiți de experiență, precum tenorul Tabone. Cu el am avut o activitate aparte, pentru că a fost nevoie de așa ceva. În rest, sigur că au fost momente în care faptul că o arie de operă, oricât ar fi intrat ea în tradiție, nu poate trece peste rigurozitatea și concepția ce ține de muzicalitatea discursului și construcția dramaturgică. A trebuit să explic că libertățile sunt permise doar în cadrul măsurii ritmice. Deci, muzicianul își poate permite să fie volubil în cadrul măsurii, pentru că altminteri, construcția partiturii nu-ți permite să ieși și să cânti foarte liber doar de dragul romantismului verdian. Până la urmă, o tradiție nu constă în faptul de a sta sau a nu sta pe o acută, ci de a suprapune imaginea muzicală pe dramaturgia momentului, de a asigura legătura text - muzică. Dacă asta nu este clar, atunci totul devine o interpretare... după

ureche, amatoricească și cu așa ceva nu sunt de acord.

– *S-a renunțat la niște supraacute, din tradiție venite?*

– Eu nu am ținut foarte mult dar soprana armeană nu avea rezolvat registrul respectiv și atunci am hotărât să nu o expun... mai ales că respectivele note nu sunt scrise.

– *A fost suficient numărul de repetiții pe care le-ai avut, ai putut să lucrezi liniștit? Ceilalți soliști, în afara tenorului neexperimentat, cum ți s-a părut că s-au prezentat?*

– Da, ceilalți au fost la un nivel bun, care prin studiu și repetiții aveau toate premisele că se putea ajunge la un nivel foarte bun. Mi-ar fi plăcut să am mai multe repetiții de orchestră dar și din cauza stagiunii foarte aglomerate, din cauza montării decorului, nu s-a putut.

– *Da, decorul este foarte complicat.*

– A trebuit să împăcăm și capra, și varza, în sensul că unele repetiții de orchestră s-au transformat în **Sitz-Proben**, tocmai pentru a avea mai multe repetiții muzicale cu soliștii.

„Bagheta mea nu cântă!”

– *Cum ai fost mulțumit de ecourile spectacolului?*

– M-am bucurat să citesc toate cronicile apărute, care au fost bune la adresa producției, m-a bucurat foarte mult să văd că orchestra s-a bucurat de aprecieri foarte bune. S-a scris că instrumentiștii au cântat cu sens, adică au dat sens acompaniamentului, care nu a fost steril, ci implicat în expresivitatea momentului. De asta, repet, am susținut și voi susține că, în accepțiunea mea, orchestra și vocea au un raport de complementaritate, sunt

parteneri absolut egali. Și faptul s-a văzut în sunetul, în frazarea lor, în implicarea emoțională, în creativitatea lor în acele clipe. Pentru că doar prin ei, prin instrumentiști, reușim. Eu, de unul singur, n-aș putea, bagheta mea nu cântă, numai prin orchestră poate cânta. În general ne-am înțeles bine deși, sigur, am avut mici schimbări care țin de concepția mea personală asupra lucrării pe care ei au fost abili s-o execute și s-o cuprindă în propria lor viziune.

– *Un exemplu?*

– Mă refer la schimbările de tempo, la anumite susțineri ale liniei melodice nescrise dar existente în textul vocal al liniei melodice a cântăreților, care pot argumenta anumite diluări sau strângeri de tempo.

– *Referitor la **Rigoletto** cred că putem să încheiem, doar dacă tu mai vrei să adaugi ceva...*

– Sunt absolut sigur că această producție a deschis ochii multora, atât în ceea ce privește exigențele și cerințele muzicii verdiane cât și în deschiderea vocală, mentală a celor tineri din distribuție. Pentru că, vorbind despre spectacolele ulterioare premierei, mulți dintre ei au revenit altfel, au venit montați altfel, mai bine pregătiți. S-a văzut că în acest răstimp au muncit și au reevaluat toată activitatea noastră anterioară. Asta m-a bucurat foarte mult, constatând că n-am trudit degeaba.

– *Cum crezi că a primit publicul o montare de genul acesta, care a mutat acțiunea din anii pe care Verdi și Piave i-au prevăzut, în vremea lui Al Capone?*

– Sunt absolut sigur că producția va face mare succes în continuare. Pentru că, înainte de toate, muzica verdiană este pliată pe partea umană și afectivă a

fiecăruia dintre noi. De aici vine limbajul extrem de accesibil și aderent sensibilității noastre. Pentru că fiecare, până la urmă se confundă, se poate identifica cu personajul. Vreau să fac o paranteză despre Verdi și drumul deschis ulterior de Puccini. Marele merit, marea schimbare în dramaturgia romantică italiană a fost prin faptul că Verdi a suprapus totul pe sensibilitatea și umanitatea noastră. A renunțat la instrumentalitatea *belcanto*-ului inițial, la frumusețea vocii integrată ca parte tehnică a execuției și s-a aplecat asupra sensului afectiv, uman al textului, al cuvântului, ceea ce după aceea a deschis ușa, firesc, apariției verismului.

„M-am bucurat de îndrumători senzaționali”

– *Cristian, aș vrea să-mi spui câte ceva despre activitatea ta; ești lector la Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca, doctor în muzicologie și dirijezi peste tot în țară.*

– În afară de faptul că sunt cadru didactic atât la Catedra de orchestră, cât și la cea de canto - clasa de operă, activitatea mea cuprinde onorarea scenelor de filarmonici, cu concerte simfonice sau vocal-simfonice sau chiar gale de operă. Preocupările mele încearcă să dea mai departe ceea ce am învățat de la maestrul meu, cărora le mulțumesc și care au fost extraordinari. Da, m-am bucurat de îndrumători senzaționali. Mă refer la maestrul Gheorghe Victor Dumănescu, la maestrul Petre Sbârcea care, chiar dacă în anul III m-a dat de la clasa lui de dirijat, am învățat enorm de la el. M-am mai bucurat de îndrumările a doi mari maeștri din spații culturale diferite. Este vorba de Leonid Korchmar, profesor la

Conservatorul Rimski-Korsakov, director muzical – pe atunci - al Teatrului Mariinsky din Sankt Petersburg, precum și de marele dirijor italian Maurizio Arena. În 2008, la un concurs, m-am putut bucura o vreme de îndrumările lui. Un maestru extrem de exigent, extrem de dur, dar cu uriașă putere de esențializare și abstractizare a partiturii, de reducere a ei la esențele fenomenale. Maurizio Arena mi-a deschis ochii în ceea ce privește dramaturgia în operă. Extra-ordinar!

– *Ce preferințe ai în repertoriul liric?*

– Mozart, alături de Rossini, Verdi și Puccini. Oricum, marea mea dragoste rămâne opera, orice stil, orice epocă.

– *În străinătate știu să ai o activitate destul de susținută...*

– În Germania dirijez foarte mult *Aida* și *Rigoletto* pentru că se cer, cu o companie italiană. De doi ani suntem deja prezenți în teatrele mai mici și pentru mine este foarte important să lucrez cu artiști italieni, să beneficiez - ca tânăr dirijor - de experiența lor. Când faci operă italiană cu italieni, chiar dacă au o anumită vârstă și au trecut prin multe mâini pricepute, este o mare plăcere și un mare serviciu pe care mi-l fac și mie. Pe termen scurt, urmează din nou prezența mea în Kazahstan, la festivalul ce celebrează 80 de ani de teatru la Almaty, unde voi dirija gale și un spectacol simfonic, apoi desigur colaborările la filarmonicile din țară, revenirea la București pentru următoarele spectacole cu „Rigoletto”...

(2014 – **OPERA MĂIASTRA**)

Dirijorul NELLO SANTI

„NU POȚI CÂNTA UN CONCERT DE VIOARĂ LA VIOLONCEL SAU LA VIOLĂ”

Seducătorii ignoranți

– *Maestre Santi, îmi face mare plăcere să vă întâlnesc la San Francisco. Cariera dumneavoastră este grandioasă, peste 40 de ani de prezențe la pupitrul dirijoral. Cam câte spectacole ați condus?*

– N-aș putea să vă spun exact, dar dirijez din 19 decembrie 1951. La 20 de ani am debutat cu *Rigoletto* la Padova, unde urmasem Conservatorul. Dar începusem să fac repetiții cu orchestra de când aveam 17 ani. După aceea, primele prezențe internaționale au fost la Zürich în 1958, la Viena și Covent Garden în 1960. Până atunci îi dirijasem deja pe Beniamino Gigli, Carlo Tagliabue, Margherita Carosio, Tito Gobbi. Cu Gobbi am făcut și ulterior foarte multe spectacole de *Tosca*, *Otello*, *Gianni Schicchi*. Îmi amintesc că James McCracken a cântat primul său *Otello* sub conducerea mea la Zürich, în 1960. Am debutat în 1962 la Metropolitan, în 1970 la Arena din Verona cu *Manon Lescaut* într-o distribuție foarte bună, Magda Olivero și Domingo.

– *Totuși, ucenicia cum v-ați făcut-o?*

– Să știți că până a ajunge pe asemenea scene, am dirijat în Italia în teatre mici, nu cum se procedează azi, când un tânăr proaspăt venit de la Conservator începe să conducă pe scene mari și toată lumea este „sedusă” de

așa-zise „noi interpretări”. De fapt, respectivul este un ignorant și nici nu cunoaște bine lucrarea!

– *Ați cunoscut în timpul studiilor șefi de orchestră legendari...*

– Îmi amintesc de ei. Am asistat la repetițiile lui Antonino Votto, l-am urmărit mult pe Francesco Molinari Pradelli, un dirijor magnific. Pe Tullio Serafin l-am cunoscut personal în 1953, dar nu l-am văzut dirijând decât o singură dată. Era maestrul necontestat și foarte serios al operei italiene. S-a născut la 12 km depărtare de locul în care m-am născut eu, lângă Veneția. L-am urmărit foarte mult pe von Karajan, care m-a și angajat la Viena. Dar nu l-am văzut dirijând pe Toscanini decât în înregistrările pe peliculă. I-am vizitat însă, în 1964, casa din Riverdale, New York.

– *Toți au fost mari maestri, titani ai baghetei...*

– ...de la care se putea învăța mult. În România ați avut un foarte mare dirijor în persoana lui Ionel Perlea. A înregistrat o *Aida* magistrală cu Björling, Milanov, Barbieri și Warren, la pupitrul orchestrei Operei din Roma.

– *A dirijat Răpirea din Serai la Scala cu Maria Callas.*

– La Zürich m-a angajat Otto Ackermann, care era român. Dirijase *Walkiria* la Scala. Gândindu-mă retrospectiv, pot spune că în cariera mea am întâlnit maestri cu adevărat valoroși. Nu mai vorbesc de Fricsay, Solti sau Klemperer.

Severitatea și complexul de inferioritate

– *Aveți o preferință personală pentru unul din toți aceștia?*

– Pentru mine Toscanini e Dumnezeu, singurul de la care se putea

învăța ceva de pe disc. Nu pentru a-l copia, ci pentru a-ți sugera de ce un lucru trebuie făcut într-un anumit mod.

– *Credeți că înregistrările lui sunt moderne astăzi?*

– Absolut.

– *V-am întrebat, pentru că tempii lui pot părea cumva neobișnuiți din anumite puncte de vedere.*

– Tempii lui Toscanini erau de o logică impetuoasă, năvalnică. Ar trebui văzut de ce i-a ales. El pregătea întotdeauna schimbările de tempi, crea arce muzicale, modela sonoritățile care nu mai erau deloc brutale. Când avea 54 de ani și a devenit director artistic la Scala, primul lucru pe care l-a făcut a fost să se îngrijească de *il bel suono*, sunetul frumos al orchestrei.

– *Trecea drept un dirijor sever. Credeți că acest lucru e o necesitate?*

– Nu. Duritatea cu orchestra era o modă. Muzicienii de azi sunt mult mai bine pregătiți. Pe vremuri, cântau bine cei dotați de la natură, nu ca urmare a unui studiu temeinic. Desigur, darurile naturale sunt întotdeauna necesare dar nu suficiente. Erau multe probleme de disciplină în toate direcțiile. Când Toscanini a venit o dată la Genova pentru a dirija *Carmen*, închipuiți-vă că l-a găsit pe impresar măturând sala. În fosă, severitatea venea pentru că orchestra avea efectiv nevoie să fie sub comandă. Azi există multă disciplină artistică.

– *Am auzit că maestrul Muti este foarte sever cu instrumentiștii scaligeri.*

– Nu știu, n-am cunoștință de așa ceva. Uneori severitatea ascunde un complex de inferioritate.

– *Maestre Santi, cum v-ați defini propria școală, propriul stil de conducere? Aveți preferințe pentru un anume repertoriu?*

– Dirijatul se învață de peste tot. Iubesc partiturile italiene. Cred că e foarte important să vorbești limba în care a fost scrisă opera. E inutil să-mi propun să dirijez lucrări germane. Nu vorbesc bine limba, de fapt am o... versiune proprie a ei. Continuând răspunsul la întrebarea dumneavoastră, vă spun că dirijez și multe concerte simfonice, cu lucrări de la Vivaldi la Stravinski.

Azi nu mai studiază decât... fanaticii

– *Care credeți că este stadiul actual al artei cântului? Obişnuim să facem dese referiri la artiştii din trecut, pornind de la Caruso şi Pertile. Pe de altă parte, tindem să-i supraevaluăm pe unii cântăreţi actuali.*

– Azi nu mai studiază decât... fanaticii. Aproape întotdeauna, chiar dacă respectivul nu are calități vocale. Dar, fanaticul e... fanatic. Cred că pentru a cânta bine, trebuie cu adevărat să înveți cum se cânta odată, să copiezi chiar școala de canto a lui Caruso, tehnica lui Pertile. Vocea lui Pertile putea să placă sau nu, dar tehnica era perfectă.

– *Îmi amintesc Pazzo son... Guardate din Manon Lescaut cu Pertile. Era zguduitoare.*

– ... *Improvviso* din *Andrea Chénier* sau *Quando le sere al placido* din *Luisa Miller*, care era pe cealaltă parte a discului de 78 de ture.

– *Dar, din păcate, fără recitativ.*

– Astăzi aproape toți cântăreții sunt victimele marilor dirijori, care îi pun să solfegieze. Canto e pur și simplu canto, nu solfegiu. Acesta e doar o cale pentru a ajunge la canto, nu punctul final. Nici măcar nu i-aș numi maeștri, ci... persoane care se urcă pe podium.

– *Credeți că în zilele noastre dorința tuturor cântăreților de a deveni*

cântăreți-actori a abătut atenția de la progresul vocalității? Și selecția incorectă a rolurilor poate fi o consecință a acestui fenomen.

– Se fac multe greșeli în această privință. Când o cântăreață este tânără, crudă, ea intră brusc în *M-me Butterfly*, spre pildă, deși vocea este atâtica. (Maestrul face un gest care nu lasă loc de dubii. N.A.). Culoarea și sunetul sunt importante. Nu poți cânta un concert de vioară la violoncel sau violă. Trebuie ținut cont de muzică și atunci alegerea vocilor nu va mai fi greșită.

– *Cine e responsabil pentru aceste lucruri?*

– De multe ori incompetența directorilor de teatre, a dirijorilor și chiar a regizorilor, care văd în față numai personajele. Ei spun: „Ah, acela e cutare!” Sunt de acord că rolurile trebuie combinate cu chipurile actorilor. Dar cred că mai întâi vocea trebuie să fie cea justă și apoi înfățișarea. Costumele se pot schimba.

– *Care e situația în Italia sfârșitului de mileniu? Am impresia că italienii nu sunt atât de prezenți pe afișe în Europa sau America.*

– Da, sunt prezente titlurile, nu artiștii. Și asta pentru că în Italia nimeni nu mai studiază canto. În plus, când apare un glas fenomenal îi blochează pe toți ceilalți.

– *Dar vechii maeștri de canto?*

– Nu mai există. Sunt puțini, foarte puțini...

– *Ettore Campogalliani, Arrigo Pola, profesorii lui Pavarotti?*

– Pola mai este la Modena. Cânta bine, l-am auzit în 1947 la Adria într-un concert și într-un spectacol cu *M-me Butterfly*, la care eu eram violist în orchestră.

Callas, Tebaldi, Olivero...

– *Maestre Santi, să vorbim puțin despre Maria Callas. Ați ascultat-o pe scenă?*

– Da, în 1948 în *Aida*, apoi la Verona, cred că în *Mefistofele* și la Scala în *Piratul*. Dar mie mi-a plăcut întotdeauna Tebaldi. Sunetul lui Verdi era sunetul Renatei Tebaldi.

– *Care vi s-au părut calitățile ei dominante?*

– Minunată, foarte muzicală, frumoasă pe scenă, voce caldă, plină, bine plasată, verdiană care cânta excelent și *Tosca* sau *M-me Butterfly*. În *Boema* era o minune.

– *Toscanini a spus despre ea că are voce de înger.*

– Cred că a fost o înțelegere greșită. După câte știu eu, Tebaldi făcea – când Toscanini dirija la Scala – *Te-deum*-ul de Verdi. Cânta notele de soprană solo. Au amplasat-o într-o extremitate a corului. Toscanini a cerut: „Vă rog puneți în centru vocea de înger”. Ați înțeles? În *Te deum* cântă ... îngerii. Ei sunt corul. Pentru Toscanini ea are vocea unui înger care cânta solo. Pentru că el a considerat că nu se vedea, i-a cerut să vină în centrul corului până la final. Dar legenda s-a născut. Așa a fost cu istoria despre *La voce d'angelo* pe care am citit-o și într-o carte a lui Andrea della Corte. Când Tebaldi a audiționat în fața lui Toscanini, acesta a întrebat-o ce vrea să cânte. „*Ave Maria* din *Otello*”, a venit răspunsul. “Nu”, a replicat maestrul, „să cânti tot actul al patrulea sau nimic”. Norocul a fost că ea făcuse deja rolul la Roma în compania lui Francesco Merli și a lui Gobbi, sub bagheta lui Gabriele Santini. La Scala în acea perioadă rolul maurului era interpretat de Ramon Vinay.

– *În afară de Renata Tebaldi, ce soprane v-au impresionat?*

– Desigur, Magda Olivero.

– *O teribilă forță dramatică.*

– Așa este. Apoi, când eram copil, Maria Caniglia mi-a produs o mare impresie în *Aida*. Am văzut-o și pe Iva Pacetti în *Tosca*, era foarte bună, dar amintirile despre ea sunt destul de estompate.

– *În anii mai recenti?*

– Am lucrat mult cu Maria Chiara, o artistă care a cântat numai repertoriul care i se potrivea, spre deosebire de Mirella Freni care a făcut și *Aida* și *Fedora*. Am dirijat *Boema* cu Mirella încă din februarie 1958.

– *Tehniciană excepțională...*

– Tehnică, natură, voce completă, lirică! Coloratura din *Traviata* era prea dificilă pentru ea. Roluri precum Micaëla, Liù, Susanna îi veneau ca o mănășă.

Un Otello care cântă ... Iago

– *Să vorbim despre tenori. Care vă sunt preferințele?*

– Despre cei de azi e puțin dificil...

– *Totuși Pavarotti a făcut lucruri bune.*

– Da, foarte bune. Am lucrat împreună din 1964 când a cântat un magnific Duce de Mantua. Pe Domingo îl cunosc din 1966, iar colaborarea artistică a demarat în anul următor. Apoi am înregistrat toate ariile de Verdi cu Carlo Bergonzi. Am găsit timpul de a dirija un concert și de a face *Otello* cu del Monaco. Am lucrat mult cu Jimmy McCracken, Jon Vickers, Franco Corelli în *Tosca* sau *Forța destinului*.

– *Cum erau del Monaco și Corelli în spectacol?*

– Artiști foarte serioși. Del Monaco lucra mult la repetițiile cu pian și când

urmau cele de orchestră nu mai era nimic de zis. Era foarte preparat.

– *Era Corelli un cântăreț sigur în spectacol?*

– La început era foarte nervos, dar când intra în scenă se calma și cânta minunat.

– *Există o înregistrare live cu del Monaco – Otello și Vinay – Iago. O cunoașteți?*

– Nu, dar l-am dirijat pe Vinay în Iago la Geneva.

– *Îmi împărtășiți o opinie?*

– Simplu. Era un... Otello care cânta Iago. Dar l-am văzut și în rolul titular, în 1948, alături de Renata Tebaldi la Verona. Dirija maestrul Votto. Era un Otello înăscut.

– *Preferatul lui Toscanini...*

– Da, au făcut disc din concert. Dar pe scenă Vinay era o enormă personalitate. Un mare Otello a fost și Pertile, atât cât ne putem da seama de pe discurile făcute când era mai în vârstă, totuși foarte bune. Și Giacomo Lauri-Volpi a cântat Otello, era un **grandissimo tenore**, foarte iubit.

– *Stimate maestre, vă rog să-mi spuneți câteva cuvinte despre cântăreții români pe care i-ați dirijat.*

– Sunt foarte bun prieten cu Ion Buzea și am avut colaborări importante cu David Ohanesian la Hamburg. Am dirijat la Metropolitan cele trei unice spectacole când Bergonzi a cântat **Rigoletto**. Bariton era Nicolae Herlea. Apoi am dirijat mult **Aida** la Zürich cu Zenaida Pally și Ludovic Spiess. Marina Krilovici, Octavian Naghiu, basul Aurelian Neagu... n-aș vrea să uit pe nimeni.

– *Ați lucrat și cu Maria Slătinaru-Nistor.*

– Desigur, natural. Multe **Tosca** și **Andrea Chénier** la Radio France. Am

dirijat în 1965 **Tosca** la Lyon cu Magda Ianculescu, Guy Chauvet și Tito Gobbi. În anii din urmă am făcut **Traviata** la Veneția cu Angela Gheorghiu.

(1998 – **OPERA LIVE**)

BASUL ROBERTO SCANDIUZZI

„CÂNTĂREȚUL TREBUIE SĂ POSEDE NU NUMAI GLAS, CI ȘI... CREIER”

– *Bun venit la Timișoara! Sunteți pentru a doua oară aici, prima dată ați cântat într-un concert cu Attila acum câțiva ani. De data aceasta îl întruhipați pe Mefisto în noua producție cu Faust. Care vă sunt impresiile despre Opera din Timișoara?*

– Am crescut într-un oraș asemănător, la Treviso, cu un teatru liric mic, dar puternic implicat în atmosfera culturală, cu un stil de viață liniștit, așa că la Timișoara, într-un fel, mă simt ca acasă, în lumea mea. Când am venit prima dată, a fost o cooperare cu România. Atunci l-am reîntâlnit, după niște ani, pe directorul Corneliu Murgu, alături de care cântasem spectacole mari la Viena, Berlin și în America de Nord. Deci primul motiv a fost el, pentru că îl cunoșteam și știam ce tip de muncă face. Este un om foarte precis, care merge direct până la capăt în orice situație, nu pierde timpul și mie îmi place acest gen de persoană. Când am fost prima dată, am văzut și calitatea activității de aici, și energia desfășurată în această instituție.

Iată motivele pentru care am revenit. Cu Murgu am dezvoltat o prietenie, cunosc activitatea lui artistică și am văzut cum lucrează efectiv și ca director. Apoi, la vârsta mea, am 54 de ani, sunt un foarte bătrân... tânăr bas, am aproape 36 de ani de carieră, așa că dacă găsesc o motivație pentru a consuma niște energie, nu pentru bani și glorie ci pentru a menține și susține ceva valoros, eu consider că merită.

– *Un gest generos din partea dvs. să veniți aici cu un scop pur cultural, de sprijin. De altfel, Timișoara are una din șansele de a deveni Capitală Culturală Europeană în 2020, ca al doilea oraș românesc după Sibiu, în această postură.*

– Fantastic. Îi urez mult succes.

– *Sunteți născut la Treviso, renumit pentru faptul că celebrul Mario del Monaco a petrecut acolo o mare parte din viață.*

– Da, după ce s-a căsătorit, pentru că soția lui era din Treviso. Într-un fel, noi am fost foarte apropiați pentru că locuințele noastre se aflau la 500 m una de alta.

– *Al doilea motiv pentru care Treviso este faimos sunteți chiar dvs. Pentru că faceți o carieră importantă.*

– Mai există și altele, pentru că și soprana Maria Chiara și tenorul Fabio Sartori îmi sunt concitadini. Dar pot spune că și Timișoara este apropiată de Treviso, pentru că am găsit multe persoane din orașul meu venite să muncească aici.

Studiul picătură cu picătură

– *Cariera dvs. internațională a început sub auspiciile a doi dirijori celebri, Riccardo Muti în **Nunta lui Figaro** la Scala și Georg Solti în **Simon Boccanegra** la Covent Garden. Erați*

foarte tânăr, desigur, dar mi-ați putea spune cum ați perceput atunci diferențele între cei doi mari?

– La vremea aceea, Muti era un tânăr brilliant, care repede a devenit cel mai important dirijor din noua generație. Solti o reprezenta pe cea veche. Într-un fel erau destul de... analogi, pentru că amândoi doreau să semene cu Toscanini. Muti avea mai mult respect față de Toscanini și eu îl pot considera comparabil cu el, deși respectul nu este suficient. În schimb, Solti a fost unul dintre ultimii asistenți ai lui Toscanini. Așadar, amândoi aveau un punct în care erau foarte apropiați. Aveau și aceeași energie. Sunt puțini dirijori care, depunând un efort similar, pot să ajungă la același rezultat. Dar fiecare șef de orchestră are propria personalitate și chiar dacă au calități identice, pot atinge același punct pe căi diferite.

– *Cum ar fi...*

– În primul rând propria sensibilitate, dar sunt de fapt multe alte lucruri care contează. Există dirijori care se preocupă mult de calitatea orchestrei dar nu sunt capabili să inducă același lucru pe scenă. Alții reușesc să obțină **top quality** și cu orchestra, și cu cântăreții. Fiecare însă are propria viziune asupra muzicii. Există și un alt lucru care trebuie luat în considerare: dirijorii își modifică ideile, concepția. De exemplu, Solti din 1981 când a dirijat primul **Simon Boccanegra** s-a schimbat în următorii șase ani. Desigur, nu schimbări spectaculoase, totuși schimbări în condiții de **top level quality**. Energia se dezvoltă într-un mod diferit, funcție de moment, sensibilitate, situația personală, condiții.

– *Nu credeți că erați prea tânăr pentru rolul Fiesco din **Simon Boccanegra**?*

– Poate, dar nu cred că mi-am asumat un risc prea mare, pentru că întotdeauna am muncit mult la pregătirea rolurilor.

– *Nu mă refer din punct de vedere muzical ci din cel filozofic... Fiasco este un personaj profund...*

– Sigur, sunt mult mai matur acum, trebuie să recunosc asta. Dar știți, dacă pregătești un rol pe îndelete, având timp să citești despre personaj, încet-încet acesta se insinuează în tine, devine parte din tine.

– *Așa este, cu timpul descoperi lucruri noi, pe măsură ce te imersezi într-un rol.*

– Într-adevăr, am cântat prima dată Fiasco în 1989 când aveam 31 de ani, dar începusem să-l studiez de pe la 22-23 de ani. Adică citeam doar o pagină pe lună și o lăsam acolo, să se maturizeze. În același mod am pregătit și Filip din **Don Carlos**. La fel Boris și toate rolurile mari pe care le-am cântat. Totdeauna am lucrat mult timp. De exemplu, dacă ești chemat să faci un rol cu șase luni înainte, nu trebuie să te pregătești numai în ultima lună. Fiind foarte organizat, am putut să-mi studiez întregul repertoriu picătură cu picătură, pagină de pagină. Asta a dat posibilitate și instrumentului meu să se dezvolte încetul cu încetul, să se pregătească, să digere partitura și personajul.

– *Cred că este o bună recomandare pentru tinerii interpreți, pentru că unii chiar se laudă că în două săptămâni au pregătit un rol.*

– Să fiu cinstit nu este totdeauna vina lor, ci și a teatrelor. În prezent unele instituții de operă nu sunt capabile să-și managerieze din timp stagiunile. În tinerețea mea, Metropolitanul era capabil să-mi ofere contracte cu cinci ani înainte, acum doar cu un an, maximum doi, mai

devreme. Majoritatea teatrelor se organizează doar pe două stagiuni și câteodată pe câte una, așa încât cântăreții nu au suficient timp să se pregătească. Cea mai bună cale este să descoperi de la început care este domeniul optim pentru tine.

– *Să poți să-ți manageriezi dezvoltarea carierei și să-ți asiguri mental evoluția personalității.*

– Este chiar mai important. Vocea nu este totul, de fapt ea....

– *...răspunde impulsurilor creierului.*

– Da. Cântărețul trebuie să posede nu numai glas, ci și creier.

– *Totuși, vocea trebuie să fie pregătită tehnic.*

– Da, dar nu poți cânta numai cu tehnica. Poți fi nervos, poate să-ți fie frică, pentru mine important este să gândești.

Moliciune și eleganță

– *Maestre, sunteți considerat ca basso cantante nobile, una dintre cele mai frumoase voci în lumea liricii acestor ani. Vă pot admira comparându-vă, de exemplu, cu Cesare Siepi.*

– Al doilea angajament al meu a fost la Parma, ca rezervă pentru el.

– *V-a fost un model?*

– În rolurile italiene, da. Pentru că, vedeți, în **Don Giovanni**, Cesare a fost cu mult înaintea vremii sale și a rămas modern și astăzi în fața unor Don Giovanni urlători și agresivi. Sigur, mi-a fost unul dintre modele.

– *Și altele?*

– Paolo Washington.

– *Făcea roluri medii, precum Raimondo în Lucia di Lammeroor.*

– Nu numai. L-am auzit prima dată în Dosifei din **Hovanscina**. Am fost fascinat.

– *La Parma ați fost rezervă pentru Siepi în Don Giovanni?*

– Nu, în *Requiem*-ul de Verdi. De fapt, el era în prima distribuție și eu într-a doua. Această formulă de a programa tineri în paralel cu star-urile este cea mai bună pentru a crește, pentru a te maturiza.

– *Cât timp ați cântat în paralel Mozart (Don Giovanni, Figaro, probabil și altele) și marile roluri verdiane?*

– Este o bună întrebare pentru că eu recomand această alternanță. Toți mă prezentau ca voce verdiană. Ceea ce era adevărat, pentru că este viața mea. Să fiu cinstit însă, eu recunosc mult mai bine stilul meu de cântat în Mozart, nu în muzica lui Verdi.

– *Din cauza moliciunii voci?*

– A moliciunii și a eleganței. Aceasta nu înseamnă că Verdi nu cere asemenea lucruri.

– *Sigur, fraze lungi...*

– Mai este însă ceva special la Mozart, recitativele, legato-ul. Cred că, pentru a fi un cântăreț modern trebuie să știi să faci fraze lungi. Eu am crescut cu Mozart, Bellini și Donizetti. *Belcanto*-ul a fost a doua parte a educației mele. Ori *belcanto* înseamnă frazare nobilă, legato, respirație lungă, grijă pentru sunet. Toate acestea împreună au fost primii mei 10 ani de școală. Au urmat desigur Verdi, Rossini *serio*, nu *buffo*.

– *Mosé?*

– Sigur, *Mosé in Egitto*, *Stabat mater*...

– ... și rolurile de *basso buffo nobile*, precum *Don Basilio*.

– Bineînțeles. Numai că le-am abordat la 50 de ani, nu mai devreme.

– *Foarte interesant.*

– Pentru că le-am considerat ca pe niște „bomboane”, pentru maturitate. Am

făcut primul Don Basilio, ca pe Boris, la 31 de ani și am promis să nu le mai cânt până la 50. Tânăr fiind, ai foarte puțină experiență despre tine. Trebuie să te cunoști foarte bine, să fii capabil să-ți conduci fiecare centimetru de voce. Așa cum trebuie să aduci credibilitate unui personaj ca Boris, la fel trebuie și pentru Don Basilio, nu poți fi numai ridicol. Și asta poate veni numai din creierul care te cunoaște bine. Don Basilio nu este un rol de prost, ci unul foarte precis.

– *Să vorbim despre Wagner.*

– A scris mult pentru vocea de bas dar, cinstit să fiu, prefer să aștept, deși nu știu de ce. Am încercat să cânt Wagner dar nu am făcut-o pe scenă. Nu mă grăbesc. Pot cânta Verdi, Musorgski, Bellini, Gounod, Mozart. O să cânt și Wagner, desigur, dar nu acum. Ultimul cântăreț pe care l-am respectat în partiturile maestrului de la Bayreuth a fost Kurt Moll.

– *Un basso profondo.*

– Un german cântând cu moliciuni, eleganță, care nu a fost niciodată agresiv. A avut școală italiană, așa că-l putem considera un stilist italian cântând Wagner. Acum se cântă cu multă forță, „împingând” sunetul, așa că eu prefer, pe moment, să mai aștept.

Probleme cu acordajul

– *În prezent sunt mulți cântăreți care se consideră bas-baritoni. Și criticii îi categorisesc astfel. Ce părere aveți?*

– Este gustul modern. Este un mod de a spune că au probleme și astfel se protejează. Acum diapazonul orchestrelor este din ce în ce mai ridicat. Vocea umană este însă aceeași. Încerci să menții, într-un mod elastic, acel glas, care trebuie să fie mult mai flexibil decât acum niște ani. De exemplu, la Viena,

diapazonul orchestrei este mai ridicat. Îți trebuie cineva cu acute mai puternice și există puține oportunități să susții acele sunete. Asta este una dintre motivații. Există și alta. Nimeni nu mai este capabil să distingă culorile vocale. Sunt multe soprane dramatice care cântă ca mezzosoprane. Sunt mulți baritoni care cântă roluri de bași. Sunt mulți tenori lirici care cântă roluri de *lirico-spinto*.

– *Baritonii fără note acute, Sol, La bemol.*

– Notele înalte ale vocii de bariton se pierd dacă abordezi roluri verdiane cu țesături foarte joase. Acum orchestrele cântă cu același diapazon și muzica simfonică, și cea de operă. Ori, acordajul pentru muzica simfonică este mai înalt. Ca la Viena, cum spuneam, unde orchestra Operei este Orchestra Filarmonică. Și acești faimoși Wiener Philharmoniker nu schimbă acordajul, așa încât cântăreții trebuie să se adapteze. Și nu mai există nici acei mari dirijori care să cunoască precis culorile vocilor și să le solicite pentru un rol sau altul. Preferă o „salată mixtă”.

– *Viena are cel mai ridicat diapazon?*

– Operele din Berlin – Staatsoper Unter den Linden și Hamburg, la fel.

– *Cum este Scala?*

– Bună, bună, nu ca Viena. Vocea umană se simte bine la 439. Nici o orchestră nu este așa. Cea mai joasă este 440-442.

– *Orchestra de la Metropolitan?*

– Cu Jimmy Levine la pupitru era bună. Ultima dată am cântat acolo acum trei ani și a fost OK.

– *Cred că și dirijorii, acum, au manieră identică de a cânta muzica simfonică și opera, fără să aibă grijă de voci.*

– Este o mare libertate, nimeni nu mai are timp să se împartă, să

diferențieze podiumul simfonic de scena lirică.

Opera la modul pur

– *Ultimele întrebări. Care credeți că este explicația acestei hemoragii de glasuri venite din Coreea de Sud, China, Japonia, țările foste sovietice?*

– Voci bune vin de peste tot, restul... nu contează. Dar calitatea nu înseamnă numai glas. Trebuie să fii artist, culoarea pielii nu are importanță.

– *Feeling-ul pentru muzica lui Verdi, Bellini, Donizetti...*

– Pentru ca un instrument să captiveze auditoriul trebuie să fie la un nivel artistic foarte înalt.

– *Personal, la ce reflectați în acest moment?*

– Mă gândesc să mă schimb. Acum opera este total diferită, deci trebuie să fii capabil să seduci publicul și este nevoie să lupți pentru asta. Cred că este momentul unei explozii pentru că acum publicul este mult mai obișnuit să primească spoturi, impulsuri de la TV, cinema, orice genuri de muzică de pretutindeni și cred că unul din cele mai bune mijloace de a menține opera vie este să o faci în modul ei cel mai pur, fiind o formă culturală precisă. Riști să distrugi opera, dacă o realizezi într-o manieră în care nu ai nimic cu ce să o compari, adică nu ai nimic cu care să poți să o judeci. Opera este frumoasă pentru că este operă...

– ... și lupta cu regizorii contemporani?

– Totdeauna o modernizare a fost un lucru bun. Dar acum, regizorii sunt de multe ori și directorii artistici (muzicali). Dacă folosesc opera ca să-și prezinte propriile idei depărtate de muzică, nu cred că este corect. Dacă eu citesc o carte, o înțeleg cum este și cum pot. Nu

adăuga propriul gust, nu adăuga ce ai dori să vezi, nu adăuga glumele tale prostesti, nu extrapola, dă-mi opera așa cum este ea, cum a fost compusă! Este unicul mod de a salva o formă culturală.

(2012 – *OPERA ÎN PORTETE*)

Baritonul ANDREAS SCHMIDT

Pianistul CORD GARBEN

UN TIMBRU DE PLATINĂ

Este sigur că informarea noastră privind fenomenele muzicale actuale în lume suferă o revoltătoare precaritate. Sursele publicului larg rămân la nivelul fono/videotecilor prăfuite ale Radioului sau Televiziunii și al rarelor peregrinări internaționale ale câtorva critici. De aceea, prezența unui artist cu adevărat important pe scenele bucureștene poate trece neobservată. Mai ales când cotidiene de largă circulație nu-și găsesc spații pentru mediatizarea unor asemenea evenimente, chiar dacă primesc articole. Sau când camerele de luat vederi strălucesc prin... absență tocmai atunci! În aceste direcții, tranziția nu se face simțită; din păcate, ea trece tangent la spațiul cultural. Cel mai recent exemplu a fost prezența la București a deja renumitului bariton german Andreas Schmidt, cu un recital de lieduri în care a interpretat ciclul *Winterreise* de Schubert, cu acompaniamentul pianistu-

lui Cord Garben. Sala Ateneului, penibil de goală, a cunoscut însă cu acest prilej unul dintre cele mai înălțătoare momente ale artei pure. O atmosferă de vrajă a întrerupt răsuflări, a transpus spirite în visări schubertiene, a mlădiat suflete sub bagheta magică a vocalității lui Schmidt. Nuanțele nesfârșite ale glasului său de bariton liric, întrepătrunse sunetelor eterate ale pianului, au desenat sub cupola Ateneului siluete de abur și vis, au sublimat gânduri care ne-au însoțit multă vreme după concert. Fericiți cei inspirați să vină la Ateneu în acea seară de duminică!

„Spectacolul muzicii” încearcă o reparație a crasei lipse de mediatizare, oferind cititorilor săi câteva dintre ideile măestrilor Andreas Schmidt și Cord Garben. Ele ne-au fost comunicate generos, în exclusivitate, prin amabilitatea dlui dr. Manfred Wüst, directorul Institutului „Goethe” din București – organizator, împreună cu Filarmonica „George Enescu”, a serii de lieduri.

– *Bun venit, domnilor, la București! Este prima dvs. vizită la noi și vă invit să vă prezentați cititorilor noștri.*

Andreas Schmidt: M-am născut la Düsseldorf în 1960, într-o familie cuprinzând câteva generații de muzicieni. Tatăl meu, făcând muzică într-o biserică, mi-a dat posibilitatea să cânt acolo, în corul de băieți. Am început să iau lecții de pian de la șase ani; am studiat mai târziu orga și dirijatul, înainte de a face canto. În '82-'83 am câștigat câteva concursuri vocale și, ca rezultat, am fost angajat la Deutsche Oper Berlin, unde am rămas membru permanent pentru zece ani. În tot acest timp am cântat o serie de roluri din repertoriul liric italian (Posa, Marcello), francez

(Valentin) și german (în *Flautul fermecat, Così fan tutte, Nunta lui Figaro, Don Giovanni*). Mai târziu, am debutat într-un rol pe care acum îl interpretez foarte des, Wolfram din *Tannhäuser*. Am cântat în spectacole la Viena, Paris, Covent Garden, Metropolitan, la festivalurile de la Glyndebourne, Salzburg, Aix-en-Provence, urmând ca anul viitor să debutez la Bayreuth, în rolul Beckmesser într-o nouă producție cu *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. Am imprimat foarte mult operă (cu dirijori importanți) și lieduri, acesta din urmă fiind un gen pe care îl abordez de la 16 ani și mă preocupă mult și azi. Același lucru l-aș putea spune și despre muzica vocal-simfonică. Anul 1995 reprezintă o dedicație artistică în mod egal oferită operei și recitalurilor de lied.

– *Cât de important este pentru un cântăreț să studieze pianul, orga și dirijatul?*

A.S.: Cred că au fost de un ajutor major pentru profesia mea de cântăreț. Poate că la început mi-a fost greu să înțeleg. Noi, în Germania, facem o deosebire între *muzician* și *cântăreț*. Întotdeauna insist asupra acestei diferențe. Eu mă consider mai mult un muzician, după cum știu că sunt o groază de cântăreți care nu se pot numi muzicieni! Modul meu de exprimare este glasul, dar am învățat să mă exprim muzical și la pian sau dirijând. Această educație de bază îmi este de mare folos când învăț roluri, când memorez cântece noi, când trebuie să pătrund în structura muzicală a unei piese și să înțeleg ceea ce compozitorul a scris și a gândit. N-aș putea să-mi imaginez cum ar fi fost munca mea fără aceste fundamente.

– *Domnule Garben, vă ascultăm...*

Cord Garben: Începuturile mele au fost puțin diferite de cele ale lui Andreas. Vin dintr-o familie de fermieri, veche de sute de ani. Părinților li s-a părut un accident ca eu să devin muzician. Am făcut școala de muzică la Hanovra (pian și dirijat), după care am devenit corepetitor la Opera din oraș. Am avut apoi șansa să lucrez vreme de 20 de ani ca producător la casa de discuri Deutsche Grammophon. Am devenit foarte rapid, în 1972, producătorul lui Dietrich Fischer-Dieskau, apoi (după un an) și al lui Herbert von Karajan (pentru opt ani). Prin 1976-1977 l-am întâlnit pe Arturo Benedetti-Michelangeli. Alături de toți acești mari artiști mi-am petrecut prima jumătate a carierei. Cred că lucrul la sute de discuri cu Fischer-Dieskau m-a readus în fața clapelor; apoi – în paralel – am început să dirijez. Michelangeli mi-a solicitat acest lucru și l-am acompaniat în câteva concerte și înregistrări. Azi, 30% din munca mea este dedicată activității de producător și consilier, 40% aceleia de acompaniator de lieduri, iar restul – dirijatului.

– *A fost pronunțat aici numele unui gigant, maestru al interpretărilor de lied și operă: Dietrich Fischer-Dieskau. Știu, dle Schmidt, că ați lucrat cu el. Cum a fost? Ați studiat deopotrivă tehnică și interpretare sau numai vreunul din aspecte? Avea o metodă specifică?*

A.S.: Îl cunoșteam pe Fischer-Dieskau din discuri și concerte, încă din vremea când abia începusem să intru în viața muzicală. Am participat la primele lui cursuri de la Kassel în 1982, cu o jumătate de an înainte ca el să îmbrățișeze cariera de profesor la Academia de Muzică din Berlin. Metoda lui era de a ține periodic *master-classes*,

nu mai lungi de două-trei săptămâni, dar cerea ca – în paralel – să fii înscris și la clasa unui alt profesor din Germania, cu care să studiezi problemele tehnice pe care el le semnala. Dorea pe cât posibil să evite tehnica, spre a se concentra pe interpretare. Obişnuia să spună că ar putea fi înţeles greşit vorbind despre tehnică, așa că prefera să lucreze numai aspectele artistice.

– *Domnule Garben, era Fischer-Dieskau un partener dificil în studioul de înregistrări?*

C.G.: Nu cred. Poate prima dată a fost mai greu, când imprimam *Schwanengesang* și i-am cerut să repete un pasaj care nu mi se păruse corect. A spus: „Nu, a fost bine!” Am ripostat rugându-l să vină să asculte și mi-a dat dreptate. Din acel moment petrecut în 1972 și până în 1983, când a încetat să înregistreze pentru Deutsche Grammophon, n-am mai avut probleme. N-a mai venit niciodată să asculte ceea ce imprimase. Alegeam la început *sunetul* împreună cu el și cu foarte experimentatul inginer al firmei și totul mergea strună. A avut deplină încredere în mine. Numai dacă era ceva de sugerat în plan artistic, îi explicam și-l invitam să asculte. N-a fost deloc greu.

– *În viața particulară?*

C.G.: Este foarte timid și dificil. Cred că trăiește în *regatul* lui de muzică și spirit, citește extrem de mult, știe *totul despre totul*. Este cea mai cultă persoană pe care am cunoscut-o. Cred că, pe undeva – el, marele artist – a pierdut contactul cu viața normală, claustrându-se în lumea lui.

– *Domnule Schmidt, care credeți că sunt marile taine ale interpretării de lied?*

A.S.: Consider că primordial este să pornești cu înțelegerea textului. Trebuie

citit ca un poem, de mai multe ori, căutând înțelesurile și culorile lui. După aceea poți începe să aprofundezi muzica. Personal, am avantajul că pot să cânt la pian; desigur, nu așa de bine cum o face dl Garben, dar pot să-mi caut singur drumul cunoașterii și înțelegerii. Apoi poți să te gândești la culorile în cânt. Cred că principala idee a liedurilor germane stă în căutarea a cât mai multor culori posibile, spre a exprima cât mai diferite situații de viață și stări psihologice, așa cum sunt ele citate în text. Trebuie apoi să te autoadaptezi la bogăția de culori, de armonii, la sunetul pianului și la ce exprimă el. E foarte laborios să-ți găsești în voce aceste culori, pentru că în mod normal, mai ales dacă te concentrezi în special spre operă, ești antrenat să-ți dezvolti un singur registru. Un cânt prea liniar, care sună identic de sus și până jos, nu e suficient pentru lied.

– *Fischer-Dieskau este un campion al coloristicii, cu o paletă impresionantă. Cât de importantă este stabilirea atmosferei în sala de concert, la un recital de lied?*

A.S.: Este esențială. Am învățat de la Fischer-Dieskau o axiomă: „cântatul începe înainte de a emite prima notă”. Trebuie să fii pe aceeași lungime de undă cu pianistul, cu două secunde înainte ca el să atingă prima clapă. Trebuie să rămâi în ambientul liedului încă două secunde după ce el se sfârșește, pentru a menține atmosfera și atenția. De mare ajutor în acest demers este dacă folosești metafore și imagini pe care ți le formezi în minte. Atmosfera trebuie vizualizată. Trebuie să *vezi* totul și să te menții în aceste viziuni și tablouri. Nu folosește la nimic dacă spui doar cuvintele, chiar dacă știi ce reprezintă din punct de vedere dramatic.

– De multe ori vezi unii cântăreți care folosesc introducerea de pian ca pe un fel de... încălzire și se opresc în momentul în care termină de cântat, începând să se concentreze pentru liedul următor...

A.S.: Așa este. Cred că asta distrage atenția și distruge atmosfera, publicul se relaxează și bietul pianist rămâne solitar să-și termine fraza. Cred că generarea atmosferei este unul dintre marile secrete ale interpretării de lied...

– ...iar imaginația joacă un rol esențial.

A.S.: Absolut.

– Din punctul de vedere al pianistului, ce înseamnă comunicarea între muzicianul care cântă și acompaniatorul său?

C.G.: Aș începe răsunul dintr-un alt unghi. Există mari pianiști concertiști, cu o tehnică fenomenală, care câteodată acompaniază celebri interpreți de lied. Mă gândesc acum la un exemplu faimos: concertul salzburghez Dietrich Fischer-Dieskau/Maurizio Pollini. După concert, Dietrich a spus: „A trebuit să-l... acompaniez pe Pollini toată seara!” Un pianist acompaniator trebuie să știe, să prevadă, să simtă respirația cântărețului, să intuiască unde dorește să accelereze sau să modereze tempii. Un mare pianist concertist știe doar să vină în scenă, să cânte în stilul lui și să fie urmărit de dirijor. Un remarcabil pianist acompaniator trebuie să aibă o simțire completă comună cu cântărețul; dar, desigur, în parametrii personalității lui, care comportă un anume gust și mecanică, proprii. Poți aranja totul, dacă ai noroc de un cântăreț care e atent la tine, putând să-i dai impulsuri. Câteodată se pot întâlni combinații în care cântărețul e o personalitate și acompaniatorul

un timid, care face ce trebuie și ce a învățat, doar urmărind solistul. E cazul cel mai frecvent la marile staruri de operă. Alți cântăreți de lied, de înalt nivel, doresc un parteneriat: pe parcursul recitalurilor vor să primească semnale, impulsuri din partea pianistului. Foarte interesant este că acestea vin atunci spontan, fără să fie aranjate. Astfel, poți încerca multe lucruri, obținând rezultate deosebite.

– Să ne întoarcem la operă. Am reascultat de curând înregistrarea **Nunții lui Figaro** în care dvs., domnule Schmidt, interpretați rolul Contelui. Ea face parte din ciclul Mozart – da Ponte pe care Daniel Barenboim l-a înregistrat cu Berliner Philharmoniker. Știu că sub bagheta lui Roger Norrington ați imprimat **Don Giovanni**, orchestra utilizând instrumente vechi. Ați dori să faceți o paralelă?

A.S.: A fost foarte interesant pentru mine să înregistrez Mozart cu dirijori diferiți, pornind de la interpretările vechi (sau, mai bine spus, tradiționale). Cu Roger Norrington am făcut **Don Giovanni** și **Flautul fermecat** în autentice versuri clasice. El a fondat cu mulți ani în urmă London Classical Players, care au trecut de la Bach și Monteverdi la Mozart și acum la Schubert, Brahms, Beethoven. A fost o interpretare complet diferită. Instrumentele erau de epocă și Norrington a utilizat un echilibru diferit între ele. De pildă, lemnele sună mai pregnant în aceste ansambluri decât în cele moderne, pentru a compensa corzile care rezonază mai slab comparativ cu cele de azi. Sigur, tempii sunt complet diferiți: Norrington sau John Eliot Gardiner au concepții foarte stricte (un Adagio poate fi mai rapid, după cum un

Allegro poate fi mai rar decât la Barenboim sau Solti). A fost foarte pasionant să văd cum o muzică de înaltă calitate (Mozart aparține acestui domeniu) poate fi făcută în mai multe feluri cu rezultate absolut satisfăcătoare. N-aș alege între diferitele metode și nu mi-aș pune problema pentru ce ar opta compozitorul dacă ar cunoaște dezvoltarea de azi a instrumentelor. Toate acestea sunt speculații și cred că nu sunt necesare. Singurul element care spune ceva despre muzică și calitatea ei este impresia lăsată auditoriului, indiferent că utilizezi instrumente moderne sau istorice. Dacă poți transporta mesajul de pace spirituală, atunci ai făcut acel lucru pe care însuși compozitorul l-a dorit. Cred că diferența dintre capacitatea de a transporta sau nu aceste mesaje e mult mai importantă decât chestiunea instrumentelor.

– *Revenind la înregistrarea **Nunții lui Figaro**... Ați studiat rolul Contelui Almaviva cu Fischer-Dieskau?*

A.S.: Nu. Cu el am lucrat numai lieduri. Era amuzant, pentru că îmi părea că nu dorea să lucreze operă. Dacă o făcea, proceda cu multă discreție și foarte rapid. Cred că explicația ar putea fi și în faptul că interpretările sale de operă au fost de multe ori lăudate, dar în aceeași măsură și aspru criticate. În special într-un mod în care se spunea că avantajele de mare colorist în lied îi vor distruge abilitatea de cântăreț de operă.

– *Spectrul coloristic este altul în operă...*

A.S.: Evident, iar alți cântăreți erau mai aproape de el. Înțeleg această critică și eu însumi încerc să nu cânt cu prea multe culori în operă. Cred că e mai important să dai propriului tău personaj o anumită culoare nu numai prin joc și

mișcare, dar în primul rând prin cânt. Dacă încerci să cânti în feluri diferite, în final e greu să stabilești profilul personajului. Publicul ar fi derutat și s-ar întreba: „E ca în primul act, ca în al doilea sau ca în primul tablou din actul final?” Desigur că nu trebuie absolutizat: poate mai corectă ar fi formularea că, în operă, trebuie să cânti la o scară coloristică limitată.

– *Cum ați lucrat cu Daniel Barenboim și Berliner Philharmoniker?*

A.S.: Mi-a fost foarte ușor pentru că îl cunoșteam pe Daniel de la alte evenimente muzicale. Am făcut *Winterreise* la Paris, cu câțiva ani în urmă. M-am simțit foarte aproape de modul lui de a face muzică. Am avut împreună o perioadă minunată de pregătire a înregistrării – lucru destul de rar în ziua de azi. De obicei ți se oferă două-trei zile sau maximum o săptămână, dacă e vorba de un rol mare. Deci, primele discuții și repetiții cu pian au fost cu un an înainte, la Paris. Cu trei luni înainte de începerea înregistrărilor ne-am întâlnit cu toți soliștii la Berlin, pentru alte două zile de repetiții cu pian. Așa că am putut să ne cunoaștem bine și am imprimat într-o atmosferă destinsă, liberă, mult mai normală ca de obicei, când vii și treci în fața microfonului fără a aborda anterior ideile. Se mai întâmplă ca un coleg să cânte o arie înaintea ta, apoi cânti tu, trebuind să dai o unitate de concepție. Numai că el imprimase cu trei zile înainte și se afla deja la... aeroport, fără să-l fi întâlnit.

– *Iar dacă n-ai nici o idee de ceea ce a fost, nu te poți armoniza...*

A.S.: Da. Cred că stilul de pregătire gen Barenboim/Norrington este benefic pentru calitatea finală.

– *A lucrat Daniel Barenboim în mod special la recitative?*

A.S.: A fost o preocupare importantă în discuțiile anterioare de care vorbeam. O doamnă italiancă ne corija pronunția. Pe timpul sesiunilor mai repetam dimineața recitativele, după amiaza le înregistram, iar seara imprimam ariile, duetele, scenele.

– *Lucrările mozartiene pe textele lui Lorenzo da Ponte au generat mereu dispute stilistice între germani și italieni, în ceea ce privește interpretarea. Ați putea comenta?*

A.S.: Mozart a avut întotdeauna un regim special în lumea operei. Libretele lui da Ponte, a cărui limbă maternă era italiana, constituie unele din cele mai bune „accidente” de texte valoroase în teatrul liric. Dar, Mozart fiind austriac, aceste lucrări sunt considerate ca făcând parte din lumea muzicală a spațiului austro-german, numai textul fiind pur italian. Așa că din cauza tradiției vieneze în Mozart, cântăreții Austriei și Germaniei sunt încă bine văzuți în Italia, în rolurile mozartiene. Dar, trebuie să ne concentrăm mult asupra textului, pentru că e de o asemenea calitate încât se cere tratat și cântat cu mare prețuire.

C.G.: Aș dori să adaug ceva, întrucât ceea ce ați semnalat dvs. *este* o problemă. Acum doi ani mi s-a cerut să produc *Nunta lui Figaro* la Florența sub bagheta lui Zubin Mehta. Surpriza mea a fost că artiștii (erau italieni, finlandezi, englezi, germani) cântau și pronunțau la fel. Orchestra interpreta însă într-un mod cu totul diferit decât germanii sau englezii. În Germania e foarte greu să găsești orchestre care să frazeze corect Mozart. La Berlin chiar, va mai trece multă vreme până când se va cânta așa

cum e scris în partitură! Chiar și pentru Barenboim. Se cântă după placul dirijorilor. La Florența, Mehta nu le-a cerut nimic orchestraților și ei au cântat 100% după partitură. Nu numai ca frazare, dar într-un stil viu, briliant, nu greoi și încet. Nu se căutau lucruri frumoase, dar se cânta *spiritoso*. Am impresia că și la Viena se împământenește un asemenea nou stil: spre pildă, cel imprimat de James Levine în Simfonii.

– *Riccardo Muti a dirijat recent Filarmonica veneză într-un spectacol cu **Così fan tutte** exact în această manieră. Produsul a fost scânteietor...*

A.S.: Dacă orchestra din Florența cântă într-un fel diferit și mai ales așa cum e scris, este numai pentru că nu are o asemenea lungă tradiție de interpretare, de ascultare. Instrumentiștii nu au printre ei colegi vechi care să imprime o linie. Dacă nu ai o tradiție, cânti cum e scris...

– *Câteodată e mai bine...*

A.S.: Da, câteodată e mai bine fără tradiție: să forezi din nou, să redescoperi muzica așa cum a fost scrisă.

– *Am ajuns la inevitabila, dar utila întrebare despre proiecte viitoare...*

A.S.: În afară de importantul debut la Bayreuth, voi face și roluri noi: Oneghin, Papageno (niciodată interpretat pe scenă de mine și pe care îl voi cânta la Amsterdam). Voi apărea pe scenele de la Berlin și Hamburg (în momentul de față locuiesc în marele oraș hanseatic) în Wagner, Mozart, Strauss. Câteva roluri wagneriene așteaptă la rând, dar voi continua și cu repertoriul italian. Ce aș dori să realizez este de a nu fi ștampilat drept cântăreț de operă, de lied sau numai de oratoriu. Muncesc foarte mult ca să-mi divid activitatea între scenă și podiumul de concert.

– *Probabil cu o lipsă de accent pe opera italiană.*

A.S.: Așa și trebuie să fie. Nu am timp să cânt și vastul repertoriu italian. Am deja cinci-șase roluri, dar nu cred că voi deveni un bariton italian: cu siguranță, nu.

– *Domnule Garben...*

C.G.: Ca acompaniator sunt în mijlocul unui mare proiect: integrala pieselor vocale pe 20 de CD-uri a compozitorului german Karl Löwe. Ca dirijor, înregistrez cântecele cu acompaniament de orchestră ale lui Hindemith în interpretarea sopranei Ruth Ziesak, apoi ciclul Mahler cu un bariton japonez și orchestra din Hanovra. Ca producător, mă ocup pentru casa Sony Classical de înregistrările lui Claudio Abbado la pupitrul Filarmonicii berlineze.

– *Face maestrul Abbado lucruri interesante la Berlin?*

C.G.: Este o persoană foarte inventivă. Spre exemplu, pune fiecare stagiune sub un motto. Caută întotdeauna lucruri interesante și cred că dă un bun impuls vieții muzicale berlineze. E bine ca alături de arta sunetelor să ai și fundamentul intelectual. Sunt și multe concerte pe an.

– *Poate e o șansă și pentru muzica românească...*

C.G.: Nu știu cât e de cunoscută acolo... E problema noastră...

– *Mă tem că și a noastră. Oricum, Oedipe de Enescu se va pune în scenă la Deutsche Oper, în 1996, în coproducție cu Opera de Stat din Viena, unde se va reprezenta în 1997. Vă mulțumesc, domnilor și vă doresc numai succese!*

(1995 – **OPERA LIVE**)

Dirijorul CHRISTIAN SEGARICI, director muzical al Operei din Toulon

ARTA, CA RELIGIE

Testamentul lui Verdi

– *Ați fost – împreună cu tenorul Corneliu Murgu – artizanul succesului operei Otello în cadrul Festivalului constănțean. Sunteți pentru a doua oară la Constanța, nu?*

– Da. Am dirijat *Carmen* în noiembrie trecut și acum *Otello*, cu aceeași mare plăcere.

– *Cum găsiți teatrul, ansamblul și condițiile de aici?*

– Am descoperit o bază și o structură impresionantă, cu o orchestră care este foarte profesionistă și mai ales foarte atentă, vrând să colaboreze la maximum cu dirijorul. Corul este și el foarte bun, deși puțin prea mic; de aceea, dl Cristian Mihăilescu, directorul general al Operei, a adus întăriri de la București. Când se cântă *Otello* trebuie, evident, mulți coriști.

– *Care credeți că este locul acestei opere printre capodoperele genului?*

– Pentru mine, *Otello* este unul dintre testamentele lui Verdi. Căci Verdi a avut două testamente: *Otello* – testamentul său serios – și *Falstaff* – testamentul său comic. În *Otello* există, evident, tot trecutul lui Verdi, influențe din *Traviata* sau din alte capodopere, dar în plus se simte înrăurirea lui Wagner. Maestrul de la Busseto iubea mult creația wagneriană.

– *Desigur, putem privi Otello ca un rezumat al întregii inspirații verdiane,*

amendată, cu puțin din mesajul lui Wagner...

– Da, pentru că și Verdi a folosit leitmotivul și chiar a citat fraze din **Parsifal**. Astfel, finalul operei, care este cântat de către cornul englez și intrarea lui Otello din ultimul act, cu introducerea de contrabași, amintesc începutul preludiului la **Parsifal**. El a făcut asta ca un omagiu adus unui geniu pe care-l admira mult. Apoi, **Otello** constituie și testamentul filozofic al lui Verdi. Nu trebuie uitat că el nu credea în Dumnezeu, în ciuda muzicii religioase pe care a scris-o. În **Otello** se simte teribil acest lucru, pe care mai târziu îl va declara în **Falstaff**, odată cu un hohot de râs: **Tutto nel mondo e burla**. Sintagmă pe care și marele Eugen Ionescu a spus-o: „Viața e o farsă pe care Dumnezeu a făcut-o omului”. În plus, nu trebuie uitată latura politică, pentru că Verdi a fost și om de stat, ministru în guvernul Cavour. Ce bine definește Iago totul, în al său **Credo**, când spune **La Morte è il Nulla!** Toată viața lui, Verdi ar fi vrut să creadă într-o putere superioară. Spunea: „Pot privi peste tot și nu văd decât lucruri care nu merg: războaie, mizerie. Cum ar fi posibile toate acestea, dacă într-adevăr ar exista o forță divină?” Atunci – spun eu – trebuie să arăți că, în ciuda tuturor acestor lucruri care duc spre moarte, poți încerca să faci bine prin artă.

– **Otello** este – fără îndoială o culme a romantismului. Credeți că puteți identifica elemente precursorare verismului?

– Nu chiar. Nu cred și am să vă spun de ce. Sunt convins și eu că **Otello** este mai degrabă apogeul romantismului, dar privit în același timp cu mare luciditate și, de asemenea, cu mare pudoare.

– V-ați imagina o alternativă?

– Verismul reprezintă sentimentul exacerbat la maximum. Dacă ar fi o operă veristă, intrarea lui Otello din actul al patrulea, spre exemplu, care este scrisă în piano, ar fi fost ceva foarte diferit: cam ca în **Tosca**, la sosirea lui Scarpia. Ar fi fost ceva foarte zgomotos. **Otello**, așa cum e compus, rămâne foarte clasic; ar fi putut chiar Beethoven să fi scris asta. Deci, chiar dacă textul lui Shakespeare pare – să spunem – verist, pentru că sentimentele sunt exacerbate, stilul muzicii verdiene nu este așa.

– Aveți preferințe pentru belcanto, romantism, verism?

– Îmi place totul. Am gusturi foarte diverse, foarte eclectice. Îmi place mult impresionismul francez, pentru că eu sunt de cultură franceză și îi iubesc pe Debussy și Ravel; dar preferințele mele merg totuși spre muzica romantică italiană și germană.

La ce servesc mutațiile?

– Care sunt relațiile dvs. cu regizorii?

– Câteodată foarte bune, dar uneori și foarte rele. Mi s-a întâmplat să părăsesc repetiția pentru că nu eram de acord cu regizorul care voia să desfigureze complet lucrarea. Noi trebuie să servim o capodoperă, nu să ne servim de ea. Cum ați putea judeca un dirijor care ar zice: „Aici nu-mi place, așa că schimb partitura...” Nu! O operă trebuie păstrată în epoca sa. Când montezi – spre exemplu – **Tosca**, replica **Bonaparte** **vincitor** fixează o dată precisă, nu? E imposibil să o transpui în 1950. Ar fi un nonsens, ar fi stupid. Deci, sunt contra regizorilor care translează epoca unei lucrări. Știți, dacă ai imaginație, talent, poți foarte bine păstra opera în epocă și

face lucruri foarte interesante. Modernizarea acțiunii nu servește la nimic și denaturează capodopera. Neaducând nimic în plus, de ce să faci asta? Sunt furios pe directorii de teatre care apelează la asemenea regizori. Și eu sunt director și nu-i accept.

– *Maestre Segarici, cunoașteți opera Oedipe?*

– Desigur. Și știu că aveți la București o nouă producție, semnată de Andrei Șerban, un mare regizor.

– *A făcut la Paris o montare cu Lucia di Lammermoor la care toată lumea a sărit în sus.*

– Da. Nici mie nu mi-a plăcut. Regia este o lectură a momentului muzical; asta este tot. De ce să facem mutații? La ce servesc? Nu trebuie crezut că spectatorii sunt stupizi și că, de fiecare dată când în operă există un personaj dur, regizorul trebuie să-l facă neapărat Hitler sau Mussolini. Sau Stalin. Sau Ceaușescu. Publicul nu e prost. Personajul respectiv *este* malefic și nu-i nevoie să-i pui casca fascistă, căci publicul înțelege asta și singur. Regizorul crede că publicul este limitat intelectual, când de fapt el, regizorul, este stupid.

– *Jonathan Miller a montat la Londra un Rigoletto cu acțiunea transpusă în lumea Mafiei newyorkeze a anilor '50.*

– Urăsc asta!

– *Spectacolul a avut mare succes, dar eu cred că expresia muzicală este incompatibilă cu asemenea translări.*

– Succesul n-are nimic de-a face cu adevărul. Dovadă că toate capodoperele n-au avut adeziune când au fost create. Ce vrea să spună succesul? Poate să însemne mii de lucruri. Gândiți-vă că *Boema* a fost fluierată, iar *Carmen* a fost asasinată. Din contră, sunt opere care au

avut succes, dar acum nu le mai cântă nimeni. Au fost uitate.

Geniile depășesc granițele

– *Credeți în modernizarea spectacolului de operă și prin mijlocirea timpilor? În acest sens, vi se întâmplă să alegeți tempi mai alerți?*

– Da, bineînțeles. Știți, lui Brahms – care era și mare dirijor – i se spunea: „Maestre, ieri ați făcut un tempo lent, iar astăzi faceți unul rapid!”. Și el răspundea: „Da, pentru că azi inima îmi bate mai repede”. Acum circulăm din ce în ce mai rapid; nu mai avem obișnuința de a aștepta, cum se făcea odinioară. Cred că, prin documentele rămase de la mari dirijori – ca Toscanini – putem studia diferite versiuni. Vedeți, eu ascult mult și încerc să mă inspir... Dar tempo-ul nu este totul. Există tempi foarte rapizi uneori, cu dirijori foarte rapizi, dar asta nu aduce nimic în impresia pe care o produc. Sunt alți șefi de orchestră care uzitează tempi mai lenți, dar care sunt foarte nervoși. Deci, tempo-ul nu este totul; mai degrabă caracterul muzicii este interesant și trebuie studiat. Apoi, un dirijor de operă trebuie să-și adapteze tempii la cântăreții pe care-i are, pentru ca ei să realizeze un maximum.

– *Care sunt dirijorii pe care-i admirați? Ați amintit de Toscanini...*

– Sunt și admiratorul lui Karajan sau al imensului dirijor care este Celibidache. Este păcat că nu vrea să facă discuri.

– *Nici operă!*

– Enormă pierdere! Este un dirijor foarte mare pentru muzica franceză. Un specialist extraordinar în impresioniști. Simte finețea acestei muzici.

– *Cum vă explicați aversiunea lui Celibidache față de înregistrări?*

– Nu știu; nu înțeleg. Este bine să existe mărturii pentru generațiile viitoare. Un disc nu iese întotdeauna cum ai vrea, dar rămâne ca martor. Aș fi foarte fericit dacă maestrul Celibidache ar dori să facă discuri.

– *Acum, el s-a cantonat cumva în Bruckner. A abandonat impresioniștii, în care spuneți că este formidabil.*

– Era formidabil, într-adevăr. L-am văzut de două ori: o dată la Paris și o dată la Londra. Cânta cu Samson François **Concertul** de Ravel. A fost o minune. Eu l-am cunoscut bine pe Samson François; știți, îi semănați bine. Locuia la Nisa, lângă casa mea. Era mai în vârstă ca mine; pe atunci eu eram student, iar el deja mare pianist. Îmi amintesc că îl întrebam: „Maestre, cum a fost concertul?” Și-mi răspundea: „Sunt foarte mulțumit. Am fost acompaniat de un dirijor român minunat, care în impresioniști este remarcabil și neașteptat. Nu știu de ce tocmai un dirijor român are asemenea performanțe în muzica noastră; e curios, nu?”

– *I-aș fi răspuns cu axioma elementară: geniile depășesc granițele. Spuneți-mi, ce dirijori mai admirați?*

– Îmi place mult Carlo Maria Giulini. Nu-mi plac în mod deosebit dirijorii americani. Nici japonezi. Cred că nu au defecte, dar nici calități.

– *Claudio Abbado?*

– Este un dirijor pe care nu-l cunosc prea bine. L-am văzut făcând lucruri într-adevăr extraordinare, dar și unele mai puțin interesante. La Scala, în **Nabucco** cu Bruson era minunat. După gustul meu, este mai puțin reușit în repertoriul simfonic. Rămâne, într-adevăr, un dirijor de teatru.

„Sunt sensibil la vocile frumoase”

– *Sunteți un perfecționist?*

– Nu știu... Accept câteodată câteva defecte, dar cu o bună calitate globală. La fel și la cântăreți. Prefer un artist care greșește o notă într-o seară, dar care a înțeles rolul, stilul, mai degrabă decât unul care a făcut o performanță absolută, dar care nu are suflet. Americanii și japonezii sunt întrucâtva așa.

– *Vreți, vă rog, să aprofundați această idee?*

– Ceea ce apreciez în primul rând la un cântăreț este să cânte în măsură. Adesea sunt în mare luptă pentru asta. De exemplu, ieri m-am așezat la pian și am făcut o repetiție suplimentară cu Desdemona, pentru că nu eram satisfăcut de pregătirea ei muzicală. În seara spectacolului am fost foarte mulțumit: a cântat foarte bine. Dar trebuie muncit mult în acest sens, căci asta este prima condiție. Apoi, rămâne calitatea vocii, eu fiind foarte sensibil la vocile frumoase. În sfârșit, în al treilea rând, este latura actricească, latura ***faire passer quelque chose***. Îmi plac mult oamenii care sunt adevărați artiști, precum Maria Callas. Ea era extraordinară: din timp în timp, îi scăpa câte o mică notă care nu suna bine, dar asta nu avea nici o importanță. N-am avut șansa de a colabora cu ea, dar am lucrat mult cu Domingo. Este un om care, când se află pe scenă, nu acționează ca un computer; el face rolul, unde câteodată există poate un mic defect vocal, dar sunt alte mii de calități. Asta îmi place nespus.

– *Care credeți că este stadiul actual de dezvoltare a artei vocale?*

– Depinde mult de țară. Pot să vă spun că în Franța, astăzi, nu mai avem parte de frumoasele interpretări vocale, pentru că nu mai avem mari profesori de canto. Au dispărut, iar noua generație nu este încă bună. În Anglia, la fel, nu e

bine. În Germania e ceva mai bine. Acum există două mari școli de canto pe care le cunosc: cea italiană și cea americană. Mai ales pentru tenori. Eu călătoresc aproape peste tot în lume și văd din ce în ce mai mulți tenori americani. Nu cunosc școala dvs. de canto, dar am colaborat cu mulți cântăreți români: Corneliu Murgu, Vasile Moldoveanu (care a cântat multe spectacole de **Carmen** cu mine), bineînțeles Felicia Filip, care are una dintre cele mai frumoase voci de soprane lejere de coloratură din lume, Mariana Cioromila o frumoasă voce de mezzosoprană care cântă la Opera din Berlin, apoi Maria Slătinaru ș.a. Românii au voci mari. Asta e foarte important.

– *Rușii, de asemenea...*

– Da, dar maniera lor este specifică. Eu cred că românii sunt mult mai aproape de școala italiană; limba română – idem. Când cântă un artist român, ai întotdeauna impresia că este un italian.

... ca în box

– *Apropo de tenori: ați colaborat cu Roberto Alagna?*

– Am făcut împreună **Elixirul dragostei**. Este un glas frumos. O să vedem cum evoluează.

– *A cântat deja Don Carlos la Paris...*

– Asta a fost o greșală, **Don Carlos** nu este pentru el! Ar trebui să cânte **Boema**, lucruri de această factură.

– *Credeți puternic în raportul dintre timbru și rol? Se fac mari erori în acest domeniu, nu?*

– Foarte multe. Ar trebui să cânti ce este pentru tine și să nu te atingi de altceva. Este ca în box: dacă boxezi foarte bine la categoria mijlocie și lupți cu unul de categoria grea, iese prost. Înseamnă să distrugi totul, iar publicul

vede asta imediat. Numai câțiva, precum Callas, pot face totul; dar asta se întâmplă o dată într-un secol! Și pe Felicia Filip am sfătuit-o: „Trebuie să cânti maximum **Traviata**. Cântă Bellini, Mozart, Rossini, unde ești minunată!”

– *Care este percepția operei de către publicul de astăzi?*

– Întrebare foarte dificilă! Bineînțeles, există totdeauna câțiva specialiști care cunosc tot, care au mii de discuri acasă etc. Dar aceștia sunt puțini. În realitate, există două feluri de public. Unul care vine să vadă o vedetă – pe dl Cappuccilli sau pe dl Domingo – și un altul care vrea să încerce să se cultive, să vadă **Rigoletto** sau **Traviata** și care nu urmărește vedeta, ce poate că nici nu există. Pe acesta din urmă îl întâlnești mult în Germania. Acolo mi s-a întâmplat să dirijez în mari teatre – de exemplu la Bayerische Staatsoper München – unde există o orchestră și un cor minunate, dar cântăreții rolurilor principale sunt foarte modești. Nemții vin mai degrabă să vadă spectacolul decât pe dl Pavarotti sau pe dna Freni. Există, în sfârșit, cei câțiva amatori care cunosc tot, care se duc oriunde în lume și care pot aduce operei – și mai ales tinerilor – sfaturile lor. Ar trebui făcute, din timp în timp, conferințe cu aceste persoane, chiar în școli și facultăți, spre a arăta elevilor și studenților ce înseamnă operă și muzică mare.

Delacroix este Berlioz

– *Maestre Segarici, știu că sunteți foarte legat de pictură. Muzica și pictura sunt două fețe ale artei. Doriți să faceți o conexiune?*

– Eu sunt muzician dar pentru mine arta este același lucru: pictura, literatura, muzica... Cred că arta reprezintă o

modalitate ca omul să iasă din cotidian, să inventeze o lume de vis; cu penelul, cu notele, cu cuvintele – să creeze ceva altfel, cum nu există în lumea normală. În muzică am ales opera, pentru că este un melanj al mai multor fațete ale artei: arhitectură, pictură, muzică, teatru.

– *L-ați cunoscut pe Picasso...*

– Fiind dintr-o familie săracă, bunica mea lucra ca menajeră în casa lui Picasso. Deci, de când eram mic și până la 25 de ani, am fost tot timpul acolo. Îl priveam pictând și vorbeam mult despre pictură. Am văzut la el mari intelectuali ai secolului – Cocteau, Karajan, Casals – și asta m-a ajutat mult în formarea mea. Maria Callas venea cu regularitate și dădea recitaluri în salon... I-am văzut pe mulți și am încercat să rețin de la fiecare câte ceva. Dar pictura rămâne ceva extraordinar. Ieri am fost cu Cristian Mihăilescu la Muzeul din Constanța și am văzut tablouri impresioniste minunate. Ați dedus că sunt pasionat de impresionism... Apoi, îmi place mult arhitectura bisericilor; de altfel, casa mea seamănă cu o mănăstire. Prefer lucrurile foarte sobre, unde putem încerca să ne înălțăm. Chiar dacă, spre exemplu, eu – ca și Verdi – nu cred în Dumnezeu. Religia mea este în artă.

– *Pregătind un spectacol, vă inspira să contemplați un tablou?*

– Da, da, desigur. Dirijez mult Wagner. Înainte de a mă așeza în fața partiturii, privesc întotdeauna tablourile lui Jukovski, mare pictor rus, care a făcut decoruri și machete mai ales pentru *Parsifal*. Privesc mereu ca să mă inspir. Mă simt fascinat de tablourile romantice, foarte puternice. Fac diverse conexiuni, relaționări. În lucruri fantastice, pentru mine Delacroix este Berlioz. Apoi, Debussy este Degas sau

Monet. Cred că e bine să te gândești la asemenea imagini, pentru a încerca să reproduci atmosfera. Să admitem că sunt la o repetiție de orchestră cu Debussy; reflectez și mă întreb ce idee a avut el compunând așa. Mi-l amintesc pe Monet, cu lucruri de vis... Atunci găsesc că unele sonorități nu merg: sunt prea puternice, prea prezente. Deci, corectez...

„Cum adică prost dirijor?”

– *În toată convorbirea noastră, deși ați adus des în discuție nume de compozitori, Mozart nu a fost menționat.*

– Eu, personal, nu dirijez Mozart, pentru că – pur și simplu – nu sunt bun în așa ceva. Sunt chiar foarte rău. Nu sunt satisfăcut și nu mă simt fericit când dirijez Mozart. Mi-am început cariera în toate operele maestrului salzburghez, cu foarte bune critici (chiar în „Opéra International”), dar ulterior am decis să nu mai dirijez niciodată Mozart, pentru că nu este pentru mine. Eu știu bine asta și simt. Ca și în cazul vocilor, unele lucruri sunt pentru noi, iar altele – nu.

– *Ați amintit de revista „Opéra International”. Care este opinia dvs. asupra criticii muzicale franceze?*

– Apreciez critica muzicală ca necesară, dar... Nu iubesc oamenii care cred că posedă inteligența absolută, pentru că totdeauna au fost critici care s-au înșelat. Toate capodoperele (vezi *Traviata*) au fost huiduite când au fost create. Bizet a murit în suferințe teribile pentru că, după premiera cu *Carmen*, critica a spus că muzica e proastă. Pe Wagner, criticii l-au caricaturizat și au spus despre el că scrie muzică pentru surzi. După cum pe Verdi l-au acuzat că scrie muzică militară! Critica s-a înșelat întotdeauna, pentru că nu e făcută de

muzicieni practicanți. Când ești muzician – faci muzică: dirijezi, cânti la pian sau vocal. Când vrei să faci critică, ar trebui să cunoști mai dinainte muzica în profunzime. Am mare admirație pentru marii critici muzicali, care sunt ei înșiși muzicieni. Ei înțeleg toate problemele. Pentru că am vorbit de „Opéra International”, am să vă spun că n-am nici un respect pentru un critic (n-o să-l numesc, deși e foarte cunoscut în lumea întreagă) care scria: „N-ar trebui ca Seiji Ozawa să dirijeze o orchestră, pentru că e foarte prost dirijor”. Cum adică prost dirijor? Cine-și poate permite să zică asta? Du-te, domnule, studiază puțin și apoi exprimă-te! Sunt deci furios pe criticii care nu au cultură muzicală suficientă. Îi prefer pe cronicari – care, ca și cei sportivi, se rezumă numai la relatarea faptelor.

– *Nu credeți că este un ajutor important pentru un cântăreț – să zicem – a-i arăta deficiențele sau a-i semnală intențiile corecte în cânt? Deci, intrând în detalii.*

– Este foarte important, dar numai dacă e corect spus. Trebuie să ajuți; dar, ca să faci asta, trebuie întâi să știi. Drama este că mulți critici nu știu. Celor mari, le spun Bravo! și Merçi!. În rândul criticilor muzicieni mai intervin de ce să n-o spunem – gelozia și răutatea; dar, cel puțin, ei știu despre ce vorbesc. Când dl. Debussy scria zilnic în „Le Figaro” **Monsieur Croche**, el știa ce spunea. Aprecia dacă un compozitor are viitor sau nu, dacă un dirijor a interpretat bine muzica etc. Berlioz, Verdi, Puccini scriau și ei. În general, acești oameni nu spuneau răutăți. Răii sunt, de regulă, cei care nu știu nimic, dar fac excese și proferează stupidități.

Agendă bogată

– *Vă dau dreptate în ceea ce privește profesionalismul în critică. Mai ales că opera este ceva special. Nu conțin să afirm acest lucru. În critică, în dirijatul de orchestră, în regie, în compoziție etc., opera este o specializare bine definită, cu reguli aparte, care trebuie solid identificate și stăpânite, pe linia profesionalismului de care vorbeam. Pe de altă parte, cred că cercul critic poate include și creatori – așa cum spuneți –, dar nu se poate limita la aceștia. Maestre Christian Segarici, convorbirea noastră s-a transformat într-un colocvii-maraton și mă bucur mult pentru asta. Trebuie acum să vă întreb despre proiectele dvs. imediate.*

– La întoarcerea acasă, încep repetițiile pentru un concert simfonic la Toulon, apoi plec la Teatrul San Carlo di Napoli, pentru un recital cu Katia Ricciarelli, care va cânta **Wesendonck Lieder**, eu urmând să fac, în partea secundă, **Simfonia fantastică**. Urmează, la Covent Garden, spectacole cu **Tristan și Isolda**. În august sunt invitat la toate repetițiile generale de la Festivalul de la Bayreuth. Nu dirijez, dar am mulți prieteni acolo – printre care nepotul lui Richard Wagner, Wolfgang Wagner, care a regizat de două ori la mine, la Opera din Toulon. Am devenit amici și, de fiecare dată când este o producție nouă, mă invită. Acum, titlul ales este **Maestrul cântăreți din Nürnberg**. În timpul iernii voi fi la Madrid, pentru un **Werther** cu Alfredo Kraus...

– *... cel supranumit „Monsieur Werther”...*

– Într-adevăr, este un om extraordinar. Apoi, la Toulon, trebuie să fac **Faust** și **Turandot**. La München voi dirija aceeași producție cu **Tristan** de la

Covent Garden. În rest – concerte... O viață de dirijor!

– Când vă veți întoarce în România?

– Dl Cristian Mihailescu mi-a spus că ar trebui să facem din nou ceva bun. Poate o *Traviata* cu Felicia Filip.

(1996 – **OPERA LIVE**)

SCRIITORUL RENÉ SEGHERS

„ASCULT VOCILE DE OPERĂ CU INIMA”

– Domnule Seghers, sunteți cunoscut ca scriitor și pictor, cu studii de artă, arheologie, filosofie. Înainte de stabilirea la Amsterdam, ați călătorit șapte ani peste meridiane, însoțit de poemul dvs. „Undestined”, „Nehărăzit”. Ce au însemnat aceste peregrinări în umbra versurilor?

– Pleci să descoperi lumea și de fapt te descoperi pe tine însuși spre a face ceva cu ce ai aflat.

– Pe unde ați fost?

– Din Irlanda în Japonia, oprindu-mă peste tot, în Anglia, Olanda, Germania, Polonia, Bielorusia, Rusia, în Siberia până la Vladivostok, apoi în China și Japonia.

– Ce cultură v-a influențat cel mai mult?

– Cea rusă.

– Știi de pe bogatul dvs. website, că ați colaborat cu reviste și ziare rusești.

– Da, dar și cu publicații poloneze, japoneze chiar. Este foarte ciudat și straniu, oamenii din Țara Soarelui Răsare

te privesc ca și cum ai veni de pe altă planetă. Intră repede în panică, se așteaptă la orice de la tine, te analizează într-un mod foarte abstract.

De la Jacques Brel la Franco Corelli

– (...) Să vorbim de cărțile pe care le-ați scris despre Jacques Brel și Franco Corelli. Acum lucrați la o monografie despre Darclée și la una despre un impresar italo-german Roberto Bauer. De ce această alegere, din teritorii diferite? Doar Corelli și Darclée vin dinspre operă.

– Nu numai ei, ci și Bauer. A fost omul de legătură în Europa al celebrului manager general al Operei Metropolitan din New York, Rudolf Bing. Volumul despre Jacques Brel mi-a fost comandat. (...) Spre deosebire de Brel, să scriu despre Corelli a fost dorința mea. Este o carte critică. Tenorul era, să spun, complet dement dar absolut fantastic, foarte timid pe de-o parte dar și extrem de prietenos pe de alta. Cred că a avut cea mai fascinantă și minunată voce din secolul XX. Și nu s-a scris nicio carte bună despre el.

– Totuși, au apărut multe...

– Au vorbit despre carieră, dar nimic despre viață. Deci, după acei autori, el s-a născut la... 30 de ani, în teatru, fără să fie oferită nicio informație anterioară. Nici măcar data nașterii nu era menționată. Vă puteți imagina o biografie fără data nașterii? Eu am vrut să știu totul, am cumpărat articole din perioada aceea, am discutat cu felurite persoane, am fost la Ancona lui natală, am colaborat cu nepoții lui, am adunat mult material, a fost fantastic și a ieșit o carte mare, cu recenzii foarte bune în presa internațională.

Poți să aplici reguli munților?

– *Spuneai că este o privire critică asupra vieții și carierei marelui tenor. Este inclusă și critica asupra glasului, din punct de vedere al esteticii vocale?*

– Da, am spus și demonstrat că el avea dreptate și detractorii lui greșeau. Pot să explic, să nu credeți că sunt nebun. Sunt voci și voci, așa cum există, de pildă, munți și munți. Poți să aplici reguli munților? Nu! Și nici vocilor. A fost cel mai mare glas din secolul trecut, cânta **diminuendi**, **mezzevoci**, totul. Unii spuneau despre stilul lui, că „aluneca” unele sunete. Și ce dacă? Omul era un munte. Interesant este ceea ce a dorit. Putea să facă o carieră ca a lui Mario del Monaco, cântând **Otello** după **Otello** sau **Aida** după **Aida**. Cel puțin aceasta din urmă a făcut-o și el, dar între spectacole a cântat **Poliuto**. Cu Maria Callas. A vrut să studieze **Boema**, pentru că dorea să apară în postură de poet. Franco Corelli nu voia să fie un alt Mario del Monaco, era un stilist, adora să cânte muzică franceză, Romeo, Faust. Înregistrările mele favorite cu el nu sunt **Turandot** sau **Aida**, ci **Werther**, **Romeo și Julieta** cu Mirella Freni, **Faust** cu Nicolai Ghiaurov. Unii afirmă că nu-i precum Nicolai Gedda. Sigur că da. Dar Gounod a rescris rolul Romeo pentru Jean de Reszke. Credeți că Gedda se putea apropia de Jean de Reszke?

– *Eu spun despre Corelli că a adus un nou stil de interpretare a muzicii franceze, venit din patina italiană.*

– Mă gândesc acum la **Werther**, în care Franco a făcut lucruri foarte stranii. Da, l-a cântat în franceză, dar în manieră italiană. Pentru mine, cel mai autentic reprezentant al stilului francez este Alain Vanzo. Are metal în voce. Nu-mi place Alfredo Kraus. Expune o tehnică

impecabilă, dar ce folos? Alain Vanzo a cântat **Werther** din 1974. A fost un debut întârziat în rol. Interesant este că Vanzo l-a copiat pe Corelli frază cu frază. Pentru că a intuit că, preluând ceea ce făcuse Franco, îi va aduce succes. Mă gândeam că și Domingo, și Carreras îl copiază pe Corelli în Puccini, dar ambii rămân doar cu asta. Ajunge cu tenorii fără Si natural sau Do acut, care cântă transpus și la bătrânețe preferă să fie baritoni! Dacă nu poți, lasă-l pe Franco Corelli, lasă-i pe cei care sunt valabili.

– *Subscriu. Corelli nu a cântat multe roluri, a imprimat puțin în studio...*

– Numai 50 dar ar fi trebuit să cânte 65. Însă ceea ce a făcut a fost miraculos. Cine a readus Si bemol **diminuendo** la sfârșitul ariei **Celeste Aida**? Nu Carlo Bergonzi, nu Richard Tucker, nu Giuseppe di Stefano! După cum foarte bine știți, pentru tenor, părțile cele mai dificile din **Aida** sunt aria și finalul, cu acele Si bemol-uri care trebuie cântate pianissimo.

– *Bineînțeles. Pe care dintre înregistrările de studio cu Aida o preferați?*

– Cea din 1956, cu Maria Curtis Verna în rolul titular. Sigur că se poate spune că Franco Corelli a fost mai bine în unele roluri decât în altele, dar pentru **Fach**-ul italian a fost cel mai mare.

Perfecțiune, imperfecțiune

– *Apreciez mult că ați studiat profund vocea lui Corelli. Aș reveni la Alfredo Kraus. Nu poți să nu observi eleganța frazării...*

– Da, dar nu-mi atinge inima, sufletul. Nu-i pot găsi nicio greșală, dar poate și din cauza asta. În fond, ce-i perfecțiunea? Te lovește în față dar nu simți nimic. Prefer imperfecțiunile lui Franco Corelli, sunt destule...

– *Vă propun să detaliez.*

– Revenind la perfecțiune și evoluții artistice, se spune despre Maria Callas că a avut carieră scurtă. Și ce dacă? Cunoașteți interpreți cu perioade de vârf de carieră care să dureze mai mult de un deceniu? Sigur că nu, pentru că în acești 10 ani cântă cu atâta pasiune și forță, încât te consumi. Dacă nu dai prea mult, nu ești în vârf. Analizii de tehnică vocală pot veni la mine cu tot felul de teorii, despre locul în care trebuie pozată vocea etc., numai că eu am urechi. Când ascult un glas, nu mă gândesc la plasamentul sunetului, ascult cu inima. Ori inima mea este atinsă de timbralitatea, de culoarea glasului. Am ascultat la Brăila, cântăreți care sunt poate prea tineri, care poate cântă ce nu li se potrivește dar au voci importante, cu culori minunate. Câte voci importante ale acestui secol au culori minunate? Foarte puține. Aici am auzit glasuri care ar putea ajunge foarte departe. De exemplu, un viitor Ghiaurov ar putea deveni basul Leonard Bernad.

– *Ce bine-ar fi! Încă nu l-am ascultat.*

– Sigur, este foarte tânăr, 22 de ani, dar vorbesc de culoarea vocii, un lucru esențial. Imediat îi recunoști timbrul. Despre câți cântăreți de azi se poate spune asta? Este un diamant care trebuie păstrat.

– *Ați remarcat foarte corect că mulți tineri interpretează arii nepotrivite pentru ei. Este și greșeala profesorilor.*

– Bun, aici la concurs, la 25 de ani, poți cânta *Un bel di, vedremo* din *M-me Butterfly* și chiar atinge Si bemol-ul acut pe care nu foarte multe mari soprane îl cântă bine, dar atât. Poți avea impresia că emiți această acută finală (*l'aspeetooo!*) mai bine decât Caballé, dar asta nu înseamnă că ești în stare să cânti rolul pe

scenă. Din păcate, profesorii lor nu le spun că nu pot face asta la 25 de ani. Rolul nu constă numai în notele înalte. Ce faci cu pasajul de registru, cu legato-ul, cum mai cânti după mai mult de două ore? Cio-Cio-san stă tot timpul pe scenă, iar la sfârșit mai are o arie. Cum poți măcar să-ți imaginezi că vei fi în stare să faci rolul pe scenă mai devreme de 10 ani? Cum nu-și dau seama că, să cânti niște arii în concurs înseamnă ceva, dar cu asta nu te poți prezenta la Viena să cânti *Aida*?!

– *Trebuie educați în acest sens. Să revenim. Intenționați să lucrați la o altă carte despre Corelli?*

– I-am înfățișat viața și cariera. Acum, dacă am timp, vreau să abordez cele 400 de înregistrări și să fac și o cronologie a carierei, pentru că prima carte este atât de mare încât nu conține așa ceva. Este ceea ce lipsește și la Maria Callas. Pentru Franco Corelli a fost publicat un Fotobook, adică un album de fotografii cu explicații. Însă în prim plan este cartea despre Darclée.

– *Cât ați lucrat la volumul „Franco Corelli, prințul tenorilor”?*

– Opt ani. Nu se compară cu ceea ce am întreprins pentru cartea despre Darclée.

Să trăiești împreună cu Darclée

– *Vorbim despre ea. Cum a venit ideea?*

– Am pornit să o investighez pe Darclée când aveam 19-20 de ani și am început să ascult operă. Am fost interesat de *Iris* de Mascagni - există o înregistrare cu Magda Olivero și Salvatore Puma. Am aflat că premiera o făcuse Darclée. Apoi am citit despre *Tosca*. Am început să mă întreb, cine a fost această soprană despre care nu era nimic scris? Găseam

informații despre Nellie Melba, Adelina Patti, Luisa Tetrazzini, dar nimic despre Darclée. Se menționa doar că i-au fost dedicate opere, Catalani îi dedicase **La Wally**, dar nu aflasem nimic despre viața ei. În timp am descoperit și motivele. Am început să caut și, într-un lexicon, am găsit că dintre cele peste 70 de înregistrări cu **Vissi d'arte**, nici una nu era cu Darclée. Mai târziu, prin 1991, am găsit un CD intitulat „Un secolo di grandi voci” editat de teatrul Carlo Felice din Genova. Pe disc erau Francesco Tamagno, Antonio Cotogni, Cesira Ferrani, creatoarea rolului Mimì din **Boema**, plus... 1 minut și 10 secunde cu Hariclea Darclée, cântând **Vai, mândruțo, dragi ne-avem!** de Tiberiu Brediceanu. Am ascultat și am tot ascultat, era infim, o înregistrare de foarte proastă calitate tehnică. Am aflat că Darclée era în vederea colecționarilor, m-a fascinat și am început să investighez. În 1994-95 am trimis primele scrisori unor oficiali și, întâmplător, și lui Stephan Poen. Apoi cineva de la Ambasada Românei a aflat că sunt interesat de materiale despre Darclée. În 2001 am ajuns la Brăila dar începusem să studiez subiectul încă din 1994, deci de 6-7 ani. A fost dificil să găsesc informații. Dar există peste tot unde a cântat, în Argentina, la Montevideo, la Madrid, în Rusia, în România, în Turcia. Deci a trebuit să colectez tot ceea ce a rămas după ea.

– *O documentare foarte dificilă. Care este structura cărții?*

– Urmărește activitatea cântăreței, strict cronologică. Câte ceva despre strămoși, locul nașterii și apoi cariera, an de an, cu cine a cântat, pe cine a întâlnit. Am încercat să-i reconstitui drumul artistic până la sfârșit, să regăsesc toate

premierele pe care le-a făcut. Sigur că nu este scrisă în genul „a făcut asta sau asta etc.”, ci te pune în postura să urmărești, să trăiești cariera împreună cu Darclée. Vorbesc despre iubirile ei, despre pierderi, despre necazuri, despre bucurii. Ești martorul tuturor acestora.

– *Când estimați că va fi gata?*

– Este scrisă.

– *Atunci, când va fi publicată?*

– Sper să fie tipărită până la noua ediție a concursului. Este nevoie cam de un an pentru includerea unor noi informații, pentru finisare, pentru verificarea tuturor numelor. Nu este precum o carte despre Pavarotti, scrisă în trei luni și plină de greșeli. În volumul **Darclée**, acest lucru nu va fi posibil. Eu nu scriu cărți despre comemorări. Merg peste tot, documentarea pentru Corelli m-a costat peste 20 000 euro, la fel pentru Darclée. Sigur că dacă nu aș fi făcut altceva, aș fi putut scrie cartea și în patru ani, dar pentru mine nu este importantă cantitatea de volume pe care le scriu ci calitatea, nu mă interesează să fiu scriitorul care a publicat cele mai multe biografii. Nu am de gând să scriu biografia lui... Obama. De ce? Pentru că vreau să scriu despre artiști, despre cei care mă impresionează.

– *Sponsori sunt mintea și inima dvs.*

– Da, minunat spus. Din fericire am destulă minte. Nu am fost binecuvântat cu un aspect frumos, totuși câteva fete mă găsesc interesant, nu multe dar... mai poți găsi.

Concursul Darclée – o șansă pentru tineri

– *Suntem la sfârșitul Concursului și Festivalului Internațional „Darclée”, aflat la a 15-a ediție. Care credeți că este importanța acestei manifestări?*

– Este o întrebare dificilă, domnule Popa. Importanța este în primul rând aceea că oferă tinerilor șansa de a lupta. Nu înveți nimic fără luptă. Membrii juriului îi tratează amical, le oferă sfaturi, dar important este ca ei să nu creadă că sunt mai buni decât premiații, ci să se întrebe cu ce sunt premiații mai buni decât ei și cu ce au greșit ei înșiși? Apoi, nu trebuie să se gândească că sunt mai buni decât cei slabi ci să se compare cu cei mai valoroși ca ei. Cum aş putea scrie o carte dacă nu-mi cunosc competitorii? Unii vin și-mi cer un sfat. Cum poți să le dai un sfat după o arie? Vai, sunt atât de temători... Trebuie să înceteze să le mai fie frică. Întâi trebuie să se cunoască pe ei, să-și găsească forța interioară, așa cum am făcut eu călătorind. Din cei peste 180 de candidați numai 29 sunt laureați. Restul se pot simți perdanți. Ori, în realitate, poate tu ai avut nota 8,60 și una dintre laureate 8,61, aici nu este vorba despre o știință exactă, cu alt juriu ar fi fost sigur alte rezultate. Uitați, de exemplu, tânărul tenor Ștefan Pop, care a câștigat marele concurs Operalia în 2010...

– *Nu a venit acum la Brăila.*

– A fost la ediția trecută. A luat premiul al III-lea sau al IV-lea, dar între timp a învățat. Asta este important, să înveți!

– *Are doar 23 de ani.*

– Trebuie să te bucuri pentru succesul celorlalți, pentru colegi. Nu trebuie spus „Eu”, „Mie”..., ci să fii împreună cu alții, să te bucuri. Acesta este sfatul pe care îl dau acestor tineri. I-am consiliat pe unii care mi-au plăcut dar nu au intrat în finală, să se ducă la membrii juriului și să-i întrebe ce ar trebui să facă spre a-și îmbunătăți performanța. Să le ceară o părere. Și sigur vor obține răspunsuri.

– *Vă ascult, domnule Seghers.*

– Mai vreau să adaug un lucru. Este o mare șansă pentru tinerii cântăreți să cânte pe o scenă, acompaniați de orchestră, nu numai cu pian, unde este mult mai simplu. Evoluează în fața unei mari audiențe, în fața unor persoane importante, așa cum este nevoie pentru carieră. Și nu trebuie uitat că mulți laureați ai acestui concurs cântă acum pretutindeni în lume. Pe Luca Pisaroni și Francesco Meli i-am ascultat la Amsterdam.

– *Meli cântă și la Scala.*

– Amândoi au făcut înregistrări, DVD-uri. Deci Viena, Scala, Metropolitan, concursul este bun pentru descoperire de voci care apoi ajung pe scene mari. Și când te gândești că totul se întâmplă la Brăila, un loc departe de orice, în primul rând de un aeroport internațional. Numai că aici s-a născut Darclée și, desigur, competiția nu se putea face în alt loc.

Scala... adio!

– *Ați amintit de câteva teatre mari. Cum vi se par?*

– Astăzi Metropolitanul a devenit cel mai important teatru liric din lume. Scala... adio! Și știți de ce? Pentru că banii sunt în America, nu în Italia.

– *Și totuși, Scala păstrează tradiția, foarte puternic regăsită în sunetul orchestrei, al coriștilor...*

– Sunt de acord, dar vocile importante se duc acolo unde sunt bani. Așa că este posibil ca, peste cinci ani, Opera din Abu Dhabi să devină cea mai importantă din lume, de ce nu? Dacă o plătesc pe Angela Gheorghiu cu mult mai mult, ea va merge acolo. Darclée nu a cântat niciodată la Met sau la Covent Garden. Nellie Melba, da. Și a avut mari

probleme cu Darclée. Pentru că Darclée a făcut premiera din 1888 cu **Romeo și Julieta**, când australianca decisese că ea este cea care trebuie să facă acest rol. Melba i-a devenit dușmancă, așa încât cele două teatre au rămas închise pentru Darclée, pentru că Melba era foarte influentă. Așa cum Domingo este în zilele noastre director la Operele din Los Angeles și Washington, Jean de Reszke era acționar la Met și Covent Garden, pe vremuri. Directorul Maurice Brown era angajatul lui iar când Emilio de Marchi a negociat contractul pentru Met, a discutat cu Jean de Reszke, nu cu Brown. Așa se falsifică istoria. Pentru că, evident, în cazul lui Darclée, istoria a fost falsificată. Predominarea cântăreților de la Met în înregistrările timpului este de-a dreptul hilară, când îi auzi pe mulți îți par total ridicoli - cântăreți care nu ar avea nicio șansă la Concursul Darclée.

– *Așadar poate fi demolat mitul unor legende?*

– Sigur că nu vor exista un nou Caruso și un alt Tamagno, dar Malibran, de exemplu, mă îndoiesc că poate fi, apriori, mai bună decât Maria Callas. Contratenorul Philippe Jarousski, sigur, nu e castrat, poate Farinelli era bun, dar contemporanul nostru este chiar foarte bun. Se spune că opera este muribundă. Total fals. Poate în Italia să fie mai puțini fani decât în 1969, dar în lume există o enormă piață de operă, de zece ori mai mare decât a fost vreodată în istorie. Cântăreții se mișcă, concursuri ca acestea ne aduc noi nume, așa că este un lucru fantastic că Mariana Niclesco a decis să facă această competiție, care este un prilej important de export de talente și care trebuie păstrat așa cum este. Păcat că în România interesul este atât de mic pentru

acest gen de lucruri! Deocamdată competiția are un caracter destul de național, jumătate din competitori vin din România, dar este un concurs mare a cărui promovare ar trebui intensificată în străinătate, pentru a-i duce faima și mai sus. Implicat a numelui Haricleei Darclée.

– *O să apară și volumul dvs.*

– Este o restituire a vieții și carierei lui Darclée, dar cartea trebuie promovată. De unde vor veni banii pentru această promovare? Poate de la Guvernul României? Nimeni nu știe, dar toți doresc volumul.

Restituirile despre viața și cariera Haricleei Darclée sunt legate de Mariana Niclesco

– *Ce semnificație pentru numele Haricleei Darclée are competiția imaginată și condusă de Mariana Niclesco? Desigur, cartea va conține un capitol despre concurs și fondatoarea lui.*

– Evident. Credința mea este că restituirile despre viața și cariera Haricleei Darclée sunt legate de concurs, de Mariana Niclesco. Nu se poate altfel. Chiar dacă Mariana nu mi-ar place atât de mult, suntem de fapt buni prieteni de peste 10 ani, n-aș avea altă opțiune. Desigur, Mariana este o persoană foarte dominatoare, dar multe persoane de acest nivel, de la Corelli la Pavarotti au fost așa. Eu nu am probleme cu persoanele puternice, doar suntem în lumea teatrală, operistică. Dacă Maria Callas nu era așa cum a fost, nu era Maria Callas. Persoane fascinante, cu carismă. Este evident că fără Mariana Niclesco nu ar fi existat Concursul Darclée. O admir teribil, nu știu de unde are energia să facă atâtea

lucruri. Aseară am stat de vorbă până la ora 4 dimineața. Eu eram terminat iar ea, care fusese și pe scenă, a rămas de vorbă cu Stephan Poen. Cred că nu a dormit deloc, a fost la repetiție cu cântăreții... energie fantastică. La fel este și dirijorul Marco Balderi, ascultă interpreții, face audiții pentru partea orchestrală, după 5 minute cântă Bach la pian...

– *Superb.*

– Într-adevăr. Deci soarta mea este legată de Mariana Nicolesco și festival, pentru partea din carte favorită mie. Volumul se termină cu „Darclée azi”, deci cu concursul. Desigur, Mariana va scrie prefața. Nimeni altcineva nu ar putea face asta. Sunt mulți cântăreți români mari, dar nici unul nu a făcut pentru Darclée ceea ce a făcut Mariana. Și dr. Radu Varia m-a ajutat mult cu relațiile din România, mi-a deschis uși pe care eu nu le-aș fi putut deschide. Apoi a intervenit și prietenul Constantin Erbiceanu, care m-a ajutat mult. În septembrie trecut, când cartea era terminată am aflat despre 1112 de scrisori care au trebuit traduse și integrate; acum totul este gata, a fost unul dintre cele mai fantastice lucruri pe care le-am găsit. Când am primit epistolele, am înjurat... lucrezi 15 ani și pe urmă începi din nou! Sigur, am fost norocos că le-am găsit înainte de a da la tipar! Am folosit mai mulți traducători, ca să termin mai repede.

– *Domnule Seghers, mă bucur că am avut această conversație și vă urez să vă vedeți cartea apărută cât mai repede.*

– Sper și eu! Vă mulțumesc pentru tot.

(2010 – **OPERA DIVINA**)

Soprana LUCIANA SERRA

„NU AM FOST FOARTE FERICITĂ SĂ CÂNT CU PAVAROTTI”

„De ce să studiez atâta?”

– *Stimată doamnă, ne aflăm la finele unor „master-classes” de canto, pe care dumneavoastră, reputată soprană, le-ați susținut la Opera Națională București în cadrul proiectului studiOpera. Au fost cursuri intensive...*

– Într-adevăr și am ascultat voci foarte frumoase. Am constatat câtă nevoie este de un ghid, pentru că studenții au unele probleme care, în timp, le pot crea mari dificultăți. Am ales o modalitate ceva mai lejeră de a mă apropia de cursanți, întrucât lucrul este întotdeauna foarte dur. Această metodă de abordare îi ajută să înțeleagă bine lucrurile. Este a doua oară când mă aflu la București. Față de data trecută, am notat că dacă atunci au stat toți în sală, de data aceasta au venit cu toții lângă mine. Acest lucru este într-adevăr minunat, sunt atenți, mă privesc, mă întreabă tot timpul cum să procedeze și eu încerc să-i fac să înțeleagă că trebuie să discutăm, să-mi pună întrebări pentru că vreau să fiu sigură că au înțeles bine ceea ce le-am spus. Apoi, dacă eu cred că au receptat cum se cuvine, pot să execute, să valideze învățămintele, pentru a avea ceva rezultate care, de multe ori, sunt imediate.

– *Românii au voci foarte frumoase. Care sunt însă principalele probleme: tehnica, stilul, rezistența, seriozitatea?*

– Știți, nu există ceva specific cântăreților români, ci ceva valabil pentru toți elevii pe care-i ascult pretutindeni. Câteodată sunt întrebată: „Doamnă, de ce trebuie să studiez atâta, când eu pot cânta natural?” Răspunsul meu este: „Sigur, poți cânta cum vrei, dar depinde cum vei face acest lucru, ce tehnică ai și, mai ales, cât va dura vocea ta”. Este ca în cazul unui pianist care vrea să interpreteze Chopin fără ca, timp de ani, să facă game și exerciții. Un atlet nu poate intra în concurs fără să facă antrenamente. Și cântăreții trebuie să studieze ani de zile. Încerc să-i fac să înțeleagă că este vorba de lucrul cu mușchii, de a studia tehnica în condițiile în care fiecare are un specific propriu. Este extrem de delicat.

– *Ați remarcat studenți buni?*

– Toți sunt buni. Desigur unii reușesc să pună în practică imediat ce li se spune, alții au nevoie de mai mult timp pentru că, deși înțeleg rapid, este vorba de musculatura care câteodată opune rezistență deoarece au fost obișnuiți să facă lucrurile în alt mod. De aceea îi atenționez: „Pare ușor, dar dacă după aceea cădeți în vechea obișnuință, n-am făcut nimic!”

„Tehnica dvs. curăță vocea”

– *Care este situația învățământului de canto în Italia prezentului?*

– Răspund: „No comment!”

– *Într-adevăr?*

– Exact. No comment!

– *Înțeleg, din păcate.*

– Lucrul cel mai periculos este să ai de-a face cu persoane care cred că au înțeles totul. Pentru că, dacă ai urechi, poți pricepe problemele unui cântăreț, dar dificil este să găsești cum să faci să le rezolvi. Am avut un elev italo - sud

african care spunea: „Doamnă, sunt încântat pentru că văd că tehnica dvs. curăță vocea”. În Italia, academiile de muzică sunt precum ciupercile. Într-o săptămână vine cineva care te învață într-un fel, săptămâna viitoare apare altcineva care te învață altfel ș.a.m.d., iar la sfârșit bieții studenți nu mai știu cum trebuie să procedeze. Apoi, mai este și moda, noua modă care spune să faci ceva într-un fel, dar nu-i corect și bieții tineri cu voci frumoase ajung să nu mai poată cânta. Sunt mulți al căror glas este deja uzat.

– *Alegerea repertoriului este foarte importantă și în același timp periculoasă...*

– Da, pentru că în alegerea repertoriului nu profesorul ci glasul este cel care trebuie să spună de ce este în stare. Acest lucru trebuie respectat. Dar acum, ne aflăm în lumea business-ului și cântărețul ar trebui să aibă curajul să spună nu că nu vrea să facă un rol ci că nu este pentru vocea lui. Dar lucrul este foarte delicat pentru că tinerii cântăreți sunt dispuși să facă totul pentru a reuși și mai ales încep să cânte prea tineri, în loc să-și ofere timp să studieze, să se formeze. Intră prea tineri în roluri importante. Înainte, un maestru de canto spunea: „16 ani pentru femei și 18 ani pentru bărbați”. Este periculos să începi înaintea acestor vârste pentru că vocea este încă în formare. Odată a venit o tânără care nu avea încă 17 ani și voia să studieze cu mine. La nici 17 ani era deja absolventă de canto. Începuse lecțiile la 12 ani! Această fată avusese probabil o voce frumoasă, dar acum nu mai avea nimic. Sigur că părinții au și ei o parte de vină.

– *Dar și profesorii au fost „criminali”.*

– Există prea multe teorii și prea puțină practică. Acum sunt mulți profesori care nici măcar nu au cântat pe scenă dar fac pe maeștrii de canto și sunt convinși că știu tot. Există amatori care dau cursuri de canto. Și marii cântăreți, câteodată, chiar dacă au făcut cariere importante cu o tehnică corectă, uneori spun lucruri corecte dar nu reușesc să se facă înțeleși, nu știu să intre în mintea elevilor. Nu au capacitatea să le transmită. Și este păcat!

– *Știu foarte bine că aceasta este situația nu numai în România...*

– ... ci în toată lumea. Am avut un elev la Juilliard School of Music din New York. I-am spus că are vocea „strânsă”; și el mi-a răspuns: „Știu, dar așa este moda în America, să cânti așa”. Nu poți aplica asta tuturor glasurilor, chiar dacă așa este moda. Concluzia este că avem o generație de voci foarte frumoase care nu pot cânta. Sunt supărată din această cauză.

Modelul Beniamino Gigli

– *Ați făcut o importantă carieră. Ați avut modele de mari soprane?*

– Am ascultat mult, dar profesorul meu îmi spunea: „Nu imita, trebuie să cânti cu vocea ta”. Am ascultat-o mult pe Callas, eram îndrăgostită de Rosa Ponselle și cred că Maria Callas a învățat mult de la Rosa Ponselle, aveau aceeași manieră de cânt.

– *Americanii spun acum că Rosa Ponselle era Callas americană.*

– Dar Rosa Ponselle a fost înaintea Mariei Callas și avea o manieră de cânt foarte modernă pentru acea epocă. Dacă o ascuți pe Callas poți găsi momente care nu mai sunt moderne, dar Rosa Ponselle rămâne mereu actuală. Eu am avut modelul Beniamino Gigli. Am vorbit

elevilor despre vocea flautată iar Gigli era un maestru al acestui gen. Profesorul meu spunea: „Un cântăreț trebuie să imite sunetul instrumentelor acompaniatoare”. În *Lucia di Lammermoor*, totdeauna am încercat să imit culoarea sunetului flautului. Sau a oboiului în *Dinorah*, care începe cu o lungă cadență cu oboiul. De fapt nu este vorba de a imita sunetul ci culoarea. În altă ordine de idei, pentru a face legato-ul, eu plec întotdeauna de la cântul viorii.

– „*Chi non lega non canta*”.

– Acum nu se mai cântă legato. Un profesor de vioară mi-a cerut să particip la lecțiile de la conservator, spunând că vioara trebuie să sune ca vocea umană. Și i-am spus că și eu recomand elevilor: „Gândiți-vă la vioară ca să faceți legato-ul”. Iată biunivocitatea.

– *Ați vorbit de Gigli și ați cântat cu Pavarotti. Cum vă gândiți acum la Big Luciano?*

– Pavarotti era un foarte mare tenor dar eu nu am fost foarte fericită să cânt cu el.

– *De ce?*

– Pentru că pe scenă nu am avut *feeling* cu el. Am cântat mult cu Kraus, cu Domingo; Pavarotti avea o voce superbă, dar când am cântat *Lucia di Lammermoor* cu el la Scala în 1993, tocmai ieșise filmul *Yes, Giorgio!* și poate era cu mintea în altă parte, era preocupat... Eu mă simțeam liniștită, eram bine pregătită și în ziua premierei am dormit chiar fără probleme până la prânz.

– *Dar Alfredo Kraus?*

– Era un mare gentilom. Iar Domingo, totdeauna minunat pe scenă, respectuos cu colegii. Am cântat și cu Carreras, un coleg minunat și el. De fapt i-am avut parteneri pe toți cei mari, dar

niciodată nu mi-a plăcut publicitatea. Mi se spunea că trebuia să mă agit într-o direcție sau alta, dar nu mi-a plăcut niciodată să dau naștere la bârfe. Cine trebuia să-mi cunoască valoarea, știa, deci nu aveam nevoie de altceva.

„Nu mai merg la operă, ca să nu mă enervez”

– În prezent situația teatrelor de operă din Italia este foarte proastă, din punct de vedere material în primul rând.

– Știți, exact acest lucru îl auzeam și când cântam. Și erau mulți directori artistici care depășeau mia de lire ca să economisească suta, cum se zice, mai ales pe seama caché-ului cântăreților.

– Acum câteva zile am ascultat la Radio o transmisie de la Scala, cu *Aida*. Distribuția nu era nici pe departe cea mai bună pentru renumele Scalei, poate doar Amneris, care era mezzosoprana Marianne Cornetti. Cred că directorii de teatru nu mai sunt foarte atenți la voci, la renumele unui astfel de teatru. Cred că rolul criticii muzicale este foarte important acum. Și italienii sunt foarte puternici în acest domeniu.

– Trebuie să vă spun sincer că nu mai merg la operă, ca să nu mă enervez.

– Și regiile moderne?

– Îmi plac dacă au un scop, un motiv și sunt bine construite. Nu trebuie neapărat să încerci să înnoiești opera. Nu pot suporta lucrurile puse în pagină numai de dragul de a fi făcute sau de a fi... altfel. Am făcut cândva un *Don Pasquale* foarte drăguț, arătam ca Ava Gardner. Dar exista un motiv pentru fiecare lucru și publicul era încântat pentru că totul era justificat, și ochelarii de soare *à-la-Ava Gardner*, și pălăria *à-la-princesse*, și tocurile foarte înalte... Totul era motivat și nu afecta muzica. Am văzut o producție oribilă cu

Bărbierul din Sevilla, cu un cub luminos care din... întâmplare costase 3 milioane, se învârtea și făcea ciup-ciup!...

– Poate era inspirat din cubul lui Graham Vick din *Macbeth-ul de la Scala*!

– Aveam un elev, baritonul Massimo Cavalletti, care mă invita tot timpul la Zürich, ca și maestrul Nello Santi. Și cum eu locuiesc la Lugano, la numai 3 ore, mergeam regulat. De câte ori mă duceam, mă enervam.

„Vă rog, mai tăiați din răspunsuri!”

– Cum se alege vocile în teatre?

– Când eram în activitate, și asta nu se întâmpla acum 100 de ani, nu am făcut niciodată audiții, ca să demonstrez că pot cânta una sau alta. Directorii știau dinainte. Sigur că eram foarte bine pregătită pe parcursul repetițiilor. Ori în ziua de azi trebuie dată o pre-audiție, prima audiție, a doua etc. Ce-i asta?

– Poate pentru că nu mai sunt multe repetiții?

– Tinerii sunt mereu stresați și în timpul audițiilor niciodată nu poți să dai ce ai mai bun. În loc să auzi lucrurile frumoase, ascuți și numeri greșelile. Sunt niște sadici. Nu așa se construiesc distribuțiile, carierele. M-am lăsat puțin purtată de val, vă rog să nu scrieți lucrurile care pot ofensa.

– Dar este adevărul! Maestrul Santi, la Zürich, mi-a spus același lucru. Este o adevărată enciclopedie. Am discutat de înregistrări, de Aureliano Pertile. A fost minunat!

– Pertile! Un elev de-al meu care locuiește cu tatăl său, american, la baza NATO din Vicenza, lângă Montagnana, orașul unde s-a născut Pertile, mi-a dăruit cartea marelui tenor care în 1912 vorbea despre tehnică, despre vocalize, despre

vocalele E, A sau O, nu ca acum când vocalizele se fac cu I și vocile sună ca niște trompete, foarte ascuțite. Și am recunoscut tehnica învățată de la profesorul meu, care a început să cânte în 1946, când eu nici nu eram născută. Când am citit aceste lucruri la Pertile, care vorbea despre tehnica de acum 100 de ani, mi-am zis că într-adevăr există tradiție în canto. Și se văd rezultatele. Mă întristează că maestrul Santi, un corifeu al tradiției, este în vârstă și tremur... pentru că aceste persoane ar trebui să existe mereu. De câte ori merg la Zürich, de fiecare dată el mă așteaptă să mă duc să-l salut înainte de a intra pe scenă. Este ceva care mă impresionează.

– *Alți dirijori?*

– Am cântat cu toți.

– *Cele mai puternice impresii?*

– Cu James Levine am cântat cel mai frumos Mozart din carieră, în manieră italiană, așa cum voia maestrul salzburghez. Dacă ascultați *Nunta lui Figaro* la Metropolitan sub bagheta lui Levine, sună italienește! Ori în Europa se cântă în spirit german, nu italian, deși Mozart nu voia așa. A scris operele în limba italiană pentru că-i plăcea stilul italian. Trebuie ca publicul să se distreze, sunt comedii. Chiar și opera *Don Giovanni*, nu trebuie făcută posomorât. Este o *dramma giocoso*, nu o tragedie, o înmormântare.

– *Și italienii, Riccardo Muti, Claudio Abbado?*

– Am cântat minunat sub bagheta lui Abbado. Cu maestrul Muti am discutat mult dar nu am cântat niciodată. Mi-a cerut, dar de fiecare dată când mă invita eram în altă parte, deși aș fi vrut să cânt cu el.

– *Abbado era foarte riguros...*

– Da, dar foarte timid deși foarte simpatic, într-adevăr un mare dirijor, am făcut împreună *Călătorie la Reims* și,

într-adevăr, m-am simțit foarte bine cu el. Am cântat mult și cu Georg Solti, Nikolaus Harnoncourt, Jeffrey Tate și mulți alții.

– *Admirați cântăreți, dirijori ai prezentului?*

– *(Se gândește, pare că nu vrea să răspundă.)* Problema în ziua de azi este că nu mai avem cântăreți. Cântă un an-doi... Iar la Arena din Verona se folosesc microfoane. Eu am cântat acolo de atâtea ori, fără microfon, exact ca în studioul meu, fără să forțez.

– *Cineva spunea că și la Metropolitan sunetul este astăzi ajutat cu microfoane.*

– Nu știu, am cântat Regina Noptii, *Idomeneo*, era debutul lui Domingo în Mozart și, nici eu, nici el nu aveam microfoane.

– *Bine, vă mulțumesc mult!*

– Și eu și vă rog, mai tăiați din răspunsuri, să nu mă trezesc cu mașina distrusă când merg pe șosea...!

(2012 – **OPERA ÎN PORTETE**)

Tenorul LUDOVIC SPIESS, director general al Operei Naționale București (2001-2005)

**„CEEA CE SPUN ESTE DUR.
NU SUNTEM PREGĂTIȚI,
NU SUNTEM CONVINȘI SĂ
INTRĂM ÎN COMPETIȚIE!”**

Nostalgii

– *Domnule președinte...*

– Vă rog, nu așa!

– *Maestre Spiess...*

– Acum e mai bine!

– *Suntem într-un birou cu aer ministerial, destul de auster dar totuși frumos mobilat. Biroul președintelui Comitetului Român UNICEF. Cum trăiește astăzi un tenor celebru într-un asemenea ambient?*

– Întrebarea nu este tocmai ușoară. Eu trăiesc tot în muzică și la ora actuală mă bucur de ceea ce am realizat. Constat cu plăcere că foarte multe din lucrurile bune și frumoase pe care le-am făcut încep să apară odată cu primele semne ale primăverii: un *Fidelio* cu Bernstein, o *Hovanscina* realizată în Italia, a doua variantă de *Dalibor* la Viena, CD-urile cu *Boris Godunov*, *Carmen*, *Turandot*, *Aida* și bineînțeles ultimul CD realizat de Electrecord, care realmente mi-a făcut foarte mare bucurie.

– *Sigur, nostalgiile artistice există...*

– Sunt inerente.

– *Ați fost însă ministru al culturii și la ora actuală ați părăsit sistemul. Și de aici pot să apară nostalgii?*

– Pot să existe în momentul în care îți dai seama că ar trebui să se întâmple mai multe lucruri pe tărâmul cultural. Experiența, rutina, practica și interesul pe care personal le-am avut pe parcursul a 35 de ani îmi acordă dreptul să-mi dau seama și să constat cu tristețe că încă nu avem curajul să ne așezăm în parametrii noului. Dacă folosim termenii de economie de piață și reformă, atunci ne trebuie o altă manieră de abordare. Noi evităm sau ne e frică de cei trei piloni care călăuzesc această reformă: oportunitate, prioritate și eficiență. Asta însemnează: calitate, valoare, competiție. Ceea ce voi spune este dur. Nu suntem pregătiți, nu suntem convinși să intrăm în competiție.

– *Vom adânci subiectul pe care l-ați deschis. Vă întreb dacă în perioada în*

care ați fost ministru al culturii, fiind muzician, v-ați ocupat în exclusivitate de muzică?

– Nu puteam să mă ocup doar de ea. Normal, era un ansamblu, o paletă largă de preocupări: muzeele, cartea, teatrele, monumentele istorice etc. Dar ca muzician, am vrut să pun bazele unei concepții noi. Am avut o întâlnire cu directorii Operelor. Bazele pe care le doream erau absolut senzaționale, pe principiile teatrului modern sau, dacă vreți, a mișcării operistice din lume. Propunerea a fost primită pe față cu entuziasm, dar în spate cu riposte, întrucât ceea ce trebuia să se întâmple (și sunt convins că mai devreme sau mai târziu se va întâmpla), implică disciplină, muncă, seriozitate și planificare. Noi vrem să intrăm în atenția lumii mondiale, dar în același timp haosul domină. Nici un teatru din lume nu poate să-și permită ceea ce ne permitem noi.

Incompetență și nepăsare

– *Se vorbește de management în artă, dar am impresia că plutim pe undeva pe lângă el, rămânând numai un leitmotiv într-o partitură pe care n-o deschide nimeni. Cum îl vedeți în mod concret, îl aplică cineva?*

– Prea puțin. Noi trebuie să știm un singur lucru: suntem prea săraci ca să facem greșeli, iar faptele arată incompetență și nepăsare. Noi nu avem posibilitățile altor teatre străine care fac montări doar pentru 4, 5, 6 spectacole, noi trebuie să ne gândim pentru serii de lungă durată, la un repertoriu de calitate care să atragă și să educe tânărul public față de care suntem absolut obligați. Lucrul acesta este prioritar. Trebuie să se întâmple acel act artistic-eveniment, confruntarea de pe scenă trebuie să

fascineze, să captiveze și să-l angajeze pe spectator.

– *E cazul să faci premiere ambițioase dacă nu ai vocile potrivite?*

– În acest mod nu procedează nimeni în lume, noi trebuie să punem bazele unui teatru la posibilitățile actuale, existente. În același timp, tânăra generație care vine trebuie să simtă responsabilitatea pe umerii ei. Publicul are nevoie de vedete. Ele se nasc sau se construiesc. Nu trebuie să ne fie frică să aruncăm un om în față când suntem convinși că el poate să acopere un rol, dar în același timp nu poți să-l încarci cu acest blazon dacă el nu corespunde. Publicul de astăzi începe să fie mult mai informat și lucrul acesta este un handicap pentru teatru, deci trebuie compensat prin calitate.

– *A mai apărut o modă la noi, aceea a importurilor de producții.*

– Sunt second-hand, deja epuizate, depășite, demodate, uzate, marcate de timp. Mă rog, asta este o formulă de sărăcie.

– *Spuneți-mi concret, ce s-a realizat în acești 10-11 ani într-un teatru de operă, de exemplu? S-a făcut reformă?*

– Nu, doar s-au deschis mai larg porțile de comunicare cu străinătatea și teatrele noastre au rămas fără valori. Tot ce este bun și valabil pleacă. Sigur că artistul și arta nu trebuie să aibă frontiere, dar tinerii pot fi „îmbrățișați” și de managerii noștri, care trebuie să le asigure posibilități de dezvoltare și exprimare. Ei bat la ușile teatrelor, dar schemele sunt ocupate, încărcate, împănate de foști actori sau cântăreți pentru care trebuie să avem tot respectul și considerația pentru ceea ce au făcut (la unii chiar pentru ce mai pot să facă), dar ei pot fi folosiți colaboratori în caz de forță majoră.

– *Artiștii români care fac parte din diaspora nu au revenit să cânte la Opera Națională. Rarele excepții confirmă regula. De ce oare? Să lăsăm problema banilor, pentru că nu cred că ei vor cere să fie plătiți la nivel occidental.*

– Eu mă refer în primul rând la o mare ofensă care li s-a adus la noi în primii lor ani de carieră: au fost refuzați și nu li s-a oferit o șansă. Au plecat! Nu știu, aici e de vină și legislația, este ceva foarte ciudat și confuz. Lucrurile ar trebui analizate, gândite, trebuie să se pună de acord Ministerul Culturii cu cel al Educației. Practic, este o cooperativă „munca în zadar”: noi îi formăm, dar nu-i avem. Știți că un student costă între 22 și 25 milioane pe an? Înmulțiți cu 5 și vedeți unde ajungem. Nu avem nici măcar șansa de a-i auzi din când în când. Poate trebuie să apelăm la un sistem mai eficient, mai diplomatic, pentru că toți artiștii au o anumită sensibilitate. Mă gândesc că noi, de fiecare dată când ne întorceam acasă, aveam o emoție în plus, o plăcere de a ne întâlni cu publicul care ne-a încurajat și ne-a dat primele semne de speranță că putem realiza ceva. În același timp aveam dorința de a arăta ceea ce făceam afară. Artistul trebuie să știe că, venind în țară, va fi onorat în ceea ce privește afișul, va fi impus publicului, va fi mediatizat. Lucrurile acestea, încet-încet trebuie să le învățăm și noi.

Calitatea va trebui să hotărască

– *Spuneți că, practic, reforma în teatrele de operă (și bineînțeles că trebuie să particularizăm la Opera Națională) nu s-a făcut în această perioadă de deschidere. Într-adevăr se constată aceleași curențe de calitate, cu zaceri în scenă fără vlagă, costume cârpite, decoruri care stau să cadă. Care*

ar fi prioritățile într-un teatru ca Opera Națională? Și iată, vă mai dau un element: să nu-mi spuneți că din cauza lipsei banilor, arcușurile nu pot să calce bine pe corzi, suflătorii nu pot să cânte ca lumea etc.!

– Vedeți că totul pleacă de la exigențele și pretențiile pe care le avem? Calitatea va trebui să hotărască. Se poate întâmpla câte un chics, suntem oameni, dar dacă lucrul acesta se repetă, recidivistul trebuie să-și găsească un loc în altă parte, să lase scaunul liber altora. Competiția! Trebuie să uităm de prietenii, obligații, intervenții, telefoane. În timpul pe care-l trăim, nu mai putem să gândim că odată intrat într-o instituție, de acolo ieși la pensie. Trebuie să fie o neconținută preocupare a individului de a-și justifica prezența în Operă. Aici intervine și publicul: până când el nu va riposta asupra calității, nu va fluiera sau va striga Buu!, interpreții vor crede că sunt funcționari artistici. Mulți vin la teatru dovedind o lipsă totală de dăruire. E mai mare scandalul în culise decât sunetul scenei, orchestra este lipsită de participare, de rafinament, de finețe, poate că uneori și maestrul sunt depășiți, unii poate sunt plictisiți, obosiți. „Laboratoarele” instituției sunt deficitare, mă refer la cabine, la corepetiții. Corepetitorii trebuie pregătiți exact de dirijorul care-și asumă răspunderea, nu la voia întâmplării. Noi nu mai avem regizori, nu se poate face teatru după casete video! Calitatea va trebui să hotărască.

– *Spectacolele nu sunt întreținute...*

– ...de aceea nu au viață, responsabilitate, mesaj, impact. Vreau să vă mai spun încă ceva: poate că are să vă deranjeze, pe dvs., pe cititori, chiar și pe interpreți. Să știți că nu trebuie să fugim

de a cânta spectacole în limba română, mai ales în această perioadă în care tânărul public trebuie educat, atras și implicat, oferindu-i-se șansa să se declanșeze în el dorința de a fi în mijlocul actului artistic. Personal am făcut *Aida*, *Turandot*, *Carmen* în Germania, în limba germană. Italienii prezintă *Carmen* pentru marele public, la Arena di Verona, *à l'italienne*, nu în franceză.

– *Chiar dacă citim pe supratitrare?*

– Dacă stau să citesc, mă iertați, nu mai văd spectacolul. Supratitrarea poate fi doar un ghid.

– *Deci, să rezumăm.*

– Eu vă spun aceste lucruri doar ca observator din afară. Sunt titluri care n-ar mai trebui date, pentru care nu avem acoperire, îmi pare rău, asta este situația, nu însemnează că le distrugem, le conservăm doar. Dar noi trebuie să ieșim în fața publicului cu spectacole pe care generația artistică prezintă e capabilă să le satisfacă la o cotă de calitate. Crescând pe parcurs și în funcție de dezvoltarea fiecărui individ sau a colectivului, se poate trece la o altă etapă, la un alt titlu. Apoi, producțiile să nu mai aibă acel „parfum” de improvizație și superficialitate. Spectacolul începe de când publicul intră în teatru. Este o tristețe să stai să aștepti uvertura și unul din orchestră foșnește ziarul. Nu se poate ca un instrumentist să intre în fosă după ce a intrat dirijorul, ca suflerul să spună la ureche fagotistului scorul la fotbal sau dacă a început Eurobingo. Publicul trebuie să simtă această credință a tuturor participanților în actul artistic, ca la biserică.

Manager sau artist?

– *Spuneți-mi, legea sponsorizării este satisfăcătoare în momentul de față?*

– Sigur că da. Au fost firme foarte generoase, chiar de la început. Pe timpul mandatului meu la Ministerul Culturii, Transatlantic Shipping & Trading a sponsorizat complet **Samson și Dalila**. Și aici avem carențe. Cel care sponsorizează se bucură de niște drepturi. S-a plecat cu **Samson și Dalila** în turneu și sponsorul n-a figurat pe afiș! În condițiile astea, cum putem să mai apelăm la acești oameni generoși, chiar dacă sunt iubitori de artă?

– *Un subiect pe care eu îl urmăresc de mult și asupra căruia aș vrea să vă știu părerea. În teatrele occidentale schema de conducere este foarte clară: există un director general (Volpe la Metropolitan, Gall la Paris, Fontana la Scala, Holender la Viena) numit invariabil nu din rândul artiștilor în activitate, dintr-un motiv foarte simplu, deloc subtil și foarte transparent: imposibilitatea unui artist, fie el cântăreț, fie dirijor, să-și dividă treburile artistice cu cele de conducere. După acest director general urmează totdeauna un dirijor de mare prestigiu, cu scopuri clare ca să pregătească muzical spectacolele. Nu vă întreb dacă schema funcționează bine. Ei bine, la noi totul e pe dos. Managerii sunt fie cântăreți în activitate, fie dirijori în activitate, care trebuie să-și împartă preocupările. Ce ne împiedică pe noi să aplicăm schema, câtă voință ne trebuie?*

– Ne trebuie discernământ ca să înțelegem că aceasta este calea. Noi nu trebuie să fugim de experiența celor care au reușit și reușesc să propulseze arta acolo unde trebuie și unde-i e locul. Este o problemă de organizare, trebuie să ai curajul să o stabilești. E nevoie ca aceste funcții să fie clar statuate și încărcate cu autoritate.

– *Și împărțea aceasta între mai multe „roluri”, printre care cel managerial?*

– Nu se poate, pentru că oricât ar fi de distributiv, artistul, interpretul trebuie să se menajeze, să ducă o anumită viață. Automat el se va așeza în vârful premierelor, să dirijeze, să le monteze. E complicată treaba aceasta. Deci, aspectul trebuie luat în considerare cu multă grijă. Una peste alta, e bine ca managerul general să nu fie participant direct la procesul artistic.

Spre o modulație în... major

– *Maestre Ludovic Spiess, ce ați fi vrut să vă întreb și nu v-am întrebat?*

– De ce nu merg la Operă... Ca spectator. Pentru că am un moment de tristețe și mă gândesc cu mare respect și considerație că acest teatru a funcționat și altfel, cu o amprentă de instituție foarte serioasă. Mă gândesc la tenacitatea și profesionalismul cu care se lucra. Generații întregi am fost formați, educați și crescuți în această atmosferă, nu am dat greș și, oriunde am fost, ne-am putut achita onorabil. Acum trăim în acest climat de superficialitate, nu cumva să îndrăznești să chemi pe cineva de două ori pe zi la teatru pentru că se simte ofuscat! Toți se limitează și se mulțumesc cu acea oră (dacă o au!) de corepetiție, dacă se poate să fie doar o dată pe lună și însoțită de un singur spectacol.

– *Nu vreau să încheiem convorbirea în tonalitate minoră.*

– Sper că mai devreme sau mai târziu lucrurile vor intra pe făgașul normal. Atunci când colectivelor li se va explica că tot ceea ce trebuie să se întâmple este spre binele lor, al instituției și practic al familiilor. Însă sunt foarte mulți care au

pătruns și au ajuns în această meserie fără har. Nu au pasiune, nu sunt porniți cu dorința de a răzbate. Cu mentalitatea asta nu vor reuși să facă nimic.

(2001 – *OPERA VIVA*)

„NU VREAU SĂ FIU PĂRTAȘ LA DISTRUGERE, LA LIPSA DE PROFESIONALISM”

Cât de mult contează șeful de orchestră!

– *Sunteți director general al ONB. La preluarea funcției, ați găsit o situație mai bună sau mai rea decât v-o închipuiți?*

– Adevărul este că în prima lună am fost șocat de ceea ce am găsit. Ar fi lipsit de corectitudine din partea mea să spun că acum este ceea ce am dorit. Lucrurile nu se pot schimba de azi pe mâine, este cimentată o mentalitate, care se apropie cu pași încă timizi de profesionalism. Ceea ce trebuie să facem deranjează, dar este singurul drum spre a ne găsi echilibrul și a ne simți într-o atmosferă adevărată de creație. Artistul are nevoie de un anumit climat, vrem să i-l asigurăm, în același timp însă pretențiile noastre sunt maxime și nu sunt dispus să fac nici un fel de rabat în fața calității. Sunt ferm convinși că numai calitatea, evenimentul artistic asigură viața teatrului, impactul, motivația publicului pentru a avea momente adevărate. Avem posibilitatea asta, dar inerția ne mai blochează.

– *Trei luni nu înseamnă mare lucru. Totuși, concret, ce ați făcut?*

– În primele 2-3 săptămâni ne-am frământat cu o anumită situație tensionată, la care nici nu vreau să mă mai gândesc. A urmat reorganizarea,

schimbarea titulaturii, ne numim Opera Națională din București, s-a făcut o primă evaluare, primenire a colectivelor. Sigur că acest lucru nu este nici comod, nici dorit, nici nu poate să-ți facă plăcere. Dar reprezintă o trezire la realitate și ea se simte în produsul nostru, în modul de a ne mobiliza, de a înțelege, de a ne încadra în disciplina pe care o scenă o cere. Suntem departe de a fi acolo unde ar trebui să fim, dacă ne gândim la adevăratele teatre din lume, unde nu se discută și nu se comentează pentru că „Ein Mann, ein Wort”. Avizierul nu iartă nimic. Se va ajunge și la noi la acest punct care elimină foarte multe discuții inutile ce ne răpesc timpul. Trebuie să avem răgazul să ne concentrăm pentru evenimentele care urmează. Încă nu s-au stins emoțiile create de vizita baletului de la Bolșoi. Am avut o surpriză foarte plăcută cu orchestra noastră, ceea ce îmi atestă odată în plus cât de mult contează șeful de orchestră.

– *Se terminaseră evaluările personalului. Am fost la un concert în care s-au cântat fragmente de opere. Chicsurile parcă nu erau în program în seara aceea. Am auzit însă derapaje stilistice în orchestră, lipsă de brilianță. Alteori spectacolele trenează, par să nu se termine. Cum vă propuneți să rezolvați aceste stări?*

– Nu vreau să jignesc pe nimeni, aş vrea să cred că toți cei de bună credință vor înțelege că e nevoie de o altă dinamică pentru a ieși din patinajul ăsta tip „funcționar artistic”, care a alterat climatul. Intenționăm să primenim în continuare toate compartimentele. Unii sunt supărați că am deschis concurs. Este normal, pentru că suntem în fața unei instituții cu colective în care fibra musculară, tinerețea, prospețimea, contează foarte mult, un fapt greu de

înțeles și de acceptat când suntem direct implicați. Dar o schimbare trebuie să se întâmple. Avem concurs pentru doi dirijori, doi corepetitori, pentru tineri soliști, suntem în schimbare de generație. Acest lucru trebuia făcut cu foarte mulți ani în urmă, dar a fost trenat, ocolit. Trebuiau angajați 2-3 substituiți care să stea la spatele celor cu experiență. Aceștia sunt și ei oameni, obolesc, se plictisesc, nu mai au chef, nu mai au vigoare, nu mai vor să se implice într-o muncă continuă. Tânăra generație de cântăreți are nevoie de prezența dirijorilor la cabine, pentru a se forma.

– *Mă gândesc că și James Levine la Met și Riccardo Muti la Maggio Musicale Fiorentino și Claudio Abbado la Scala au venit directori muzicali și primi dirijori la numai 30 de ani. Înțeleg că îmbrățișați și dvs. o astfel de politică de... cadre.*

– Da, dar în același timp tinereii trebuie să vină cu pasiune, cu dorința de a se implica, de a se afirma și de ce nu, de a se forma alături de noi.

Disciplina și... tava

– *Maestre Spiess, mai deunăzi m-am întâlnit cu un artist care spunea: „Auzi, cânt în concertul X lucrarea Y, iar colegul cutare cântă lucrarea Z!” I-am răspuns și eu: „Dacă directorul a hotărât așa, așa trebuie!”. Mai ales că erau două piese de importanță comparabilă. Ajung și la dvs. asemenea vorbe?*

– Unii spun „Soțul vrea să mă vadă în nu știu ce rol” sau „Soția zice că duc numai tava, pe când alții...” Pe mine mă bucură când soliștii aspiră la lucruri importante. Dar ei nu trebuie să uite că nu vreau să-i pun într-o situație delicată nici pe ei, nici pe mine. Ei vor cânta ceea ce pot la ora actuală. Caracteristic ne este

că vrem să cântăm numai ce cântă altul, nu ceea ce putem. Iar dacă sunt lucruri comparabile, tot lipsa de disciplină ne definește.

– *Figurația, corul se mișcă greoi în scenă, dacă se mișcă; unele spectacole parcă sunt de plumb.*

– Vă referiți la regizori. Este o problemă foarte grea. Noi suntem în fața premierei din luna ianuarie a operei *Pescuitorii de perle*. Am contactat câțiva regizori de teatru, care se arată entuziasmați, dornici, dar rapid ajungem într-un impas. „Maestre”, îmi spun, „acolo este și cor, și balet, muzică, asta este ceva mai dificil, să vedem, poate altădată, când vom avea un titlu mai frapant, mai interesant”. Trebuie să găsim înțelegerea la toți factorii hotărâtori pentru a aduce și un coregraf, care este și el un gânditor, un creator al spectacolului de balet. Apoi, în momentul în care un regizor vine, noi trebuie să-i dăm spectacolul la cheie din punct de vedere muzical. Acest lucru va fi iarăși un moment șocant pentru ai noștri, dar această minune trebuie să se întâmple, pentru că altfel recalcitranții, cei care pun tampon, nu-și mai găsesc utilitatea în această instituție. Vor fi și surprize pe această linie. Nu vreau să sperii pe nimeni dar țin să se înțeleagă că ceea ce a fost nu poate să mai coexiste, ceea ce a fost nu duce la performanță. Nu vreau să fiu părtaș la distrugere, la lipsă de profesionalism.

Calitatea costă bani

– *Intuiesc din ceea ce mi-ați spus o politică a pașilor mici. Care vor fi următoarele etape în reformarea, nu cosmetizarea Operei Naționale?*

– Aș vrea să cred că aceste interviuri ajung și la alte nivele sau în structurile

care hotărăsc soarta instituției. Un teatru de importanța noastră nu se poate reabilita fără bani. Calitatea costă bani. Decât să facem mult și prost, prefer să facem 2-3 lucruri de calitate. Suntem foarte prudenți în cheltuirea banilor, vom da dovadă de foarte multă considerație și respect față de banul public. Când spun eficiență, nu toți oamenii din teatru înțeleg. Iată: nici o scenă din lume nu ține un angajat pentru un spectacol pe lună. Are o singură prestație, primește 1/3 din salariu. Doamnelor și domnilor, aveți turnee? Vă cheamă scena lumii? Foarte bine, duceți-vă! Aici, în locul dvs., trebuie să activeze cineva, nu pot să rămân numai cu comprimari sau cu oameni care nu-și găsesc locul în altă parte. Avem nevoie de vedete pe care, așa cum am spus, le creăm sau se nasc. Repet, pentru liniștea lor: nu sunt împotriva colaborărilor, turneelor, împotriva apariției artiștilor noștri pe alte scene. Avem nevoie de popularitatea lor, de gloria lor. Dar, este necesară prestația lor și pe scena Operei Naționale din București.

– *Mă gândeam să vă întreb ce opțiune veți alege: să cereți un time-out și să refrișați spectacolele pentru care aveți distribuții valabile sau să faceți în continuare premiere. Am înțeles că veți aborda noi titluri, dar v-ați gândit oare și la un program de reabilitare a spectacolelor existente?*

– Sigur că da, în această perioadă am analizat oportunitatea de a menține anumite titluri în repertoriu. A avea un număr impresionant de titluri pe care le dai o dată, de două ori pe stagiune, nu înseamnă nimic. Nu le casăm, dar dacă nu avem acoperire momentană cu distribuții valabile, le vom conserva. Prefer să deschid stagiunea cu întâziere,

pentru că septembrie va fi o lună plină datorită Festivalului Enescu. Octombrie va fi o lună intensă la noi, dimineața și seara, pentru a refrișa spectacolele degradate, fără nici un fel de relații între personaje. Sunt enorm de multe lucruri care mă deranjează.

Criza de voci și premierele

– *Spuneți-mi, nu cumva penuria de voci va împinge opera să devină, dintr-un teatru de repertoriu într-unul de stagiune?*

– Este o problemă foarte gravă. Așa cum ați constatat, este o criză de voci masculine și de balerini-băieți. Trebuie să luăm legătura cu teatrele din împrejurimi, să vedem ce colaboratori putem găsi, pentru că nu sunt nici adeptul compromisului. Nu poți arunca o debutantă să cânte Senta din **Olandezul zburător**, pentru că e o crimă. Un tânăr nu poate sări direct la etajul 5 fără să treacă prin etajele inferioare. E o lege nescrisă a cântului și nu putem să ne hazardăm. Repertoriul este o problemă, din cauza asta am ales **Pescuitorii de perle**, nu că ar fi titlul cel mai impresionant, ci pentru că avem acoperirea corespunzătoare a rolurilor.

– *Care va fi raportul dintre tradițional și modern în noile mizanscene?*

– Eu sunt pentru viziuni moderne, dar sunt și un conservator. Aștept un răspuns de la maestrul Gian Carlo Menotti, căruia i-am adresat o invitație printr-un prieten de la Roma. Ar fi foarte interesant să-l sărbătorim pe maestrul Menotti, pentru vârsta de 90 de ani, la noi, cu **Medium** și **Telefonul**. Ar fi două spectacole frapante. Trebuie să avem deschidere și la baletul modern. Lucrările moderne pot fi un magnet în plus spre a atrage spectatorul tânăr spre sălile noastre.

Sigur că deseori vedem că foarte multe gânduri regizorale, mult prea moderne, au adus prejudicii genului. Noi trebuie să gândim puțin mai pragmatic, la spectacole care să aibă longevitate. Nu vreau să axez premierele pe care le vom face, numai în ideea că vom pleca în turnee. Este un lucru care știu că pe foarte mulți din colectivul nostru îi deranjează, dar aceste montări superficiale, fragile, lipsite de profesionalism, doar cu avantajul că se pot încărca într-o jumătate de camion pentru a bântui prin nu știu ce coclauri, nu sunt în vederile mele.

– Ați amintit de **Pescuitorii de perle**, de proiectul Menotti, la ce alte titluri v-ați gândit pentru viitorul apropiat?

– Noi lucrăm deja pentru evenimentele stagiunii viitoare, Festivalul Enescu, o nouă premieră de balet **Romeo și Julieta**, reluarea operei **Italianca în Alger**, apoi în 7, 8, 9 decembrie, sărbătoarea Operei, 80 de ani de la instituționalizare. Un eveniment foarte important din viața noastră, pe care vreau să îl marcăm așa cum se cuvine și îmi place să cred că voi găsi înțelegere la forurile tutelare, la conducerea țării, să-i onorăm pe cei ce au propulsat arta lirică în lume.

– Opera Națională este obligată la un **Oedipe**. La următorul Festival Enescu nu mai putem să-l importăm.

– Da, este un lucru la care ne-am gândit și discut în fiecare săptămână cu colaboratorii mei, cu d-na director Smaranda Oțeanu-Bunea, cu șefii de compartimente. Este o problemă foarte grea. Se anunță un interpret pentru Oedipe, adică el spune că ar vrea să-l facă, eu nu pot să-l forțez pentru că e un rol extrem de solicitant. Trebuie să găsim apoi acel regizor care să gândească

realizarea acestui spectacol, nu pentru a-l prezenta de câteva ori ci ca să ne rămână în repertoriu. Acest titlu trebuie să asigure porți deschise pentru afară. Este jenant că la ora actuală noi nu avem **Oedipe**-ul nostru. Dar dacă vorbim pentru 2003-2004, s-ar putea să-l producem.

Speranțe pentru noiembrie

– Ar mai fi o întrebare pe care ar fi trebuit s-o adresez d-lui ministru. Iată: la Opera din Viena, directorului i s-a prelungit contractul până-n 2007, el fiind pe post din 1991. Până la venirea dvs., la București s-au schimbat vreo 6-7 directori în 10 ani...

– Asta este o problemă mai complicată la noi. În lume, doar în caz de forță majoră, un director se schimbă de azi pe mâine. El are un mandat de care știe cu un an înainte, pentru ca în acea perioadă să și-l pregătească.

– Eu mă refeream la asigurarea unei continuități, pentru că nu poți - ca manager - să-ți pui în aplicare niște gânduri dacă...

– Da, acestea se realizează în timp.

– Sunteți de acord să ne întâlnim din nou pentru un interviu la sfârșitul lui noiembrie?

– Cu mare plăcere, vom avea mai multe lucruri realizate, vom vedea ceea ce am încercat să facem, vom simți cum cedează pulsurile, ambițiile și vom vedea perspectivele viitoarelor luni.

– Vă spun de pe acum că vă voi întreba despre programul stagiunii 2002-2003 și despre premierele stagiunii 2003-2004, și poate chiar mai mult.

– Începem să gândim în perspectivă. În curând va fi și un alt gen de premieră în teatrul nostru. Când vor pleca în concediu, oamenii vor avea distribuțiile

fixate până la 1 ianuarie. Este un pas foarte important, pentru că salariații noștri trebuie să cunoască prioritățile, să știe că pe perioada vacanței trebuie să pună mâna pe partituri, să asculte și alte interpretări, nu pentru a imita, ci pentru a se familiariza cu intențiile altora de a tălmăci un desen muzical, de a înțelege spiritul, sensul, nuanțele, stările sufletești în care sunt implicați. Sunt mulți dintre ai noștri care cântă ca niște... papagali, de aceea o să pregătim *Pescuitorii de perle* în limba română nu numai pentru public, ci chiar pentru... interpreți.

(2001 – **OPERA LIVE**)

LA DESCHIDEREA PRIMEI STAGIUNI DIRECTORIALE

– *Maestre Spiess, trecând prin teatru am văzut o febrilă activitate de reabilitare a interioarelor. Aceasta a fost activitatea tehnică de vară?*

– Nu numai, au fost patru luni intense, zi și noapte.

– *Sunteți la fel de încrezător în reabilitarea de fond, calitativă, artistică a Operei Naționale din București?*

– Este lucrul pe care îl urmăresc foarte precis dar să știți că nu se poate realiza în chip spectaculos, bătând din palme. Avem foarte multe debuturi, foarte mulți tineri, trebuie să le dăm șanse pentru a crește. În acest scop, e necesar să le urmărim munca, să le călăuzim pașii înspre bine.

– *Vă împiedică ceva?*

– Câteodată avem rețineri și suficiente motive de îngrijorare pentru comportamentul și atitudinea unora. Sunt deranjați că sunt puși la treabă; trebuie să se înțeleagă, începând de la scenografi și până la regizori, că această muncă trebuie intensificată în direcția urmăririi evoluției

tinerilor. Tot tineri sunt și corepetitorii iar amprenta, cartea de vizită a unui teatru pleacă de la modul în care se repetă și se muncește la cabină. La rândul lor, artiștii și corepetitorii pot fi formați printr-o supraveghere permanentă de către dirijori. Și aceștia din urmă trebuie să înțeleagă că nu se pot comporta la noi în regim de oaspeți, nu pot fi niște sateliți care vin cu o seară înaintea spectacolului, intră în fosă și gata, totul s-a rezolvat. S-au completat compartimentele, s-a ieșit la pensie, orchestra este împănată cu instrumentiști noi, care trebuie pregătiți, omogenizați. Este foarte important ca toate colectivele să fie bine stăpânite, coordonate. E nevoie să se înțeleagă că punem un accent substanțial asupra calității.

– *Am văzut în program multe debuturi chiar la început de stagiune.*

– În prima lună, noiembrie, sunt 35 de debuturi. Este foarte mult, dar desigur acest lucru se face cu foarte multă trudă și cu supraveghere.

– *Chiar e nevoie de supraveghere?*

– Da, pentru că unii sunt certați cu disciplina, punctualitatea, munca și nu înțeleg că nu se pot limita la acea oră pe zi de pregătire la repetiții.

– *Vă acoperă aceste debuturi toate golurile?*

– O mare parte. Vom avea colaborări și cu artiști din țară, spre exemplu cu baritonul Gheorghe Mogoșan de la Cluj. Va veni de asemenea orice tânăr care promite.

– *Recent, cu prilejul producției de Oedipe, Opera Națională din București s-a aflat față în față cu realizatori străini. S-a armonizat lucrul celor două echipe, română și austriacă?*

– Am lucrat împreună și așa vrea să vă spun că rezultatul a fost pozitiv. Noi ar trebui să învățăm de la ei ce însemnează

seriozitate și program respectat. Să știți însă că au fost de două ori pe punctul să plece acasă.

– *S-a ajuns așa departe?*

– Da, din cauza indisciplinei în care au fost puși să lucreze, din cauza dezastrului în care ne zbatem. Și unele ziare se trezesc spunând, vezi Doamne, ce teroare este în această instituție! Oamenii care scriu asemenea lucruri habar nu au ce înseamnă o instituție de artă. Ce vor? Haos și debandadă? Nici un teatru din lume nu se confruntă cu problemele cu care ne confruntăm noi. De ce trebuie ca o conducere de teatru să fie amenințată cu acționarea în judecată, pentru simplul motiv că un salariat e bifat pentru lipsă la program? De ce se supără un coregraf când, după un concediu de două luni, își permite să vină la lucru cu două săptămâni mai târziu, când știa foarte bine că trebuie pregătită noua stagiune? Acestea sunt ifose pe care le pot etala în altă parte, nu aici. Nu sunt dispus la nici un fel de abdicare de la calitate, disciplină, punctualitate, de la programul pe care-l facem, nu de capul meu. Avem un consiliu artistic, șefi de compartimente cu care ne sfătuim, suntem trei directori care ne întâlnim în fiecare dimineață și discutăm, analizăm la rece și la cald, pentru binele instituției. Mi s-a spus că sunt foarte fericiți, că pentru prima dată înaintea deschiderii unei stagiuni, se fac repetiții generale. Și când sosește generala, scenografii nu vin! Nu vi se pare normal să vină să vadă cum sunt costumele celor 5-6 debutanți și cum se încadrează în spectacol? Nu, comoditatea triumfă! Dar vă spun foarte clar: comoditatea a triumfat, eu nu sunt părtaşul puturoșeniei și dezastrului, nu, acest lucru nu vreau să-l accept!

– *Mi-ați anticipat o întrebare. Există nemulțumiri care transpar și în presă...*

– Sunt foarte mulți supărați și au dreptate. Dar ei nu înțeleg că sunt puși să facă **ce pot**, nu **ce vor**. Trebuie să asigur o minimă calitate; în momentul în care am două distribuții valoroase, n-o să pun o a treia, mai slabă! Degeaba cere un tenoraș să cânte **Faust**, **Rigoletto**, **Traviata**, **Elixirul dragostei** și el e bun de comprimar! O altă categorie sunt cei care, după ani de carieră, nu mai pot să se ridice la un nivel acceptabil. În această meserie este vorba de o altă energie de care unii nu mai dispun, pentru că viața ne-a măcinat și ne macină pe toți. Vârsta e necruțătoare! Acești artiști sunt supărați că nu ne mai sunt colegi, în schimb figurează pe lista de colaboratori.

– *Cum ați abordat problema șefilor de orchestră?*

– Am angajat doi tineri dirijori, ei reprezintă viitorul. Este un pas foarte important. Am angajat și 6-7 soliști. Doresc să o dau de exemplu pe mezzosoprana Oana Andra, care vine, muncește și dintr-odată debutează în patru roluri importante: Isabella, Carmen, Orlofski, Siebel. Să știți că reforma nu s-a terminat, surprize mai vin, reclamațiile vor sosi în continuare. Dar asta pe mine nu mă sperie, este drumul pe care trebuie să mergem.

– *Care sunt problemele cu care intuiți că vă veți confrunța în viitorul apropiat?*

– Știți care este cea mai gravă problemă de care ne lovim? Faptul că unii dintre salariați pun pe planul întâi, prioritar, colaborările, sușanelele, deplasările și nici nu se gândesc la ce facem aici. Această indisciplină ne va duce în situația să nu putem da spectacole. De aceea am făcut o programare, ca să știe fiecare cum să-și

piloteze colaborările cu care, repet, nu am nimic contra. Dar nici nu pot să mă bucur că după o deplasare, artistul respectiv revine la mine obosit sau bolnav de pe drum. Cred că trebuie să existe mai multă responsabilitate și mai mult atașament față de instituție.

– *Întrevedeți soluționarea?*

– Unii nu pot să plece și nu vor pleca. Mai întâi sunt interesele acestui teatru care-i plătește. Noi suntem obligați să le creăm toate condițiile de muncă dar și ei au niște îndatoriri pe care trebuie să le respecte.

– *În finalul interviului pe care mi l-ați acordat acum câteva luni, spuneam că, în sensul unei gândiri manageriale de perspectivă, vă voi întreba despre programul stagiunilor viitoare. Ați proiectat ceva?*

– Asta facem. Mihai Măniuțiu va regiza *Pescuitorii de perle*. Sunt în contact, grație gentileței doctorului Stephan Poen, cu celebrul compozitor Gian Carlo Menotti, întrucât dorim să dăm spectacole cu *Telefonul* și *Medium*. Pentru *Anul Caragiale*, ONB va relua *O noapte furtunoasă*. Am convorbiri cu Gigi Căciuleanu care va monta un spectacol de balet, luna viitoare finalizez discuțiile cu regizorul Petrică Ionescu pentru o nouă producție de operă. Avem o participare în Ungaria, la Festivalul Bartók-Puccini, cu *M-me Butterfly*. Aseară am mai primit o invitație pentru un turneu de balet, anul viitor, în Italia. Deci, începem să ne mișcăm. Simțim și suntem informați că în lume se „întâmplă” un alt curent în această nobilă artă care este baletul. Vă mărturisesc că-l apreciez și-l agreez foarte mult și, pe cât se poate, îi acord atenția cuvenită. Să știți că unii spun totuși: „Suntem dezolați că nu suntem implicați în proiecte

internaționale”. Repet, pentru a avea pretenții să circulăm în turnee, trebuie să ne demonstrăm valoarea. Nu trebuie să umblăm după sușe, nu este reprezentativ pentru Opera Națională, nu acesta este țelul nostru. Vrem să mergem în condiții civilizate, de prestanță.

– *Va avea loc sărbătorirea a 80 de ani de la instituționalizarea Operei Naționale. Ce promiteți spectatorilor?*

– Este o grijă și o preocupare constantă a noastră să prezentăm publicului evenimente. Evenimentele le fac artiștii; fără muncă și dăruire, aceste performanțe nu se pot realiza. Cu lene sau prin telefon, artă nu se face. În același timp, pe cei care vin pentru prima dată în Operă, îi rog foarte blând să acorde atenția cuvenită acestei instituții. Este o rugămințe. Sunt foarte trist când, pe mochete schimbate de o lună, văd pete de gumă și resturi de țigări stinse pe jos. Dorim să deschidem larg porțile și să oferim un climat cât mai propice de bucurie și de satisfacție artistică. Față de spectatori avem toată stima dar, în același timp, nu pot să spun că sunt bucuroși când sala este plină de oameni care nu știu să respecte nici arta și nici clădirea. Noi vom încerca să le satisfacem dorințele, rugămințile; inițiem și o cutie pentru corespondență din partea publicului pentru a le cunoaște doleanțele. În funcție de posibilități, le vom satisface pe toate. Vă promit.

(2001 – *OPERA LIVE*)

„CE DORESC? MULT AȘTEPTATUL PROCES DE RENAȘTERE A OPEREI NAȚIONALE”

Momente de vârf și eclipse

– Maestre Ludovic Spiess, sunteți directorul general al Operei Naționale din București în anul împlinirii a 80 de

ani de la instituționalizarea ei. O șansă care nu se oferă oricui...

– Este adevărat. De altfel, de la demararea mandatului meu managerial, în urmă cu șapte luni, am luat în calcul acest eveniment pentru care ne pregătim și dorim să-l marcăm așa cum se cuvine. Este o mândrie și o bucurie faptul că, servind tradiția și cultura care onorează valoarea acestei țări în lume, prindem și acest moment de sărbătorire.

– *Ce vă propuneți?*

– Se va dezveli în fața Operei, bustul celui care a pus bazele instituției, George Ștephănescu. Omagiem prin trei spectacole festive: *Aida*, *Lacul lebedelor* și *Traviata*. Intenționăm și sper să găsim înțelegere la toate nivelele, să oferim distincții unor glorii ale artei lirice, câtorva artiști care, prin prestația, prin dăruirea lor, au lăsat amprente inconfundabile în mișcarea culturală mondială. Se va vizita Muzeul Operei, reactualizat. Acest Caiet Aniversar face parte și el din modalitățile prin care ne-am propus să întâmpinăm cei 80 de ani ai instituției. Sunt informat că și revista MELOS, în colaborare cu Uniunea Criticilor Muzicali, va dedica un număr special sărbătoririi noastre.

– *Vă pot asigura de acest lucru. Spuneți-mi, cât de mult obligă trecutul celor opt decenii?*

– Foarte mult, dar în același timp este necesar să fim convinși că există o mișcare ciclică a valorilor, a prestațiilor. Sigur că au existat momente de vârf, de mare referință sau ușoare eclipse. Poate într-o eclipsă de felul acesta ne aflăm și în clipa de față. Nu trebuie să ne fie frică și nici rușine să recunoaștem, pentru că prin asemenea crize trec toate teatrele lumii. Asta nu este o consolare, dar nu dispunem de fondurile și banii necesari

pentru a ridica și mai mult nivelul valoric al prestațiilor noastre. Vedeți, tot ce este bun la noi se duce la plată mai bună. Creștem, educăm tinerii artiști iar ei își iau zborul. Ba unii uită să mai revină din când în când pe aici. Între timp pregătim alte serii...

– *Se apelează des două perioade de maximă strălucire a instituției: cea interbelică și cea a anilor '60. De ce oare?*

– Imediat după 1921 și-au desfășurat activitatea uriașe personalități artistice, nume la a căror simplă pronunțare ne plecăm cu respect. Ele fac parte din panoplia de aur a liricii noastre, nu mai prejos decât a altor țări europene. Începând cu anul 1960 au existat două generații de mari valori. A fost și un moment de propulsare, de deschidere, s-a ieșit în străinătate, marii cântăreți au reușit să spargă acele cortine prin care țările din est nu erau acceptate. Artiștii noștri de operă au fost primii care au convins că în România există tradiții, o bază de formare și de educație, alături de adevărați iubitori de cultură.

– *Spuneți că acum parcurgem o perioadă de oarecare eclipsă.*

– Vă vorbesc în cunoștință de cauză. Este o mare criză de voci masculine: tenori, baritoni, bași. Fenomen general. Recent, în cadrul Festivalului Enescu, am stat mai mult de vorbă, după ani și ani de prietenie, cu Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena. Și el simte, și el este frământat de această problemă a glasurilor bărbătești. Are semnale că valoarea nu mai este cea care a fost. Sigur că posibilitățile în Occident sunt altele. Trebuie să respectăm proporțiile.

– *În ce măsură reprezintă acum Opera Națională bucureșteană un simbol al capitalei, al țării?*

– Cred că la ora actuală suntem singurul teatru din România cu un potențial mai ridicat, cu care putem aborda un repertoriu mai îndrăzneț, prezentând cinci spectacole pe săptămână; atât datorită ansamblului, cât și faptului că nu împărțim sala cu alte instituții. În același timp, trebuie să recunoaștem că, într-un procent ceva mai ridicat, valorile sunt aici, la Opera Națională. Fiind îngrădiți de lipsa unor spații locative, ne pare rău că nu putem deschide întru totul poarta unor artiști tineri din provincie spre a se apropia de noi. Șansele, posibilitățile lor de dezvoltare sunt sporite la București. Aici există o altă emulație profesională.

Diaspora lirică română

– *Valori românești se află și în străinătate.*

– Bineînțeles, artiști care reprezintă cu cinste școala românească, chiar dacă unii dintre ei evită să spună că s-au format aici. Alții sau altele refuză să-și amintească de dascălul sau maestra care, timp de cinci ani de zile, le-a fost trup și suflet. Este regretabil.

– *Artiștii noștri care activează peste graniță nu prea cântă la București.*

– Nu vor să cânte la București! Foarte puțini doresc acest lucru. În perspectiva stagiunii 2001-2002 am foarte puține oferte. Replicile sunt: „Să văd când sunt liber, când pot...” Ah, să nu-l uit pe Dorin Mara, care a cântat în *Elixirul dragostei*. M-am bucurat să-i pot oferi acest spectacol. De altfel, noi am contactat și am transmis mesaje către toți. Normal că nu am plecat cu colindul prin lume, avem și alte treburi stringente, dar la orice ofertă, apel, semnal din partea lor, vom găsi locul și perioada convenabilă pentru a-i avea pe scena de

la București. Iată, am avut întâlniri cu o soprană care mai este încă la Viena, dacă considerați important vă spun și numele, Ileana Tonca. Ea este, cred, de doi ani în ansamblul Operei de Stat. Am avut o discuție foarte limpede, foarte deschisă. Am zis: „Când vrei, când crezi că timpul îți permite, dă un semn, fixăm un repertoriu și te programez”. Nu am primit nimic! De la nimeni!

Spectacole importante

– *Sper ca aceste eforturi să fie convergente, dinspre ambele părți, spre o soluționare în sensul dorit cu ardoare de spectatori, care vor să-i audă la București pe importanții noștri cântăreți din diaspora. Maestre Spiess, care credeți că sunt modalitățile prin care se conferă prestigiu unei instituții ca ONB?*

– Ele pot fi multe, dar un prim criteriu îl constituie repertoriul. Numai că acesta poate fi abordat în funcție de valorile pe care le ai în teatru. Nu poți să montezi *Otello* dacă nu ai Otello, nu poți să faci *Lakmé* dacă n-ai Lakmé și un tenor pentru Gerald. Deci, suntem legați de aceste lucruri. Opera Națională trebuie să prezinte spectacole importante, montări fastuoase, publicul are nevoie de așa ceva, cu atât mai mult cu cât concurența există prin televiziune și casete video. Sigur că montările noastre sunt ușor umbrite.

– *Nu întotdeauna, uneori, chiar deloc. Totul e să fie cât mai viabile și, tot atât de important, cât mai cunoscute.*

– În acest sens va urma o altfel de premieră în peisajul cultural românesc și al ONB. Am semnat un contract cu o agenție de turism din Austria, lucru cu care mă laud și mă bucur că s-a realizat. În anul 2002, primul grup de turiști

dornici să cunoască Opera Națională va fi prezent aici, între 23-27 mai, să vadă două spectacole comandate de ei, **Lucia di Lammermoor** și **Samson și Dalila**; în plus, timp de șase luni, în catalogul acestei firme figurăm cu fotografii, postere din producțiile noastre, cu imagini din sală și foyer, înfățișând eleganța pe care acest teatru o are. Este foarte prețios că suntem mediatizați în lume; important va fi și felul în care ne vom pregăti să prezentăm spectacolele în fața turiștilor, care vor fi însoțiți și de cronicari muzicali. Iată o șansă prin care să ne demonstrăm valoarea, nivelul artistic și sper să ieșim cu fața curată, onorabil, pentru ca în felul acesta să ni se deschidă perspective și la alte nivele.

– Este, într-adevăr, o premieră conformă cu preceptele managementului modern, mediatic. Spuneți că vă veți exprima recunoștința, prin unele distincții, față de cei care au construit renumele ONB? Ei pot să spere și la mai mult din partea forurilor de stat? Mă refer la recompense cu titlu permanent.

– Voi avea o întâlnire cu dl. ministru Răzvan Theodorescu, cu care trebuie să vă spun că suntem în relații foarte strânse. Sunt bucuros că ministerul, forul nostru tutelar, acordă importanța cuvenită Operei Naționale. Aș vrea să cred că noul proiect al pensiilor se va răsfrânge și asupra artiștilor care, cu părere de rău trebuie să spun, o duc foarte greu. Mulți dintre ei.

Sponsori, sponsori

– Ați amintit de directorul Operei de Stat din Viena. Dânsul îmi spunea odată că nu trebuie să umble după sponsori. Ei sunt onorați și se zbat să vină să susțină spectacolele de pe Ring. Statul este principalul suport. Asta se

petrece la Viena și nu comentez. Cum e la noi?

– Suntem o instituție bugetară, cu autofinanțare. Deci trebuie să producem prestații artistice din care să obținem câștiguri. Sistemul de sponsorizare nu este foarte bine înțeles în România. Dar, încet-încet începe să devină un procedeu curent, pentru că dacă urmăriți afișul ONB, în partea sa inferioară sunt marcate siglele sponsorilor. Sigur, aceștia sunt deocamdată modești, însă bine intenționați și în momentul în care vor vedea că ne respectăm contractele, vor deveni o prezență mai substanțială în sponsorizare. Mă gândesc, spre pildă, la susținerea unei superproducții pe care am vrea să o facem, a anumitor spectacole-eveniment în care să invităm oaspeți valoroși, mari vedete ale lumii. Arta este scumpă. Am avut mai multe convorbiri cu directorul Operei din Belgrad; la ei lucrurile sunt mult mai avansate în ceea ce privește politica de sponsorizare. Proiectul de a-l aduce pe Andrea Bocelli s-a rezolvat imediat, chiar dacă suma era de 500 000 de mărci. Bocelli primește 50 000, restul sunt ai Operei! Iată un ajutor extraordinar. Am dat un exemplu. A aduce vedete înseamnă a dispune de bani mulți. La ora actuală eu nu mă pot hazarda la așa ceva. Sigur că aceste lucruri se programează cu un an-doi înainte și de aceea eu sunt deja în contact cu realizatori de spectacole importante, însă în șapte luni nu se pot face minuni. Am trecut printr-o reorganizare, au fost concediile, a venit această cosmetizare pentru a aduce la un nivel civilizat scena, sala, cabinele, sălile de repetiții ș.a.m.d., pentru ca publicul și interpretul să se simtă într-un climat propice de creație și de dăruire artistică.

Proiecte

– *Maestre Spiess, se cade ca la orice sărbătoare să primiți urări, dar să și faceți. Încep eu, dorind Operei Naționale atingerea unor culmi europene la care este îndreptățită să spere.*

– Tot ce facem este spre binele instituției, al artei. În privința noastră, mai mult decât promisiunile și vorbele frumoase, dorim să vorbească proiectele și faptele.

– *Vă ascult.*

– Pentru a accede la cele urate de dvs., procedăm în mod foarte pragmatic și vrem să dăm spectacolelor montări bogate, sub o altă amprentă, sub o altă concepție și gândire. Am semnat contractul cu Mihai Măniuțiu, care va regiza *Pescuitorii de perle*. Aștept confirmarea finlandezului Jussi Toppola care, în urmă cu câțiva ani, a montat *Motanul încălțat* de Cornel Trăilescu la Helsinki, cu mare succes. Cu dânsul aş vrea să realizăm și la noi acest spectacol pentru copii. Un alt lucru extrem de semnificativ este faptul că, recent, mi-a telefonat celebrul compozitor Gian Carlo Menotti. Îi scrisesem anterior, cu dorința de a-l sărbători în primăvară în România, prin reprezentarea a două titluri pentru care am vrea să fim scutiți de plata drepturilor de autor către editura căreia i-a încredințat lucrările. Intenționăm să dăm zece spectacole cu *Telefonul* și *Medium*. Găsesc acest demers foarte important, pentru a da o dată în plus mâna cu un mare compozitor, cântat în întreaga lume și a-i acorda toată grațitudinea, tot ceea ce merită un asemenea om la o vârstă foarte înaintată, 90 de ani. M-a bucurat faptul că m-a sunat și sper în realizarea acestui proiect pentru care trebuie să mulțumesc doctorului Stephan Poen, prin

intermediul căruia am ajuns în contact cu maestrul Menotti. Este în intenția mea de a marca acest eveniment în luna mai, când va avea loc Săptămâna Internațională a Muzicii Noi. Apoi, să nu uităm că anul 2002 este Anul Caragiale, în care ONB va relua *O noapte furtunoasă*. Pentru toamnă, suntem în contact cu regizorul Petrică Ionescu pentru a monta un spectacol; m-a vizitat coregraful și balerinul Gigi Căciuleanu, în ideea unui proiect pentru trupa noastră de balet. Cu aceste prime gânduri și acțiuni, sper să demarăm cu succes mult așteptatul proces de renaștere a Operei Naționale din București și sunt convins că sărbătorirea celor 80 de ani de la instituționalizare va fi un eveniment de bun augur.

(2001 – *OPERA VIVA*)

„REFORMA ESTE DRUMUL SPRE NORMALITATE”

Ambiție, forță, sete de afirmare

– *Maestre Spiess, în activitatea artistică a ONB se simte aerul reformei, al schimbărilor de fond. Iată, este pentru prima dată după Revoluție când se percepe așa ceva. Care considerați că ar fi coordonatele unei reforme adevărate într-un teatru liric, cu particularizare pentru București.*

– Chiar dacă pașii către reformă și către adaptarea la adevărata mentalitate a economiei de piață sunt timizi, trebuie să recunoaștem că s-au făcut mișcări extrem de importante spre binele teatrului și spre implicarea în metodele de coordonare și conducere a instituțiilor de artă după parametri europeni. Faptul că au apărut contractele de muncă pe perioadă determinată este un aspect pozitiv și duce la preocuparea artistului

de a se menține în formă. Lucrul acesta se simte și implicit se reflectă asupra calității prestației. Am avut o surpriză plăcută în turneul din Thailanda, când orchestra și-a arătat adevărata valoare. Mă bucur și aș vrea să cred că ansamblul acesta este capabil s-o demonstreze și la sediu. Urmărim calitatea cu maximă atenție și severitate, dorim să se simtă îmbunătățiri. Publicul de astăzi este mult mai informat și vrea să fie martor la adevărate evenimente artistice.

– *Observ refrișări ale distribuțiilor, foarte multe nume noi.*

– Stagiunea trecută am avut peste 115 debuturi, ceea ce este o cifră absolut remarcabilă, implicând o muncă titanică de acumulare, de repetiții, de schimbare radicală a generațiilor. S-au făcut multe angajări de oameni tineri în toate compartimentele: dirijori, corepetitori, soliști, cor; sigur, este inutil să menționez baletul pentru că acesta, prin structura sa, cere infuzie de tinerețe. Demersul nostru aduce prospețime, vigoare, un alt interes, o altă preocupare deoarece tineretul vine întotdeauna cu ambiție, cu forță și sete de afirmare. Am adoptat sistemul contractelor de probă pentru începători (3, 6, 12 luni), în funcție de posibilități și valoare. Cei ce nu se pot încadra și alinia pretențiilor instituției noastre trebuie să suporte despărțirea, poate temporară, pentru o perioadă în care ei se pot forma pe alte scene cu activitate mai restrânsă. Noi suntem singurul teatru liric cu 5 spectacole pe săptămână. Vreau să vă spun că nu este un lucru ușor de realizat, implică multe repetiții, aici totul este ca un cazan care fierbe sub presiune continuă. Publicul este dornic să cunoască artiști noi, este receptiv la astfel de lucruri, îl simțim, tinerii sunt urmăriți și încurajați cu generozitate. Instinctiv se

pune în valoare acel *feeling*, acea sensibilitate a spectatorului prin dorința de a da undă verde tânărului artist.

– *Sălile sunt pline...*

– Mă bucură foarte mult acest lucru și îl urmărim cu constantă preocupare. Desigur am beneficiat și de generozitatea de care a dat dovadă guvernul în cadrul festivității studenților, dar în general tinerii sunt prezenți și iubitori de teatru liric. Dacă le oferim acte artistice adevărate, ei devin spectatori constanți.

„**Eu i-aș ruga respectuos...**”

– *Tinerii cântăreți vizează contracte internaționale...*

– Am mare încredere în ei, chiar dacă pentru unii, nu trebuie să ne ascundem, ONB este un refugiu: așteaptă, stau 3-4 ani, își fac repertoriu, îl asimilează, îl stăpânesc și apoi o iau din loc. Eu i-aș ruga respectuos să nu uite de unde au plecat și din când în când să vină să cânte și la București. Și noi, la rândul nostru, am cântat onorând arta în toate colțurile lumii, dar întotdeauna am venit și acasă, pentru că este o satisfacție, o mândrie, o mulțumire, o încărcare de baterii să te reîntâlnești cu cei care te-au susținut la începuturile tale. Apoi, și această instituție cu mare tradiție parcă merită mai mult atașament, mai mult devotament.

– *Un alt aspect al reformei ar fi atragerea sponsorilor. Vă bazați pe ei mai mult decât înainte?*

– Vreau să vă spun, cu părere de rău, că din ce în ce mai frecvent, sponsorii se lasă greu. Noi nu avem încă acei susținători generoși și substanțiali, cu o prezență bine marcată, cu care să poți antama un proiect de anvergură; în general, sponsorizările sunt minime. Suntem departe de marile teatre ale lumii

care, pe lângă bugetul pe care-l au la cote mult mai ridicate, sunt onorate de sponsori. Probabil că acest lucru se va întâmpla și la noi în momentul în care va exista o lege mai favorabilă, mai tentantă.

Carențe

– *Unele din cheile care fac să funcționeze un spectacol sunt orchestra, corul, atitudinea scenică a tuturor participanților la actul artistic.*

– Aici avem carențe. Se simte lipsa regizorilor. Este o problemă asupra căreia va trebui să meditam. Noi avem doi regizori care preiau concepția și asigură doar întreținerea spectacolelor. Încercăm tot felul de colaborări. Regizorul de teatru chiar dacă vine și e dornic să lucreze cu noi, pătrunde într-o altă artă. Muzica trebuie simțită, trăită, completată. Cântărețul are o anumită dinamică, o anumită rezistență, intervine problema de susținere a sunetului, lucruri care nu pot fi folosite întrutotul ca în teatrul de proză; este o altă formă de exprimare. Dar vom trăi o experiență importantă anul viitor când vom avea o premieră cu un regizor adevărat de operă, Petrică Ionescu, care va face *Oedipe*, ce va deschide Festivalul Enescu în 2003.

– *Din punct de vedere al pregătirii muzicale, care credeți că sunt căile prin care ansamblurile să funcționeze la parametri optimi?*

– Problemă foarte importantă, care depinde foarte mult de modul în care se lucrează la cabine! Cartea de vizită a unui teatru ține de laboratorul din umbră, de corepetitori care, fiind și ei tineri, trebuie călăuziți, formați și mai îndeaproape urmăriți de către dirijori. Avem trei tineri șefi de orchestră, îl avem pe maestrul Trăilescu în fața lor, ca șef al compartimentului orchestră.

Răbdarea are și ea o limită.

– *Reforma nu se face fără privațiuni, fără contracții dureroase. Pot să apară nemulțumiri, debuturile pot genera divergențe față de dorințele proprii ale artiștilor. Care sunt dificultățile de care vă loviți?*

– Practic toate problemele de acest gen s-au cam temperat. Soliștii știu exact că eu nu am dreptul nici să risc, nici să-i pun în situații delicate. Cei ce nu pot, fac ceea ce pot; de cei ce nu mai corespund, cu părere de rău ne vom despărți. Răbdarea are și ea o limită. Dacă ne întoarcem iarăși la cuvintele economie de piață, suntem nevoiți să fim atenți. Dar cei ce nu-și găsesc menirea și utilitatea vor rămâne colaboratori externi, fără a mai fi salariații noștri. În același timp vreau să vă spun că nu trebuie să ne sperie cuvântul reformă. Reforma este drumul spre normalitate.

– *În afara teatrului vă loviți de greutăți?*

– Ele sunt multiple și pot să vă spun niște lucruri care deranjează și irită colectivul nostru. Noi suntem o instituție care, repet, are 5 spectacole pe săptămână, comparativ cu altele care au unul singur. Nu e normal ca retribuțiile să fie aceleași. Eu nu mă uit în grădina altora dar mă gândesc, de exemplu, la corul nostru de mare valoare, datorită faptului că avem un maestru precum Stelian Olariu. Munca lor nu poate fi neglijată: sunt oameni care vin de două ori pe zi la teatru, care trebuie să învețe pe dinafară partiturile, să aibă o anumită plastică, un mod de prezentare în scenă. Ar fi normal ca acest colectiv să aibă salariu cu 20-25% mai mare față de alți coriști care stau pe scaun și cântă cu partitura în mână. Ar fi și tentant. Pentru că, n-am de ce să mă ascund, facem audiții și vin

foarte puțini candidați. De ce? Le e mai comod în altă parte unde activitatea este de 3-4 ore pe zi, n-au de învățat pe dinafară și n-au de venit seară de seară la muncă. Este un fapt care atrage ușoare tensiuni.

Stress

– *Nu este un secret pentru nimeni că numele dvs. apare câteodată prin ziare sub generice diverse, unele dintre ele nu foarte onorante. Tot în presă apar articole despre iminente schimbări care se așteaptă la Operă. Mă întreb și eu, cum se poate lucra în asemenea stress și ce ați răspunde detractorilor dvs.?*

– Noi suntem o echipă care rezidăm în teatru de dimineața până seara. Dacă m-aș apleca și aș da importanță tuturor zvonurilor, probabil că am înnebuni. Dar să știți că noi nu înnebunim așa de ușor, suntem căliți. Eu am conștiința împăcată că tot ce am făcut, ce fac și ce voi face este în binele acestei instituții. Pe mine nu mă sperie zvonurile și vorbele urâte pe care le aud despre mine. Mă deranjează la început și pe urmă le trec cu vederea, pentru că sunt foarte mulți care vorbesc în necunoștință de cauză, rupți de realitate. Să vă exemplific. Îmi pare rău că trebuie s-o spun, unii cântăreți îmi aruncă sub nas cu prea mare ușurință certificatul medical, în ultimul moment. Eu trebuie să dau explicații după aceea, de ce un interpret trebuie să vină să-l înlocuiască pe altul ca să salvez spectacolul... De ce a venit cu avionul? Păi, dacă venea cu trenul nu ajungea la timp...

– *Cui trebuie să dați aceste explicații?*

– Recent am avut aici Curtea de Conturi.

– *Pentru subiecte de genul acesta?*

– Pentru tot felul de trimiteri. Pe mine mă bucură că a venit un control. Noi suntem vigilenți, extrem de atenți și prudenți cu banul public. Este un lucru major pe care un manager trebuie să-l aibă în vedere. Am auzit comentarii că am deschis stagiunea cu o operă în concert. Dar de ce nu și-au pus problema, de ce în cadrul unui Festival Enescu s-a prezentat opera *Oedipe* în concert, de ce nu și-au pus problema de ce Opera din Viena a venit cu *Salomeea* în concert, de ce Staatsoper Unter den Linden din Berlin s-a deschis acum cu un concert vocal-simfonic, de ce și în alte centre muzicale din lume se prezintă operă în concert? Avem motive. Cel mai important este că nu dispunem de un interpret pentru Werther. Am adus un colaborator de afară, care nu vreau să vă spun cât ne-a costat. Sunt micile lucruri pentru care nu putem să pierdem timpul să le explicăm, dar cine este curios și vrea să le afle, foarte bine, n-avem nimic de ascuns. Nu este nimic deranjant în faptul că suntem controlați, chiar mă bucură foarte mult lucrul acesta; poate se strecoară și anumite erori care este mai bine să fie demontate de la început, să ni se atragă atenția pentru că s-ar putea să și greșim, atât noi cât și personalul nostru. Eu aș fi mai liniștit dacă ar veni în fiecare an. Ar fi foarte bine.

Onoruri

– *Recent ați fost decorat de statul austriac.*

– Decorația mă onorează, este o satisfacție personală, dar este o onoare și o satisfacție și pentru instituția care m-a format, m-a crescut, pentru care sunt și astăzi aici și vreau să asigur pe toată lumea că aceste merite, experiența, rutina și tot ceea ce am dobândit în acești 40 de

ani de activitate a mea, le pun în binele și interesul Operei, al țării. Mă bucură foarte mult că se păstrează această legătură între două state prietene care sunt legate prin artă și în special prin muzică; înaintașii noștri au lăsat gravată cu litere de aur prezența lor în peisajul artistic al Austriei. Mă bucură faptul că această țară a muzicii, orașele Viena și Salzburg nu m-au uitat și aduc o rază de recunoștință pentru ceea ce am făcut. În același timp avem obligația de a judeca, de a ne gândi și de a constata că adevărul nu se estompează, nu se uită și este recunoscut. Spunând adevărul, mă refer aici la valoare.

– *Sunt informat că vă așteaptă participări în jurii prestigioase, la cursuri de măiestrie vocală în mari centre muzicale.*

– În noiembrie sunt invitat de către Katia Ricciarelli într-un juriu la Lecce. Sper să găsesc cu acest prilej 2-3 tineri pe care să-i aduc înspre noi pentru că avem nevoie și este foarte bine a colabora cu artiști din Italia; e un beneficiu și pentru cântăreții noștri ca pronunție, ca intenție, ca tradiție. Apoi, am fost invitat, în funcție de timpul pe care-l am, pentru 10 zile la un masterat la Washington, unde director muzical al Operei este Plácido Domingo. Este un lucru extraordinar când oameni care fac o asemenea carieră se gândesc la aportul pe care o experiență poate să-l aducă tinerei generații. Faptul, fără îndoială, m-a măgulit și sunt pe cale de a confirma participarea.

– *Un gând pentru spectatorii care seară de seară umplu sala ONB?*

– Gândul este obligația noastră de a oferi spectacole de calitate. Nu cerem îngăduință ci exigență! Este bine ca interpretul să știe că nu este funcționar

artistic ci artist care trebuie să simtă, să creeze. E nevoie să inducem prin forța, arderea și dăruirea noastră un deplin sentiment de satisfacție pentru public.

(2002 – **OPERA VIVA**)

DESPRE EMOȚIILE REPETIȚIILOR CU **OEDIPE**

„Frisonez”

– *Am ținut să am această convorbire cu dvs. înaintea premierei cu **Oedipe**, spre a vă prinde în starea de maximă tensiune dinaintea evenimentului.*

– Vreau să fiu foarte sincer, trăiesc această emoție de câteva luni pentru că, așa cum se știe, n-am avut vacanță și grație acestui sacrificiu, ajungem să vedem realizată doleanța celor care au investit bani în festival, noua producție de **Oedipe**. Sunt extrem de bucuros că avem în fața colectivului și spectacolului un nume ca Petrică Ionescu, mare regizor, mare personalitate, un tip absolut fermecător, șarmant, extrem de laborios, care știe exact tot ceea ce trebuie să fie și, în plus, are o viteză de lucru senzațională. A avut această rară capacitate de a face ca, în scurt timp, colectivul să înțeleagă, să dea colorit și viață capodoperei enesciene. Și chiar dacă eu asist deja de două săptămâni la repetiții, sunt câteva momente în care realmente țâșnesc lacrimi sau frison, trăind o emoție pe care numai un spectacol **live** poate să ți-o producă.

– *Au devenit publice unele rezerve ale dvs. privind dificultatea asamblării decorurilor, ceea ce se traduce în timp mari de montare-demontare.*

– Este o montare foarte grea, monumentală, demnă de un mare eveniment. Sunt fericit pentru valoarea spectacolului dar nu mă bucur că nu pot

să păstrez acest titlu în repertoriul teatrului, așa cum aș fi dorit. Trebuie să spun adevărul, aceasta este situația. Datorită multor solicitări care există, am hotărât să deschid stagiunea pe 12 și 15 octombrie cu **Oedipe**, pentru a da satisfacție publicului meloman, dorindu-le să trăiască cât mai intens în universul enescian. Totuși, trebuie să spun încă odată: montarea durează o săptămână, demontarea 3-4 zile, ori dacă în aceste condiții intenționez să repet spectacolul, nu se poate; fără să vreau, ar fi o săptămână în care stagiunea s-ar închide.

– *Este vorba de concepție sau de modul de construcție, de execuție al decorurilor?*

– De concepție, care este foarte grea, extrem de încărcată, sigur, cu toate efectele dorite. Decorul este ridicat la 10 metri, sunt 150 de oameni pe scenă, e greu...

– *Și totuși, o producție cu **Oedipe** nu trebuie să rămână în depozit!*

– N-avem ce să facem, asta-i situația, o să vedem, dacă apare o ocazie, o fereastră fericită, o s-o mai reprezentăm.

– *Înțeleg că, din punct de vedere artistic, sensibilul om de teatru care este Ludovic Spiess se simte aproape de mizanscena lui Petrică Ionescu.*

– Da, sigur, eu cred că și întregul colectiv se simte aproape și este pur și simplu emoționat.

Un mare câștig

– *Cum veți asigura întreținerea muzicală a spectacolului, dat fiind că acum va dirija un oaspete?*

– Maestrul Ernst Märzendorfer va conduce numai în festival, pentru stagiune eu îl am pregătit pe maestrul Cornel Trăilescu. Dânsul va prelua spectacolul.

– *Când pronunțăm numele capodoperei enesciene, gândul ne duce la zdrobitorul rol titular. Cum îl recomandați pe noul interpret?*

– N-aș vrea să vorbesc înainte, dar trebuie să fim cu toții bucuroși că am găsit un om care s-a încumetat să îmbrățișeze acest pretențios rol care dă de furcă oricărui interpret din toate punctele de vedere: ca asimilare a partiturii, trăire, temperament, mișcare, rezistență, lungime de rol. E un mare câștig pentru noi și vreau să cred că Ștefan Ignat, odată în plus, își va arăta întregul potențial.

Proiecte și eforturi

– *Ne aflăm și în debutul unei noi stagiuni. Ce vă propuneți?*

– Suntem în față sărbătoririi a 50 de ani de când această instituție există în locația pe care o cunoaștem. Apelăm la un lucru pe care eu l-am dorit mai demult, acela de a deveni nișel mai pragmatici cu banii pe care Ministerul Culturii ni-i pune la dispoziție. Am găsit un spectacol foarte interesant, **Mefistofele**, realizat la Iași de Anda Tăbăcaru-Hogea și Cătălin Arbore. Am făcut demersurile necesare, vom împrumuta decorurile și rămâne doar să investim munca de a învăța partitura și de a realiza costume pentru interpreții noștri. Premiera am fixat-o la sfârșitul lunii ianuarie, în cadrul săptămânii în care sărbătorim, într-un cadru festiv, evenimentul de care spuneam. Pentru primăvară, la sfârșitul lui aprilie, urmează o superproducție cu opereta **Văduva veselă**; deja suntem în tratative cu regizorul Mircea Cornișteanu care o va pune în scenă probabil împreună cu scenografa Viorica Petrovici, sub bagheta lui Cornel Trăilescu. Baletul pregătește o

Seară Ceaikovski, va relua și *Baiadera*, iar odată terminate aceste lucrări, începem pregătirea deschiderii stagiunii 2004-2005 cu premiera operei *Macbeth* de Verdi.

– *Ce va mai conține sărbătorirea celor 50 de ani de funcționare în această clădire?*

– O seară de balet cu un oaspete sau doi din străinătate, un spectacol cu *Falstaff* pentru care aștept confirmarea baritonului Alberto Rinaldi, autorul unui mare succes la închiderea stagiunii. Să nu uităm că pe data de 9 noiembrie, în cadrul sărbătoririi lui George Ștephănescu, fondatorul Operei, instituția noastră va da un concert de gală cu orchestră, cu soliști, în care programăm pasaje din lucrări care au aparținut începuturilor operei.

– *Reîmprospătarea trupei continuă?*

– Da, numai că elemente valoroase sunt foarte greu de găsit. În continuare lipsesc vocile „pline”, mari, de repertoriu greu. Nu apar tenori, bași, apar rar baritoni. Pe măsură ce găsim elemente tinere interesante, de perspectivă, le îmbrățișăm cu toată căldura și avem toată dorința de a le sprijini. Am întâlnit un bariton foarte interesant la Cluj, vrea să vină la noi, dar are familie, soție, copii; sigur că este mult mai comod și mai lejer pentru el acolo, nu mai începe viața de la zero. Din păcate noi nu avem posibilitățile pe care le au alte teatre, cum sunt cele din Galați, Brașov, Craiova, Constanța, Timișoara, care primesc în folosință de la municipalitate apartamente sau garsoniere. Ca să ne limităm numai la forțele artistice ale Capitalei, să știți că este destul de trist.

(2003 – *OPERA VIVA*)

Tenorul CORNEL STAVRU

ÎN COLOCVIU

Vocea carusiană

– *Stimate maestre, sunteți unul din puținii reputați artiști care în egală măsură iubiți discul și îl „consumați” cu împătımire. De aceea vreau să vă provoc la o discuție având ca subiect vocalitatea unor faimoși cântăreți vizavi de roluri pe care nu au avut ocazia să le înregistreze pe disc, în condiții de studio. Cum ar fi fost ei? Vă propun să începem cu Jussi Björling care fusese vizat pentru o integrală de *Bal mascat*.*

– Din fericire există o înregistrare *live*, nu de studio, dintr-un spectacol de la Metropolitan din anul 1940. Björling era la începuturile carierei sale americane și avea numai 29 de ani. Am ascultat imprimarea. În rolul Riccardo era absolut superb.

– *Care sunt coordonatele artistice ale marelui tenor suedez?*

– În primul rând, calitatea vocală, timbrul catifelat dar în același timp strălucitor, un adevărat timbru de tip carusian. Și spun aceasta cu toată convingerea, pentru că atât atacul fiecărui sunet, mai ales în acut, cât și notele din registrele grav și central aveau un clar-obscur seducător, o culoare cu totul strălucitoare, care aminteau foarte serios de marele Caruso. E păcat că producătorii n-au întrebuițat vocea lui în coloana sonoră a filmului *Caruso* unde apărea Mario Lanza, care nu avea nimic comun cu glasul marelui tenor napolitan, nici ca timbru, nici ca mod de

expresie, nici ca stil. Dar, revenind la Björling, în al doilea rând trebuie remarcată expresivitatea vocală care conferă interpretării un bun gust și o știință a stilurilor aproape infailibilă, chiar dacă uneori academismul sau purismul din cântul său poate că dădeau o vagă, dar inexactă impresie de obiectivitate, de răceală prea accentuată. Apoi, acuratețea cu care cânta fără nici o ezitare în privința intonației sau a ritmului, o rigoare a frazei pe care alți tenori mari ai secolului cu greu au egalat-o. Poate cu o excepție, Carlo Bergonzi, ca frazare. Și, nu în ultimul rând, constanța care s-a văzut la Björling în timpul întregii cariere.

– *Vorbind de **Bal mascat**, ar trebui să spunem că, pentru tenor, scena de la Ulrica este, poate, cea mai complexă parte a operei.*

– Un tablou foarte important, foarte dificil pentru Riccardo. Aș remarca trei momente importante: terțetul Amelia-Ulrica-Riccardo, după aceea aria ***Di' tu se fedele*** pe care Björling o cântă remarcabil, exact cum e scrisă, realizând saltul de două octave pe care nu-l face mai nimeni (nici el, în spectacolul acela de care pomeneam, ci doar în înregistrări de arii) și care merge după aceea până la La bemol, terminat cu un Si bemol strălucitor și ținut...cât trebuie dar fără să frizeze lipsa de bun gust; în fine, ansamblul ***È scherzo od è follia***. Dacă terțetul nu pune probleme speciale, atât aria cât și mai ales Scherzo-ul necesită o tehnică foarte elaborată, care să permită tenorului să rezolve probleme de intervale și ritmică cum sunt cele din arie, scrisă în 6/8 și care te tentează foarte ușor, dacă nu este bine cântată, să aluneci în 3/4. Plus mobilitatea și acuratețea necesare Scherzo-ului, glumei, cum consideră Riccardo că este profeția Ulricăi; nu în

ultimul rând trebuie ținut cont de umorul cerut de tot ceea ce cântă Riccardo, râsul ironic la adresa vrăjitoarei. Toate aceste elemente de expresie se rezolvă la Björling grație unei respirații foarte bine pusă la punct. Aș menționa însă și imbatibilul Scherzo pus pe disc de Beniamino Gigli, poate unul dintre cele mai bune din întreaga discografie. Sigur că și vocea era mai ușoară, mai volatilă decât cea a lui Björling.

Björling ar fi fost un mare Otello

– *Întrucât suedezul a fost vizat și pentru **Otello**, aș dori mai întâi să panoramăm pe scurt stilurile de interpretare ale teribilului personaj verdian.*

– Până în anii '60 inclusiv, se ținea foarte sever cont de culoarea adecvată rolului pe care trebuia să-l interpreteze un cântăreț. Otello era atribuit unor voci spinte, dramatice, chiar de ***Heldentenor*** în spațiul germanofon, cum au fost Lauritz Melchior, Max Lorenz, care au cochetat cu rolul. În acei ani, în cel mai nefericit caz apărea în ***Otello*** un liric spint cu accente mai dramatice. În ultimii 30 de ani treburile s-au cam schimbat, penuria de voci de tenor a dus la întrebuițarea unor tenori lirici „plini” și a unor foști tenori lirici „plini” sau lirici doar cu unele accente spinte: Domingo, Pavarotti, Cossutta, Giacomini, Cura în ultimul timp. Ei n-au culoarea necesară rolului Otello, care trebuie să fie ***scura***, cum spun italienii, întunecată. Problemele sunt serioase, atât de natură vocală (mai ales de rezistență în al 2-lea și al 3-lea act) cât și interpretativă, de expresie. Acestea trebuie completate cu un joc de scenă convingător, care să exteriorizeze toate stările de suflet ale eroului dar care, atenție, trebuie să fie

lipsit de excese. Accesele de prost gust sau verismele în sensul peiorativ al înțelesului, nu-și au locul în interpretarea lui Otello.

– *Deci, Björling...*

– Acum poate că voi fi nițel subiectiv. Eu sunt un mare fan al lui Jussi Björling, dar sunt convins că el ar fi fost un mare Otello pe disc, pentru că ar fi excelat în părțile mai lirice, mai cantabile, cum sunt duetul din actul I, moartea și chiar cvartetul din actul al II-lea, dar n-ar fi ocolit accentele dramatice ce se cer în actele al II-lea și al III-lea, în duetele cu Iago și Desdemona sau în sfâșietorul monolog din actul al III-lea. Sigur, el era un academist în cântat, dar sunt convins că ar fi făcut aceste nuanțe și culori. Dacă ar fi jucat în spectacol, probabil c-ar fi apărut unele carențe actricești, poate, dar ele ar fi trecut neobservate tocmai datorită justitei vocal-interpretative. În deceniile în care i s-a derulat cariera, sigur acest lucru ar fi trecut mai neobservat. Vocea, superbitatea expresiei, ar fi dominat.

Mare-i grădina lui Dumnezeu!

– În *Otello*, multe celebrități și-au încercat forțele...

– O să încep cu cazul Bergonzi. Nu știu cine l-o fi convins să cânte la 76 de ani, după o carieră de mare stea, într-un rol în care, din punct de vedere al culorii vocale, nu se potrivea cu absolut nimic. Am înțeles că acel concert s-a și întrerupt la un moment dat; accidentul care s-a produs era de așteptat, pentru că marea problemă de rezistență în *Otello* se pune la *Ora e per sempre addio*, după care, imediat, vine duetul. Dacă de acolo ieși răgușit, nu mai poți face față.. La vârsta aceea, eu cred că predarea artei cântului

către tineri este mai mult decât suficientă, nu mai ai ce să faci la 76 de ani pe scenă. Dar, mă rog, mare-i grădina lui Dumnezeu! Pavarotti a atacat rolul numai în patru concerte. El a avut abilitatea de a-l aduce la vocea lui dar a plătit prin faptul că **nu era** Otello. A etalat o voce lirică superbă, cu o tehnică perfectă care i-a rămas până astăzi (vă dați seama că acum 10 ani era și mai convingătoare), dar pur și simplu **a cântat** partitura. Atât! Imposibil să mai mergi cu gândul la Merli, la del Monaco, la Pertile, la Vinay, la Vickers, chiar la Carlos Maria Guichandut. Și atunci te întrebi, de ce acești oameni atacă roluri pe care, dacă nu le-ar face, nu le-ar știrbi din marea autoritate și din marele nume pe care-l au. Odată situându-se în dificultate, își pun niște pete pe care n-ar fi trebuit să le aibă.

Heldentenori

– *Domingo a pățit-o recent la Scala, în același moment al actului secund, ca și Bergonzi. Ați pronunțat termenul de Heldtenor, care ne transportă în teritoriul wagnerian. Cum ați defini acest tip de glas?*

– Ideal vorbind, este o voce de tenor dramatic, eroic, care astăzi se naște și se găsește din ce în ce mai greu. Se cere o voce amplă, baritonă, de o culoare întunecată și o egalitate perfectă între registre, mișcându-se cu ușurință atât în registrul grav cât mai ales în cel mediu, subacut și chiar acut, în care nota La – pentru marea majoritate a partiturilor wagneriene – este limita. Acest lucru nu este însă ușor de realizat datorită țesăturii în care se cantonează aproape toate părțile de tenor din operele lui Wagner. Nu trebuie neglijată nici rezistența vocală a interpretului, element

esențial ca să poți învinge durata partiturilor. Faptul că trebuie să cânti atât fragmente concepute absolut orchestral alternate cu părți cantabile înseamnă încă o dificultate majoră pentru instrumentul vocal. Trebuie să ne gândim și la stil. Acțiunea, discursul muzical sunt eliberate de constrângerile formelor fixe și se derulează fără întrerupere în acea binecunoscută melodie infinită, pe care interpretul trebuie să o sublinieze cu o multitudine de inflexiuni care să confere valori exacte cuvântului și ideilor.

– *Ați dori să clasificați rolurile wagneriene?*

– O grupă ar cuprinde eroii din **Olandezul zburător**, **Lohengrin**, **Maeștrii cântăreți din Nürnberg** și parțial chiar din **Tannhäuser**, unde tenorul care nu este neapărat dramatic poate rezolva cu succes rolurile, deoarece Wagner le-a conferit un anumit lirism, o anumită cantabilitate. În **Walkiria**, **Siegfried**, **Amurgul zeilor**, **Tristan și Isolda**, **Parsifal**, calitățile de tenor eroic sau dramatic sunt necesare în mod absolut. Un interpret de **Ring** sau **Tristan** poate aborda și un rol din prima grupă. Inversul este foarte greu de acceptat și de realizat. Ar mai fi un caz aparte, pentru rolurile Loge din **Aurul Rinului** și Mime din restul Tetralogiei, pe care le-aș considera rolurile de compoziție din literatura wagneriană. Și n-aș dori să închei acest comentariu fără a nu aminti importanța pronunției textului cântat în limba germană, care subliniază cu și mai mare pregnanță caracterul eroilor. De aceea tenorii negermani, cu infime excepții, nu au reușit în realizarea perfectă a acestor roluri.

– *Și totuși, încercări există...*

– Ceea ce comentam anterior se referea la situațiile ideale. Lucrurile s-au schimbat în ultimele decenii datorită aceleiași acute lipse de voci adecvate. Astăzi, nimeni nu mai vrea să se gândească la culoarea vocii necesită de un rol. Sincer vorbind, tehnica belcantistă sau veristă nu au ce căuta în interpretarea frazei wagneriene. Orice imixtiune a unei astfel de voci în opera lui Wagner înseamnă un compromis, căci un belcantist se va adapta greu rigorilor cerute de bardul de la Bayreuth, mai ales dacă depășește rolurile Erik, Lohengrin sau Walther. Există și unele situații de reușită, cum ar fi Aureliano Pertile, care a rămas un caz cu totul izolat când, sub bagheta lui Toscanini și cântând în limba italiană (culmea!), a electrizat publicul german în rolul Lohengrin. Dar acestea nu sunt decât excepții care confirmă regula. Chiar un tenor specializat în roluri veriste (de pildă Mario del Monaco, care a încercat câteva spectacole cu **Walkiria**), puțin probabil să nu facă concesii în favoarea stilului cu care este obișnuit, prejudiciind construcția reală, după reguli riguroase și clare, a personajului wagnerian. M-aș referi și la Plácido Domingo care a atacat aproape întregul repertoriu wagnerian, dar care, cu toată muzicalitatea și rafinamentul care-l caracterizează, nu poate convinge în acest tip de roluri, nici măcar în poeticul Walther din **Maeștrii cântăreți**, datorită culorii vocale luminoase și a lirismului sudic, dominante ale vocii sale atât de frumoase. Îmi este greu să accept astfel de voci în **Ring** sau în **Parsifal**, când am ascultat un Melchior, un Lorenz, un Süthaus sau chiar pe americanii James King sau Jess Thomas.

„Nu sunt adeptul experimentelor”

– *Iată acum bomba! Baritonului Dietrich Fischer-Dieskau i s-a propus cândva să înregistreze Siegmund din Walkiria!?*

– Personal nu sunt adeptul unor astfel de experimente. O voce de tenor are caracteristici bine conturate în privința emisiei sunetelor, a atacului lor. Sigur că au fost cazuri de trecere de la bariton la tenor și invers: m-aș referi la chilianul Ramon Vinay, dar acolo este vorba de cu totul altceva, de construirea unei noi tehnici, specifice vocii la care aderă cântărețul. Pentru că Vinay a fost tenor, a trecut la bariton, l-am auzit și-n roluri de tenor și de bariton. Nu l-aș fi văzut nici întâmplător pe Fischer-Dieskau în asemenea postură. Mai întâi, datorită moliciunii vocii, care contravine caracterului eroic al personajului. Apoi, din cauza unui registru mediu preponderent în rolul Siegmund, care necesită un sombraj, o întunecime a sunetelor pe care Fischer-Dieskau, deși bariton, nu le posedă. Vocea lui are o catifea luminoasă, o moliciune de altă natură, de lied. El a cântat Wolfram, dar ce este în fond acest rol decât o suită de lieduri pe care le interpretează extraordinar: aria Luceafărului este un lied, răspunsurile din actul al II-lea sunt lieduri. Pentru mine Fischer-Dieskau rămâne în operă eminentement mozartian, straussian, iar pentru lied, un interpret de neegalat, un maestru al miniaturilor schubertiene, schumanniene... Nu mi-ar conveni să aud un asemenea bariton în rol de tenor.

Franco Corelli – vocea esențialmente romantică

– *Franco Corelli, ca și Jussi Björling, rămâne unul dintre cei mai*

mari și spectaculoși tenori ai secolului trecut.

– Era dotat cu o voce lirico-spintă, cu metal incandescent și prețios în timbru care se putea preta atât la accente dramatice cât și la cele mai fine nuanțe, datorită unei respirații, aș spune, inepuizabilă. Acoperind o plajă enormă de roluri, de la Haendel (opera *Hercule*, cântată la Scala) și Spontini (*Vestala* și *Agnese di Hohenstaufen*) la veriști, trecând prin repertoriile belcantist și romantic. O departajare între rolurile lui romantice și veriste este greu de făcut, ele confundându-se în interpretările sale pline de pasiune, forță, lirism, de plăcerea de a cânta, de ușurința cu care aborda orice țesătură vocală, nu numai în cele câteva integrale de studio cât mai ales în numeroasele înregistrări *live*.

– *Ajungem la un punct critic. Lui Corelli i s-a propus să înregistreze Recviemul verdian. Mă gândesc la tenta angelică...*

– Da, cu foarte mulți ani în urmă, într-o discuție pe care am avut-o cu regretatul tenor Emil Marinescu, acesta îmi spunea: „Stavrule, în *Requiem* tenorul trebuie să aibă o voce îngerească”. Eu sunt convins că Franco Corelli ar fi reușit să realizeze pe disc o înregistrare demnă de predecesorul său Beniamino Gigli, de contemporanul acestuia, Giuseppe di Stefano sau de urmașul lor, Luciano Pavarotti, toți trei cu glasuri angelice. Și chiar dacă vocea lui Corelli este mai pulpoasă, mai amplă, datorită tehnicii desăvârșite care-i permitea cele mai subtile *mezzevoci* sau filaje care-ți tăiau respirația, *Kyrie*, *Ingemisco* sau *Hostias* ar fi sunat superb.

– *Sunt rezerve față de approach-ul stilistic al lui Corelli față de muzica franceză...*

– Și da, și nu. O voce esențialmente romantică cum este cea a lui Franco Corelli nu putea fi decât adecvată unor eroi esențialmente romantici precum Romeo, Werther sau Raoul din **Hughenoții** - să nu uităm că a cântat acest rol cu mare succes la Scala. Chiar Faust are o serioasă țesătură romantică, în timp ce Don José, care a fost și rolul de debut al lui Franco Corelli, este un rol de demi-caracter, chiar mai potrivit stilistic interpretării lui. După cum știm, și Maria Callas avea unele stridențe în voce, mai ales în acut, o ușoară bătaie în același registru. Detractorii ei au speculat mult aceste defecte. Dar cine mai putea ține cont de ele când forța interpretativă, magnetismul le estompau? Acest lucru se întâmplă și cu Corelli în repertoriul francez. Nici dicțiunea deficitară, nici unele **portamenti** italienești, nici unele accente veriste, mai ales în **Carmen**, nu mă împiedică să-l consider un mare interpret al acestor eroi romantici francezi, preferându-l în **Faust** unui César Vezzani, în **Werther** și **Carmen** unui Georges Thill care era prea obiectiv sau unui Nicolai Gedda care era prea elaborat. Singurul lucru care mă pune în cumpănă este **Werther**-ul de excepție al lui Alfredo Kraus; să nu uităm că presa pariziană care era atât de pretențioasă i-a salutat prestația cu „Monsieur Werther est venu à Paris”. Dar la Corelli, zic eu, patosul și temperamentul interpretării înving.

(**OPERA LIVE**)

CONVORBIRI

– *Stimate maestre, am regretat deseori că nu am deschis reportofonul în timpul deselor noastre colocvii despre lumea liricii și vocile ei, petrecute în*

ambianța unor audiții pe disc. Aș dori să recuperez omisiunea și să vă invit să petrecem câteva week-end-uri de convorbiri pe teme care vă sunt apropiate. Priviți în urmă și vă mândriți cu o carieră importantă în care interpretările dumneavoastră au vădit o analiză minuțioasă, o disecție a rolurilor Manrico, Riccardo, Don Carlos, Otello, Cavaradossi, Turiddu, Canio, Tannhäuser, ca să amintesc doar câteva. Iată, vă propun să vorbim despre ele în context componistic. Pentru Verdi, am la îndemână interesante opinii ale unor cântăreți, dirijori, regizori și mi se pare potrivit să le comentăm.

– Desigur, cu plăcere. Poate ar fi interesant să discutăm și despre interpretările majore ale unor opere editate pe disc.

– *De ce nu? Atunci vă propun să dăm startul chiar cu acestea...*

NUNTA LUI FIGARO SUB SEMNĂTURA LUI CARLO MARIA GIULINI

Italianità

– *De ce ați dorit să începem dialogul nostru referitor la ediții discografice de referință cu Nunta lui Figaro?*

– Aș extinde oarecum întrebarea și aș spune: de ce Mozart? Pentru simplul motiv că pe Wolfgang Amadeus nu-l ascultăm niciodată suficient de mult. Îl putem asculta și comenta zilnic. Cunosce melomani, poate unilaterali, care se refugiază exclusiv în muzica sa. Mozart este creatorul iubit de Dumnezeu, care într-o viață nedrept de scurtă a dăruit capodopere unice. **Nunta lui Figaro** este unul din vârfurile liricii mozartiene, universale, opera care a marcat începutul colaborării cu Lorenzo da Ponte, ce urma

să zămislească alte două piscuri ale creației maestrului de la Salzburg, **Don Giovanni** și **Così fan tutte**.

– În 1960 la Casa Columbia, sub bagheta lui Carlo Maria Giulini care conducea orchestra Philharmonia din Londra s-au aflat interpreții unei noi înregistrări cu **Nunta lui Figaro**: Eberhard Waechter - Conte Almadiva, Elisabeth Schwarzkopf - Contesa, Giuseppe Taddei - Figaro, Anna Moffo - Susanna, Fiorenza Cossotto - Cherubino, Ivo Vinco - Bartolo, Dora Gatta - Marcellina, dar și junele, pe atunci, Piero Cappuccilli în episodicul rol Antonio. De ce v-ați gândit la această ediție?

– Scriind libretul, Da Ponte a escamotat din prudență aspectele socialpolitice ale comediei lui Beaumarchais, reținând în special trama comică. În acest mod s-a situat mai aproape de spiritul operei italiene, iar muzica lui Mozart mi se pare perfect adecvată libretului, redând atmosfera sudului, a cerului mediteranean, a mediului spaniol. Giulini, unul din cei mai importanți șefi de orchestră italieni din perioada postbelică, a dirijat operă în prima și în ultima etapă a carierei sale, în rest cantonându-se mult în repertoriul preclasic și clasic, conducând însă și pe linie simfonică foarte multe opusuri mozartiene. Mi s-a părut că această înregistrare, și prin concepție, și prin realizare corespunde în totalitate spiritului mozartian. Tempii aleși, nu prea alerti dar nici greoi, redau plenar spiritul de italianită al lucrării. Dinamica oscilează între piano și forte sau un fortissimo moderat, conferind partiturii o atmosferă de transparență și de luminozitate meridională care mi se pare ideală. N-aș omite, de asemenea, perfectă

armonizare în redarea recitativelor, în osmoză cu numerele muzicale. Ele au o cursivitate care conferă întregului discurs muzical fluiditatea pe care o găsești mai greu la alte ediții...

Versiunea Giulini – cea mai echilibrată

– ...care abundă. **Nunta lui Figaro** a fost o campioană a înregistrărilor, scuzați-mi barbarismul, un fel de „slagăr”. Mulți dirijori au vrut să o aibă în repertoriul discografic. Cum vi se par stilurile de abordare la unii dintre cei mai relevanți monștri sacri ai baghetei?

– Nu putem nega meritele unor monumente ale artei dirijorale precum Furtwängler, Böhm, Erich Kleiber, von Karajan, Solti, Muti, Barenboim și alții. Carlo Maria Giulini mi se pare cel mai echilibrat, dacă avem în vedere spiritul mai germanic, redat printr-o „așezare” a timpilor, printr-o abordare măsurată a recitativelor din edițiile Furtwängler, Erich Kleiber, Böhm sau față de temperamentul debordant, prin tempi mai nervoși, mai eroici (dacă vreți), prin recitative ieșite puțin din matca normală a discursului muzical ale unor Muti sau Solti.

– Pecetea dirijorilor, a școlilor dirijorale apare clară. Mă gândesc la spațiul austro-german, la Karl Böhm și academismul lui pregnant, la von Karajan, care îmbină acest academism cu un discurs narativ viu, elegant, cu mult brio. Solti și Muti, chiar Claudio Abbado (care este puțin mai domol în exprimare) se exteriorizează teatral, cu vivacitate, ritm, echilibru și scânteierea recitativelor. Spre pildă, uvertura dirijată de Riccardo Muti este de o intensitate și o pulsație cu totul remarcabile. Privitor la interpreți, înregistrarea dirijată de Giulini are o distribuție majoritar

italiană. Inutil să-i mai adaug, la cei pe care i-am numit deja, pe Renato Ercolani - Don Basilio, pe Elisabetta Fusco - Barbarina. Acest cast este contrapunctat de interpreții perechii princiare, nobile - Schwarzkopf și Waechter, ce provin din spațiul austro-german, doi exponenți ai cântului academic în accepțiunea clasică a cuvântului. Cum vi se pare integrarea lor în ambientul italian? M-aș referi chiar punctual la cuplurile Waechter-Schwarzkopf versus Moffo-Taddei. Ar putea să fi fost chiar alegerea voită a lui Giulini pentru sublinierea unor stări diferențiate, a unor specificități caracterologice opuse?

– Dacă ne uităm la numele cântăreților premierei mondiale din 1786, vom constata că ele sunt aproape toate nume de italieni, ceea ce demonstrează încă o dată dorința lui Mozart de a da lucrării sale un caracter meridional. Majoritatea edițiilor discografice au distribuții internaționale, din care foarte rar lipsesc italienii. Waechter și Schwarzkopf sunt mari specialiști în muzica mozartiană, dar amândoi integrați perfect în echipă. Primul, care a apărut mult în roluri din opere wagneriene și straussiene dovedește aici măiestrie în interpretarea numerelor muzicale, dar mai ales a recitativelor care, în mod sigur îndrumate de Giulini, redau spuma caracteristică întregului.

O distribuție stelară

– Elisabeth Schwarzkopf oferă adevărate lecții de stil.

– Este specialistă de necontestat a operei germane: Mozart, Weber, Richard Strauss, dar și a unor roluri din literatura italiană, întotdeauna condusă de mari dirijori precum Böhm sau Karajan, dar și

de soțul ei, producătorul Walter Legge, cel care a semnat și actul de naștere al ediției discografice Giulini. Schwarzkopf se mulează perfect concepției șefului de orchestră. Anna Moffo, în stare de grație, este spumoasă, perfectă în vocalitate și interpretare. Alături de ea, Giuseppe Taddei, bariton important, voce centrală superbă, interpret prestigios al rolurilor mozartiene – a înregistrat și rolul Contelui în *Nunta lui Figaro*, Don Giovanni și Leporello în *Don Giovanni*, Don Alfonso și Guglielmo în *Così fan tutte* – cântă cu dezinvoltură celebrele arii ale lui Figaro, remarcându-se mai ales prin spontaneitatea, verva și abundența de culori cu care rostește recitativale. Chiar și acele ușoare portamenti care apar uneori, nu împieteză cu nimic asupra stilisticii.

– Trebuie să desprind că acea *italianità* pe care Giulini a indus-o în imprimare i-a cuprins și pe Eberhard Waechter și pe Elisabeth Schwarzkopf?

– Absolut.

– Personajul Cherubino. Ce arhetip minunat! Atât de bine conturat de Mozart și da Ponte încât Kierkegaard îl consideră în lucrarea sa „Stadiile imediate ale erosului sau erosul și muzica” drept primul stadiu. Nu vom aprofunda acum analiza din acest unghi, dar Cherubino este pajul-simbol al neastâmpărului, al incertitudinilor, al oscilațiilor și ambiguității. Interpreta, tânăra Cossotto, avea 27 de ani la data înregistrării și debutase deja în Amneris din *Aida*. Este ea oare exponentul unui personaj precum Cherubino?

– Fără îndoială. De altfel, întreaga distribuție este foarte tânără, cu mici excepții - Schwarzkopf, Giulini. Cappuccilli, de exemplu, avea sub 30 de ani...

– *O curiozitate: cu un an înainte, tot în studiourile Casei Columbia, Cappuccilli înregistrase rolul Enrico din Lucia di Lammermoor, alături de Maria Callas și Ferruccio Tagliavini. Dirijase Tullio Serafin.*

– Fiorenza Cossotto apare aici într-una din foarte rarele ei interpretări mozartiene, căreia îi dăruie toate calitățile ei vocale - glas vibrant și robust dar apt de a executa agilitățile și dantela necesare rolului, cu o culoare ideală între mezzosoprana înaltă și soprană, anunțând încă de la acea epocă apariția ei în marile roluri de mezzosoprană care o vor situa ca urmasă a lui Ebe Stignani și a Giuliettei Simionato.

– *Pentru mine rămâne un surprinzător exemplu și un model, gândindu-mă cum a putut să interpreteze rolul Cherubino în anul în care debutase în Amneris! O găsesc aici puțin mai reținută în exprimare, aș fi vrut ca spiritul frenetic, pe care o Cecilia Bartoli îl afișează azi pe disc, să fi fost mai pregnant.*

(2000 – **OPERA VIVA**)

DAMA DE PICĂ, IMAGINE A SUFLETULUI RUS

Parfumul slav

– *Dacă ați dori să ascultați acum Dama de pică de Ceaikovski, ce ediție discografică ați alege din fonotecă?*

– Iată, cea din anul 1966, datorată dirijorului Boris Haikin la pupitrul ansamblurilor Teatrului Bolșoi din Moscova și soliștilor Zurab Andjaparidze (Gherman), Tamara Milașkina (Liza), Iuri Mazurok (Elețki), Mihai Kiselev (Tomski), Irina Arhipova (Polina), Valentina Levko (Contesa), în rolurile principale.

– *Alegere dificilă?*

– Vedeți, în muzica rusă Ceaikovski reprezintă o personalitate oarecum singulară, deschisă culturii occidentale dar cu autentică tentă slavă. Admirator al lui Mozart și Schumann, descoperitor în Rusia al operei **Carmen** și frecventator încă de la deschidere al Festivalului de la Bayreuth, Ceaikovski s-a opus inițial „Școlii celor cinci”. Toate acestea însă nu-l fac mai puțin un compozitor prin excelență rus. Operele sale și mai ales cele două capodopere, **Evgheeni Oneghin** și **Dama de pică**, amândouă compuse după lucrările lui Pușkin și cu librete semnate de Modest Ceaikovski, reflectă cu pregnanță sufletul rusesc, iar folclorul rus abundă în ambele. În **Dama de pică** apar dansuri populare, cântece de voieșie rusești și chiar dramatica arie a Lizei are un profund parfum slav. Pentru toate aceste motive era firesc să mă îndrept către o ediție discografică pur rusească care, cred eu, ar fi singura ce poate să redea sufletul locului.

– *Înregistrările de referință ale opusurilor ruse sunt apanajul artiștilor ruși. Totuși există ediții discografice celebre făcute cu interpreți occidentali-e drept mai în toate se întâlnesc și glasuri din spațiul slav. Exemplu tipic este faimosul Boris Godunov condus de Herbert von Karajan, cu Ghiaurov și Vișnevskia, alături de Ludovic Spiess și alții. Mă gândesc acum și la Dama de pică dirijată de Seiji Ozawa, cu însăși Mirella Freni în rolul Lizei. Prin ce credeți că se manifestă această exclusivitate, să-i spun, a artiștilor ruși de a conferi titlul de ediție de referință înregistrărilor operelor compuse în spațiul lor vital?*

– Cred că sunt singurii capabili ca, prin școala de canto rusă, prin

temperamentul lor slav, să redea autenticitatea absolută a spiritului lucrărilor ceaikovskiene și nu numai.

Dama de pică, considerată cea mai dramatică și poate cea mai elaborată lucrare lirică a compozitorului, a tentat și Occidentul, după cum spuneți, să încerce realizări discografice. Aș numi ediția Rostropovici sau destul de recenta ediție Ozawa din 1992. Niciuna nu mi s-a părut să se bucure de aura dată de o limbă rusă autentic pronunțată. Să nu uităm de multitudinea intervențiilor corale, de acele caracteristici specifice vocalității rusești, de caracterul slav pe care-l simți pregnant în interpretarea cântăreților Teatrului Bolșoi. Nu doresc să insist acum la ceea ce însemna, într-o epocă trecută, interpretarea unei opere de Ceaikovski în altă limbă decât cea originală. Astfel de încercări erau la modă și cu lucrările wagneriene, interpretate în anii '30, '40, '50 ai secolului trecut în Italia, în limba italiană. A fost o singură excepție, **Lohengrin** dirijat de Arturo Toscanini și prezentat în Austria, cu Aureliano Pertile în rolul titular, în limba italiană și care a avut un succes extraordinar.

Rezolvări impecabile

– *O excepție care confirmă regula. Sigur, pronunția în limba rusă este foarte importantă; inflexiunile, consoanele precum "l", vocalele ca "a" sau "o", sunt rostite atât de specific și dau o culoare atât de autentică partiturilor rusești, încât greu ne putem despărți de aceste interpretări. Cum vi se par ansamblurile în ediția Haikin?*

– La mijlocul anilor '60, orchestra Teatrului Bolșoi și Filarmonica din Leningrad erau considerate cele mai bune două orchestre din fosta Uniune

Sovietică; și vă pot asigura că este așa, mai ales că am ascultat orchestra Bolșoi-ului pe viu, în sală. Era absolut de neegalat. Pe disc, corzile au o sonoritate de mare claritate, suflătorii sunt fără reproș într-o partitură complexă, cu multe pasaje dificile. Rezolvările sunt impecabile. Muzica curge nestingherită și permanent ai impresia unui spectacol ce se derulează fără fisuri. Cred că meritul major îi revine lui Boris Haikin, considerat unul din marii păstrători ai tradiției ruse care descinde de la Napravnik și Golovanov, un interpret valoros atât al lucrărilor rusești din secolul al XIX-lea cât și al unor opus-uri de Prokofiev sau Kabalevski. Să nu uit corul, care este de-a dreptul impresionant în toate intervențiile și mai ales în scurtul coral de la sfârșit, după moartea lui Gherman, emoționant redat.

– *Boris Haikin, cu o forță extraordinară de pătrundere a istoriei unei obsesii, care este de fapt opera Dama de pică. Conduce cu vigoare și intensitate dar și cu eleganță, în spatele acestei eleganțe, necesară scenelor de mare respirație, simțind tensiunea care plutește și nu părăsește nici o clipă discursul melodic.*

– Avea în sânge opera ceaikovskiană.

Formă vocală ideală

– *Dar cântăreții?*

– Au fost aleși la vârsta și forma vocală ideală, începând cu Zurab Andjaparidze, un Gherman greu de egalat vocalmente; timbru de tenor spinto-dramatic de o egalitate surprinzătoare în toate registrele, înfruntând cu maximă dezinvoltură o țeșătură extrem de incomodă, în care pasaje de mare cantabilitate alternează cu scene de intens dramatism. Mihai

Kiselev și Iuri Mazurok, de asemenea în formă maximă, primul interpretând cu aplomb atât balada din primul tablou cât și cântecul de petrecere din ultimul. Mazurok cântă cu rafinată eleganță aria din tabloul al 3-lea, imprimând personajului său distincția, dar și răceala ce-l caracterizează. Bătrâna Contesă, Valentina Levko, pare-se o specialistă a rolului, întrucât ea apare și în ediția anterioară datorată dirijorului Mark Ermler, creionează autoritatea personajului, cu voce poate uneori prea viguroasă, dar redă cu măiestrie cântecul evocator al tinereții sale, preluat din opera **Richard Inimă de Leu** a lui Grétry.

– *Îmi amintesc că am văzut-o pe Irina Arhipova la București în rolul bătrânei Contese, un monument de implicare dramatică și de efecte, pe tăcerile acelea din scena morții, inclusiv printr-un joc de scenă perfect corelat cu pasajele orchestrale.*

– Este impresionantă și în romanța Polinei din tabloul al 2-lea, ca și în pastora din cel de-al 3-lea. Arhipova, una din marile voci de mezzosoprană de după război, ne prezintă vocea sa dramatică bogată, plină de nuanțe, de o mare întindere, voce care s-a făcut auzită și pe marile scene occidentale și care a cântat de mai multe ori și la Opera Națională bucureșteană.

– *Ați cântat cu ea în **Don Carlos**...*

– A interpretat inimaginabil aria **O don fatale**, o pagină de performanță, de linie și de atmosferă. N-am auzit nici pe disc o atare perfecțiune. Țin minte că a cântat tot rolul în rusește, cu excepția acestei arii, după care a avut ovații nesfârșite, mai ales că era și final de tablou. N-a fost singura dată când am cântat cu Arhipova, dar în Eboli mi s-a

părut nemaipomenită. Era artista care știa să-și asculte partenerul, ceea ce este un lucru foarte important în arta lirică.

– *Tamara Milașkina este interpreta dificilului rol Liza...*

– Și ea apare în ediția Ermler. Urmașă de necontestat a Galinei Vișnevskaja, a interpretat marile roluri de soprană din repertoriul rusec. Debutul ei datează din anul 1958 în Tatiana din **Evgheni Oneghin**, dar a cântat și roluri de soprană spinto-dramatică din literatura lirică universală – Tosca, roluri verdiene. Dotată cu o voce lirico-spinto de mare calitate, cu o tehnică foarte elaborată, Milașkina a dat dovadă și de calități actricești deosebite. În înregistrarea despre care vorbim se remarcă în scena de dragoste cu Gherman din actul al II-lea și mai ales în aria extrem de dificilă, ca și în duetul cu Gherman din tabloul Nevei.

„Ce faci, Dinule?”

– *Rolul Gherman este printre cele mai teribile din repertoriul de tenor dramatic, dacă nu cel mai redutabil. Ce atribute credeți că îi conferă această reputație?*

– Mai multe. Întâi, întinderea rolului ca atare, în sensul că eroul apare în toate cele șapte tablouri ale operei, având ceva mai puțin de cântat doar în cel de-al treilea. Aici aș face o paranteză care ține de anecdotică. Odată Dinu Bădescu venea spre Operă să cânte **Dama de pică**; un coleg care se plimba prin spatele Operei l-a întrebat: „Ce faci Dinule?” „Dragă” a venit răspunsul, „numai când mă gândesc cât am de cântat îmi vine să mă întorc acasă”.

– *Dinu Bădescu, alături de Garbis Zolian, cei doi interpreți români ai lui Gherman...*

– Amândoi, redutabili. Revenind la motivațiile dificultății rolului de tenor din *Dama de pică*, aş numi, în al doilea rând, extensia vocală: dincolo de faptul că trebuie să fii stăpân absolut al registrelor, până în Si natural acut, greu este că se cântă foarte mult şi alternat în registrul grav, mediu-înalt, deci pe pasaj şi cu acute imposibil de escamotat. Dacă în unele opere un tenor cu experiență mai ştie să se strecoare, aici nu are scăpare. Apoi, m-aş referi la alternarea unor scene lirice de canto pur cu scene de declamație care pot obosi vocea, dacă interpretul nu este stăpânul unei tehnici vocale foarte solide.

Mai greu decât Otello şi Samson

– *Gherman este un personaj care dă şi mari probleme actriceşti.*

– Suflet permanent zbuciumat, introvertit, obsedat de câştigarea unei averi spre a se propulsa în sferele înalte ale societății, mai apoi spre a putea aspira la mâna Lizei. Combinația celor trei cărți câştigătoare deținute de Contesă devine obsesivă şi va aduce moartea, atât a Lizei cât şi cea a eroului. Sigur că aici este singura mică diferență față de inspiratorul tramei, pentru că la Puşkin finalul îl plasează pe Gherman într-un ospiciu, obsedat în continuare de cele trei cărți. Toate nuanțele acestui personaj atât de controversat trebuie astfel drămuite încât să-i dea credibilitate. Ceaikovski l-a iubit atât de mult pe erou încât se spune că atunci când a compus scena sinuciderii, cu ochii plini de lacrimi, s-a dus la fratele lui, Modest Ceaikovski, spunându-i „L-am omorât pe Gherman”. Oricum, printre rolurile de mare anvergură, rămâne unul de maximă dificultate, exceptând partiturile wagneriene, care au cu totul altă vocalitate.

– *Dar dacă ne gândim la Otello, la Samson...*

– Oricum rolurile acestea mi se par mai uşor abordabile, fie prin volumul redus al întinderii partiturilor, fie printr-o ȧesătură vocală mai comodă, mai centrală, cu unele zone de dificultate, fără însă a te ȧine permanent în tensiune ca în cazul personajului ceaikovskian.

– *Spuneȧi odată că rolul Otello poate fi parcurs cu destulă facilitate, ca să zic aȧa, deȧi nu este cuvântul cel mai potrivit, dacă ai reuȧit să depăȧeȧi un anumit punct, adică dacă ai terminat Ora e per sempre addio.*

– Ca interpret care a trecut prin acest rol, vă spun că aȧa este. Când l-am cântat, am încercat să-l fac cât mai bine, fiecare avem limitele noastre. Dacă ai ajuns la finalul acestei ariete şi mai termini şi duetul cu Iago, actele al III-lea şi al IV-lea nu mai constituie probleme, decât de personaj. Din punct de vedere al glasului este o vocalitate foarte uşor abordabilă, centrală, axată mult pe declamație.

– *Aȧadar, Gherman – rol ecrasant şi Zurab Andjaparidze, pe care l-am văzut şi la Bucureȧti, a fost şi rămâne pe disc un interpret extraordinar, cu un senzaȧional avânt declamator, cu o sensibilitate aȧ spune apăsătoare, care pluteȧte în frazele mai lirice.*

– Chiar şi moartea o face emoȧionant, cu ultimele cuvinte adresate Lizei.

(2000 – *OPERA VIVA*)

ELEGANȧĂ ŞI RAFINAMENT CU GEORGES PRÊTRE ÎN SAMSON ŞI DALILA

Elevul lui Cluytens şi Dervaux

– *Vă propun să facem un salt către Hexagon, în atmosfera muzicii franceze.*

*Opera **Samson și Dalila** de Saint-Saëns. Ediția aleasă pentru comentariul nostru dedicat discurilor de referință datează din anul 1963, se datorează dirijorului Georges Prêtre la pupitrul Orchestrei Operei din Paris, cu concursul corului René Duclos și soliștilor Jon Vickers - Samson, Rita Gorr - Dalila, Ernest Blanc – Marele Preot, Anton Diakov – Abimelech și Bătrânul evreu, în rolurile principale. Dirijorul ediției este un profund și rafinat, spun eu, tălmăcitor al acestei muzici. Cum vedeți comuniunea lui Georges Prêtre cu stilistica franceză?*

– Alături de Pierre Monteux, Prêtre este probabil cel mai important șef de orchestră francez cu activitate artistică și succese notabile în străinătate. Ca și predecesorul său, s-a ocupat atât de teatrul liric cât și de concerte simfonice. Elev al lui Cluytens și al lui Pierre Dervaux, și-a însușit de la aceștia stilul francez propriu ambelor repertorii. Deosebirea constă în talentul său ieșit din comun, conferind interpretărilor rafinamentul muzicii romantice, impresioniste sau moderne franceze, stilul adecvat fiecărui curent al muzicii ce o aborda, o eleganță combinată cu o transparență a discursului muzical, în care însă se ghicește o baghetă nervoasă, plină de temperament, ce lipsește poate predecesorilor săi. Lecturile oferite de Prêtre sunt pline de imagine romantică sau de transparență dar dublate de rigoare nedisimulată, unde este cazul.

– *Atribute pe care le găsim în titluri precum **Carmen**, **Faust**, **Frumoasa fată din Perth**...*

– ... sau în **Samson și Dalila**, lucrarea lirică cu care a debutat. Este de remarcat precizia cu care redă întreagul opus, respectarea întocmai a tuturor nuanțelor, fluenta discursului muzical și mai ales

faptul că dăruie unei opere cu aspect oratorical, dramatismul necesar transpunerii în scenă. Este remarcabilă, de asemenea, redarea armoniei cromatice de care abundă partitura, ca și sublinierea pregnantă a leitmotivelor întrebuințate de Saint-Saëns, care a avut ca model principal opera **Tannhäuser**. De altfel și cei doi eroi principali ai operei franceze pot fi considerați analogi lui Tannhäuser și Venus din lucrarea wagneriană. Corul și Orchestra Operei din Paris, sub bagheta elegantă și rafinată dar în același timp viguroasă a lui Prêtre, sunt impecabile. Aș remarca paginile dedicate corului care ocupă un loc primordial în economia lucrării, dar și preludiile, acompaniamentul orchestral și muzica de balet, redată cu bogăție de culori.

Serioase dificultăți

– *Așa este Georges Prêtre, dirijor cu o dialectică puternică în evidențierea imaginilor, fineții și ținutei narrative, totuși tragice. Orice operă ascunde primejdii pentru interpreți, **Samson și Dalila** nu se abate de la această regulă. Care credeți că sunt pericolele celor două roluri principale?*

– N-aș spune atât pericole cât mai ales dificultăți serioase. Cele două roluri au mare întindere, mai ales cel al tenorului. Sunt necesare voci robuste, sonore, dar în același timp elegante, obișnuite cu stilul francez, cu redarea culorilor atât de diverse ce descriu stările sufletești ale personajelor. Samson este eroul devorat de pasiunea carnală pentru Dalila, ce-i va fi fatală, pătruns însă de o imensă dragoste pentru poporul său, pe care în final îl va răzbuna cu prețul propriei vieți. Dalila, pe de-altă parte, caracter duplicitar, avidă de putere, gata să facă orice pentru interesele sale,

trebuie să apară insinuantă, fals calină, dar și perfidă și cinică. Samson necesită o voce spinto-dramatică de mare rezistență, deoarece partitura se cantonează aproape permanent într-un registru aparent comod, dar plin de capcane prin cântul pe notele de pasaj și prin necesitatea forței vocale îmbinate cu unele moliciuni specifice muzicii franceze.

– *Un rol care nu poate fi la îndemâna oricui și vom vorbi mai târziu despre Jon Vickers, interpretul ales de Prêtre.*

– Este vorba de tehnică, în primul rând. Dalila are trei arii, toate importante, care redau stări diverse. Prima arie, ***Printemps qui commence*** are ca scop seducerea lui Samson, pe care-l dorește în mrejele ei, a doua este o arie dramatică, în care-și expune adevăratele sentimente de răzbunare și în fine celebra ***Mon coeur s'ouvre à ta voix***, din marea scenă dintre Dalila și Samson a actului al II-lea, în urma căreia eroul va ceda dorinței carnale, pierzându-și puterea și libertatea. Vocea mezzosopranei trebuie să fie foarte întinsă, sonoră din grav până în acut, cât se poate de egală, cu posibilități de legato, de moliciuni, dar și de accente dramatice, necesare în prima arie din actul al II-lea, ***Amour, viens aider ma faiblesse***, și în duetul cu Marele Preot din același act.

– *De fapt, din punctul de vedere al tensiunii dramatice, aceste două pasaje sunt piatra de încercare pentru Dalila. Spuneți-mi, vă rog, ceilalți interpreți din această ediție, cum vi se par, cine sunt?*

– Marele Preot este Ernest Blanc, unul dintre cei mai importanți baritoni francezi din perioada postbelică, care a abordat un repertoriu vast, interpretând roluri diverse din lirica italiană, rusă, germană. A cântat și la Bayreuth -

Wolfram în ***Tannhäuser***. Apoi, bineînțeles, Valentin din ***Faust***, Golaud din ***Pelléas și Mélisande***, Escamillo în ***Carmen***. Ernest Blanc - omogenitate timbrală, mare rigoare muzicală, deosebit simț al stilului.

– *Anton Diakov care interpretează două roluri, Abimélech și Bătrânul evreu, v-a fost și partener.*

– Da, am cântat alături de dumnealui într-unul din spectacolele Festivalului de la Perugia. Este un bas-bariton bulgar care și-a desfășurat însă o mare parte din carieră în Occident. Mi se pare mai adecvat în Abimélech, un rol format din fraze mai dramatice, mai incisive, mai potrivit ambitusului cântărețului. Bătrânul evreu este rol de bas pur, cu cantilenă și fraze care trebuie abordate cu tentă mai moale, mai lirică și legato specific stilului francez, pe care Diakov le posedă în mult mai mică măsură. De asemenea, pronunția în limba franceză, deși foarte îngrijită, suferă la o ascultare atentă, de inflexiuni slave.

Dalile celebre

– *Majoritatea cântăreților proveniți din spațiul slav nu se pot dezbăra decât rareori de aceste accente și inflexiuni care nu sunt întotdeauna propice redării în deplinătate stilistică a partiturilor din literatura franceză. Dalila este un rol indispensabil repertoriului de mezzosoprană, ce oferă marilor cântărețe posibilitatea realizării unor interpretări memorabile, arhetipale. Dalile celebre?*

– După cum ați spus, este un rol care conferă uriașe posibilități vocale și actricești și a tentat numeroase mezzosopranе de diferite naționalități de a-l aborda. Sigur că în ciuda unui mare număr de interpretări faimoase, edițiile discografice nu sunt foarte

numeroase și nu sunt multe opțiuni. Aș cita-o pe Ebe Stignani, care a apărut în Dalila încă din 1936 și a cântat alături de tenorul român Emil Marinescu, în 1950 la Florența. Apoi, Giulietta Simionato, posesoare a unui repertoriu impresionant din mai toate școlile și epocile, de la Mozart până la școala franceză și de la Rossini până la Verdi sau veriști; Fiorenza Cossotto, considerată urmașa primelor două, interpretează de necontestat mai ales a repertoriului italian dar abordând cu mare măiestrie lucrări de Mozart și compozitori francezi. Aș continua cu trei românce celebre: Zenaida Pally, care a cântat rolul alături de Mario del Monaco, Elena Cernei, care a realizat o integrală discografică alături de Ludovic Spiess, în fine Viorica Cortez, cântăreață cu disponibilități remarcabile în abordarea unei palete largi de roluri, cu un repertoriu variat și vast din lirica franceză, italiană, rusă, germană. N-o pot omite pe americana Risë Stevens, posesoare și a unui fizic adecvat rolului și aș termina această succintă trecere în revistă cu rusoaicele Elena Obraztsova și Olga Borodina, ambele titulare în cunoscute ediții discografice.

– Aș mai aminti-o pe Christa Ludwig, voce de senzualitate extremă în rolul Dalila, o interpretare celebră pe disc alături de James King. Și Rita Gorr, aleasa lui Georges Prêtre, a fost partenera lui Ludovic Spiess în multe spectacole, acum circa 30 de ani.

– Rita Gorr, de origine belgiană, corespunde aproape plenar cerințelor de apropiere de spiritul și parfumul atât de specific muzicii franceze, de stilul de cânt francez. Voce de o culoare timbrală de excepție, cu o mare întindere, chiar dacă apare puțin deficitară în registrul

grav, compensează prin siguranța frazei, prin nuanțele de mare sensibilitate, prin culorile adecvate diferitelor stări sufletești și, nu în ultimul rând, prin impecabila articulare în limba franceză. Este cu atât mai remarcabilă prestația Ritei Gorr cu cât ea a excelat în repertoriile wagnerian și straussian. Are prezențe la Bayreuth încă din 1958, în Fricka, Ortrud, Waltraute etc. A cântat, evident, și mult repertoriu francez în opusuri de Charpentier, Poulenc, Debussy, ca și italian - Eboli din *Don Carlos* și Medeea din opera lui Cherubini.

Grandoare tragică alternantă interiorizării

– Jon Vickers este Samson în această înregistrare pe care a făcut-o la 37 de ani, dacă nu mă înșel. A desfășurat o carieră importantă, a trecut prin toate stilurile de la Haendel la Saint-Saëns și Berlioz, de la Verdi la Wagner, Richard Strauss sau Britten. Remarcabil cântăreț-actor, aș scrie într-o filă de dicționar. Unde plasați vocalitatea lui Vickers?

– Ați punctat aproape tot ce voiam să spun. Pe numele său adevărat Jonathan Stewart, tenorul canadian și-a câștigat renumele încă din 1954, când avea 22 de ani, fiind posesorul unei voci ample, cu un timbru particular de mare egalitate în registre, dar în special dotat cu un deosebit talent actoricesc, identificându-se profund cu rolurile abordate, cărora le dă o interpretare bazată pe căutarea intensității expresive, ajungând la o veritabilă grandoare tragică alternantă interiorizării. Tenor eminent spinto-dramatic, mai aproape de culoarea dramatică, posedă însă și o moliciune ce i-o conferă tehnica vocală de excepție, reușind în acest fel să

abordeze vocalități din cele mai variate. Astfel se explică interpretările sale memorabile în repertoriul francez – Samson, Don José sau Enea (*Troienii* de Berlioz), Samson (și din oratoriul lui Haendel), în cel italian – *Aida*, *Otello*, Neron din *Încoronarea Poppeei*, Jason din *Medeea* de Cherubini, în cel german – *Walkiria*, *Parsifal*, *Fidelio*, Herod în *Salomeea* și în cel englez – interpret exemplar al lui Peter Grimes.

– În ediția *Prêtre*?

– Realizează un Samson de intens tragism, cu egalitate de registre și cu lirism în răspunsurile date Dalilei în actul al II-lea, cu mare încărcătură emoțională în primul tablou al actului al III-lea ca și în final. Alături de Georges Prêtre este factorul determinant care conferă ediției prezentate atributul de ediție de referință.

– Jon Vickers este poate unul din artiștii la care se întâlnește una din cele mai subtile îmbinări între căldura sunetului, expusă în pasaje de un *legato soft* și luminozitate eroică. Vickers – o exprimare profund umanistă prin glasul său. Spunea: „Opera este o imensă formă de teatru iar cântăreții se împart în două categorii: cei care folosesc opera pentru propria glorie și cei care își folosesc talentul în beneficiul operei ca un întreg, ca redare a dramei umane prin mijloace muzicale. Când opera se restrânge la prima categorie atunci devine show și mai bine mă duc să-l văd pe Rex Harrison în *My fair lady*“. Grandoarea tragică, cum spuneai, este unul din attributele cu care Vickers încarcă această ediție de *Samson și Dalila*... Am găsit într-un catalog o înregistrare a operei lui Saint-Saëns care mi se pare foarte interesantă: la Teatrul

Colón din Buenos Aires în 1958, Blanche Thebom, Ramon Vinay, Giuseppe Taddei, Fernando Corena, dirijează Sir Thomas Beecham.

– Când am auzit că există această integrală eu, care sunt un mare fan al edițiilor *live*, deja am început să freacă și să fiu nerăbdător să o obțin. Blanche Thebom, am auzit-o la București pe vremuri într-un *Carmen* extraordinar alături de Garbis Zorian, era într-adevăr o mezzosoprană de mare clasă, și ca voce, și ca interpretă. Să nu uităm că este Brangäne în *Tristan și Isolda* lui Furtwängler, alături de Kirsten Flagstad și de Ludwig Süthaus. Cât despre Ramon Vinay, în 1958 era probabil la sfârșitul carierei de tenor, pentru că el a început ca bariton, a fost tenor și a redevenit bariton. Îmi închipui că are aceleași attribute pe care le-a oferit și rolurilor wagneriene, și în *Otello*. Precum Vickers, Vinay avea voce masivă, sonoră, cu o mare paletă de culori, inclusiv atât de doritele moliciuni, despre care am vorbit des, subliniindu-le astfel importanța.

(2000 – *OPERA VIVA*)

UN MODEL – MARIA CALLAS ÎN TOSCA

Capodopera discografică absolută a secolului trecut

– Minunată atmosferă are opera *Tosca*! Dar și ce discografie!

– O muzică directă, concisă, plină de teatralitate. Puccini face o incursiune reușită în domeniul verismului, insistând asupra unor detalii realiste, apelând la o mulțime de leitmotive, limbajul cromatic evocându-l uneori pe Wagner. Compozitorul exploatează la maximum tema lui Scarpia care domină întreaga partitură.

Oricum **Tosca** și-a câștigat foarte repede un loc de frunte printre lucrările lirice, atât prin valoarea ei intrinsecă cât și prin partiturile ce le oferea celor trei principali interpreți. Floria reprezintă tipul clasic de primadonă, un profil complex; Cavaradossi este un personaj mai liniar, căruia Puccini îi oferă două arii celebre iar Scarpia rămâne eroul eminent negativ. O astfel de lucrare, cu asemenea roluri arhetipale, a condus implicit la o explozie discografică în tot cursul secolului al XX-lea. Începând din anul 1918 și până în anul 2000 au apărut nu mai puțin de 107 ediții integrale fie de studio, fie din diverse spectacole considerate de excepție, la care se pot adăuga alte câteva ediții apărute în selecțiuni. Multe dintre ele s-au publicat în ultimii ani pe discuri-compact iar unele pe casete video.

– *În mod sigur, aceste înregistrări live vor continua să fie editate de casele de discuri ce vor descoperi în arhivele teatrelor noi și noi documente. Ne-am propus să colocviam astăzi pe marginea ediției discografice dirijată de Victor de Sabata, care are o particularitate ce o singularizează cumva în rândul înregistrărilor: la toate anchetele efectuate printre cititori și critici, de redacțiile unor prestigioase publicații internaționale de specialitate, a fost declarată drept capodopera discografică absolută a secolului trecut.*

– Mai ales revistele englezești au clamat această preferință. Casa Columbia, prin producătorul ei Walter Legge, a înregistrat în 1953 ediția de care vorbim. Ea a reunit ansamblul Teatrului Scala, pe soliștii Maria Callas, Giuseppe Di Stefano și Tito Gobbi, sub bagheta lui Victor de Sabata. A rezultat această capodoperă de interpretare, nu numai ca

referință pentru **Tosca** dar poate cea mai perfectă realizare discografică a secolului XX.

– *Așadar, chiar extindeți aprecierile. Cred că una din motivațiile care îi conferă acest atribut este prezența ansamblului Scalei și a lui Victor de Sabata, pe vremea aceea, directorul artistic al teatrului milanez.*

– Aș vorbi mai întâi despre orchestra Scalei care aici se află pe una din culmile atinse de interpretările acestui prestigios colectiv: sunet optim în toate compartimentele, corzile arhicunoscute ale Scalei au o „pastă” deopotrivă densă dar și transparentă, alămurile și lemnele sunt omogene, cu diferențieri de nuanțe unice, cu fortissime, aș spune pregnante dar nu brutale și cu pianissime aerate. Intervențiile corului, atâtea câte sunt, au calități evidențiable, voci omogenizate la maximum și savant drămuite. Victor de Sabata, artizanul principal al acestei înregistrări, era un muzician de mare calibru, compozitor în același timp, dirijor care amintea adesea de Toscanini, mare interpret al operelor lui Verdi și Puccini.

– *A dăruit echilibru suprem concepției, eliberând-o de exagerări, de contraste excesive.*

– Există în această imprimare un firesc al narațiunii care integrează armonios și momentele de poezie, și cele de cumpănă, de tensiune, și cele intens dramatice, tragice.

La Divina și La Tebaldi

– *Maria Callas, La Divina.*

– Prezența ei în rolul titular al înregistrării i se datorează lui Victor de Sabata. Acesta o dirijase în 1951 și 1952 în **Vecerniile siciliene** și respectiv **Macbeth**, dându-și seama de imensul

potențial dramatic pe care-l poseda. Lumea muzicală care o ascultase în *Orfeu* de Haydn, în *Puritanii* și *Norma* de Bellini sau în *Armida* de Rossini și-a dat seama că era chemată să revoluționeze opera, dictând noi reguli estetice într-un anume repertoriu al secolului al XIX-lea, dar în nici un caz în Puccini. Toți o considerau Lucia, Elvira, Norma, Amina, toți, inclusiv Walter Legge. Dar Callas, cu intuiția ei genială, a sesizat complexitatea personajului, făcând dintr-un rol a cărui vocalitate aparent îi lipsea, unul celebru pentru cariera ei.

– *Vorbind de Maria Callas trebuie să pronunțăm și numele Renatei Tebaldi.*

– Desigur, au existat numeroase soprane care au interpretat rolul pe scenă și pe disc. M-aș opri la Renata Tebaldi care în cazul Toscăi, mai mult decât în alte roluri, rămâne una din marile rivale ale Mariei Callas. Tebaldi avea frumusețea timbrului, abandonul în accente, densitatea frazei, dar patosul pus în interpretare apare desuet, iar în momentele în care apelează la accente cvasi-veriste căutând să o imite pe Callas, reușitele rămân indoielnice. Să nu înțelegem greșit, Tebaldi este o mare Tosca, Maria Callas însă, prin dramatismul ei, prin inflexiunile de mare subtilitate, servite și de o tehnică ce-i permitea utilizarea tuturor nuanțelor, de la pianissime ce-ți tăiau respirația până la vocea de piept atât de măiestrit utilizată, putea exprima toată paleta de trăiri prin care trece eroina. Dragostea pentru Mario, ura pentru Scarpia, speranța în eliberarea iubitului, disperarea ce-o cuprinde după asasinarea acestuia, până la finalul tragic, sunt redată cu mijloace care nu sunt la îndemâna oricărui interpret.

– *Și pe lângă Maria Callas sau Renata Tebaldi?*

– Desigur, pe lângă ele nu putem da de-o parte alte celebre interpretări ale rolului, datorate unor dive consacrate, care însă au subliniat parțial laturile eroinei. Le-aș cita pe Maria Caniglia, Zinka Milanov, Leontyne Price, Raina Kabaivanska, Renata Scotto, Birgit Nilsson. Fiecare cu mari merite, dar nereușind să îngemăneze toate atributele sufletești ale personajului din care Callas face un model.

O carieră scurtată dramatic

– *Vă rog să vorbiți despre Giuseppe di Stefano.*

– Tenor liric prin excelență la începutul carierei, între anii 1947-1950, cântând roluri *di grazia*; posesor al unui timbru superb, plin de poezie și considerat succesor natural al lui Beniamino Gigli. Din păcate, atacând mai târziu roluri *lirico-spinto* și chiar *spinto*, și-a adus mari prejudicii vocii, scurtându-și dramatic cariera. În prezenta înregistrare se afla încă într-o excelentă stare a glasului, deși la o ascultare atentă putem observa în unele fraze mai dramatice, o tendință de a lăsa sunetele „descoperite” și de a da senzația unei lipse de vibrații mai ales în registrul acut. Deși în ediția *live* din Mexic din 1952, tot alături de Callas, vocea apare mult mai somptuoasă și mai vibrată, prestația din prezenta înregistrare nu este cu mult mai prejos. *Recondita armonia* din primul act, duetele din actele I și III dar mai ales *E lucevan le stelle* din al III-lea act sunt pline de poezie, cu nuanțe și culori unice, dând acea impresie de cântat cu plăcere, care a caracterizat majoritatea interpretărilor artistului.

– *Eminent poet în sunet și creator de imagini picturale. La noi a venit prin '71, a cântat în **Paiațe** la Sala Palatului, dvs. în **Cavalleria rusticana**. Era umbra marelui tenor, dar timbrul apărea fascinant în sinceritatea și comunicativitatea lui expresivă. În afară de Giuseppe di Stefano, v-au rămas în amintire și alți interpreți ai lui Cavaradossi?*

– Și acest rol s-a bucurat pe disc de interpretări celebre, de neuitat, începând cu Beniamino Gigli, în ediția din 1938 alături de Maria Caniglia. Gigli, o voce lirică **di grazia**, de mare eleganță, utilizând cu gust accentele **spinto**. Apoi Jussi Björling, alături de Zinka Milanov, un timbru **lirico-spinto** de aleasă puritate; Franco Corelli, cu temperamentul său vulcanic alături de Birgit Nilsson în 1966 și, în fine, Carlo Bergonzi, voce lirică cu frază elaborată, fără fisură, amintind de interpretarea lui Gigli dar cu un gust mult mai modern. El este partenerul Mariei Callas în a doua ei ediție de studio din 1964.

„Rolul meu este de a mă face urât de public”

– *Este greu de crezut că pe tipologia clasică a personajului Scarpia, cineva l-ar putea depăși pe Tito Gobbi.*

– Cam așa ar reieși, cel puțin din toată discografia. Baronul Scarpia, personaj mai important decât Mario Cavaradossi în plan dramatic, apare datorită libretului și muzicii ca unul dintre eroii cel mai puternic conturați din istoria liricii. Aici este interpretat de baritonul Tito Gobbi, interpret de mare renume datorită muzicalității sale, a inteligenței interpretării vocale și scenice, în ciuda unei voci discutabile și a unei tehnici particulare care nu-l avantaja, mai

ales în registrul acut, cu note drepte, nevibrate, adesea urâte; și, cu toate acestea, datorită unei palete coloristice savant utilizate, a unei prestații actoricești ce pune în valoare fiecare gest, fiecare amănunt în expresia feței, Gobbi rămâne un Scarpia ideal.

– *De neuitat în masca șefului poliției romane și la Sala Palatului din București. La acel spectacol am stat în rândul 2 și i-am văzut fizionomia de aproape. Pe atunci nu prea veneau la noi filme de operă, videocasetele nu apăruseră. Am rămas pur și simplu siderat de corelarea minuțioasă a expresiilor faciale cu atitudinile descrise de muzică și cuvânt, de ținuta și prestația acestui baron al răului, nobil odios. Nu mai vorbesc de inflexiunile vocale care subliniau succesiunea de stări ale lui Vitellio Scarpia.*

– Obişnuia să spună că rolul său constă în a se face urât de public. Și acest lucru îi reuşea din plin. Am avut ocazia să-l văd și la București, și pe videocasetă în al doilea act, alături de Callas. Apare în acest personaj în nu mai puțin de opt ediții discografice de studio sau **live**. Gobbi rămâne un specialist al rolurilor de compoziție și nu pot încheia aceste câteva considerații fără a nu aminti de interpretările lui memorabile din **Otello** (Iago), **Aida** (Amonasro), **Falstaff** (rolul titular) sau **Gianni Schicchi** (rolul titular).

(2000 – **OPERA VIVA**)

SOPRANE

Toscanini: „Voi face *Macbeth* cu dumneata!”

– *Am vorbit despre Maria Callas în **Tosca** de Puccini. Cred că s-ar cuveni să zăbovim puțin mai mult asupra*

personalității ei legendare. Și m-aș referi la rolul *Lady Macbeth* din opera verdiană.

– **La Divina** a înregistrat în studio ariile importante din *Macbeth* în 1958; aria **Vieni, t'affretta** a cântat-o și în diverse concerte, cum erau cele organizate de firma Martini & Rossi în anii '50, rămase și ele posterității. Dar cel mai important document discografic rămâne, fără îndoială, integrala realizată în 7 decembrie 1952 la inaugurarea stagiunii Teatrului Scala, sub bagheta lui Victor de Sabata. Callas apărea pentru prima dată la o deschidere a celebrului templu milanez al artei lirice, debuta în rolul diabolic de dificil al Lady-ei Macbeth și, în acea seară, devenea incontestabil regina Scalei. Deceniul al șaselea va fi cel în care ea va domni literalmente pe scena unuia din cele mai importante teatre de operă ale lumii, dacă nu cel mai important la acea oră. Calitățile vocale și interpretative ale artistei în vârstă de numai 29 de ani au triumfat, restituind personajului Lady Macbeth tot ceea ce cred că Verdi gândise atunci când a compus lucrarea.

– S-a reprezentat versiunea revăzută în 1865.

– Da, este cea care se folosește și astăzi, având o mare valoare muzicală și dramatică, apropiind-o de celelalte capodopere inspirate de Shakespeare, **Otello** și **Falstaff**. Revenind la Maria Callas trebuie spus că, deși înconjurată de o distribuție onorabilă, ea a dominat întregul ansamblu condus chiar de directorul muzical al teatrului și a apărut ca o artistă „consumată” în sensul bun al cuvântului, conferind personajului vocea sumbră pe care a dorit-o Verdi: impetuoasă în aria din primul act, demonică în duetul cu Macbeth, cu glas

de mare lejeritate în **Brindisi**-ul din scena banchetului, în timp ce scena celebră a „somnambulismului” a fost mai mult jucată decât cântată, tot așa cum fusese intenția compozitorului. Anumite asperități în voce sau unele „bătăi” în registrul acut, care au apărut spre sfârșitul carierei sale triumfale, dacă existau în acea seară de 7 decembrie, nu ar fi dăunat cu nimic, deoarece o astfel de voce, puțin aspră, puțin „satanică” era dorită chiar de Verdi. În 1952 vocea **Divinei** era total nealterată și aproape de performanțele culminante care au urmat. Rămân cu atât mai valoroase aceste documente sonore cu cât, din nefericire, integrala de studio cu ansamblul Operei Metropolitan nu a realizat-o.

– Însuși Arturo Toscanini găsea că Maria Callas posedă calitățile cerute de Verdi pentru rolul Lady Macbeth. Într-o zi de septembrie 1950, Toscanini și fiica sa Wally i-au invitat pe Maria și pe Meneghini la un prânz în casa din Milano a maestrului. La un moment dat, acesta s-a așezat la pian și i-a cerut Mariei Callas să cânte. După audierea unor pagini din **Macbeth**, solicitate în mod expres de Toscanini, a venit remarcă: „Nu am dirijat niciodată în viață această operă pentru că nu am găsit o cântăreață capabilă s-o interpreteze corespunzător pe Lady Macbeth. Dumnezeu ești artista pe care o caut de atâta timp, vocea dumitale este cea care-mi trebuie. Voi face Macbeth cu dumneata. Măine voi vorbi cu Ghiringhelli ca să-ți trimită scrisoarea de invitație”. Acestea au fost vorbele lui Toscanini. Invitația din partea faimosului Sovrintendente al Scalei a venit, contactele s-au menținut dar nu se cunosc motivele pentru care Arturo Toscanini nu a dirijat acea deschidere de stagiune a Scalei, bagheta revenind lui Victor de Sabata. A

rămas ediția live pe disc, iar în ediția de studio din 1959, în locul Mariei Callas a cântat Leonie Rysanek. Spuneți-mi, vă rog, câteva vorbe despre înlocuirea Mariei Callas pe disc.

– Făcând această substituție pentru studio, unde partenerul principal era Leonard Warren dar avându-i alături pe Carlo Bergonzi și pe Jerome Hines împreună cu Erich Leindsdorf la pupitru, sarcina pentru Rysanek părea copleșitoare. Soprana austriacă era o reputată interpretă a eroinelor mozartiene, wagneriene și straussiene. Incursiunile ei în opera italiană au fost sporadice, reducându-se la roluri precum Lady Macbeth sau Medeea lui Cherubini. În integrala realizată, Rysanek apare ca o interpretă de primă mână a rolului, dotată cu voce bogată, cu acut ușor și strălucitor, cu accente dramatice care redau caracterul malefic în duetul cu Macbeth, dar și cu halucinantă transparență în scena somnambulismului. O interpretă demnă de a o înlocui pe Maria Callas.

„Îl «iert» pe Tullio Serafin”

– *Astăzi ne exprimăm îngrijorarea în legătură cu tinerii cântăreți care abordează roluri dramatice prea de timpuriu, atrași de magnetismul personajelor, nemaivorbind de interesele manageriale pentru alcătuirea unor distribuții dificile. Maria Callas a fost în acei ani chiar sub oblăduirea lui Tullio Serafin. L-ați acuza astăzi pe celebrul dirijor că a aruncat-o spre asemenea roluri scurtându-i, eventual, cariera?*

– Marea carieră a Mariei Callas începe, după cum se știe, în vara lui 1947 la Arena din Verona, cu **Gioconda** dirijată de Serafin. Acesta intuiește imediat geniul artistic al tinerei de numai

23 de ani și devine mentorul ei. De la venerabilul maestru va învăța imens, era cunoscută dorința și puterea ei de muncă, dar el, în vârstă de 70 de ani, o va atrage într-o multitudine de roluri, diverse ca factură, convins fiind că ea le va face față. Și într-adevăr minunea se întâmplă. În primii 4 ani ai carierei italiene a Mariei Callas, ea va alterna roluri din opere precum **Turandot**, **Forța destinului**, **Tristan și Isolda**, **Norma**, **Aida**, **Walkiria**, **Parsifal**, **Turcul în Italia** și chiar **Puritanii**. Tot la cererea lui Serafin va învăța rolul Elvira din **Puritanii** în numai 7 zile, pentru o înlocuire de ultim moment. O alternanță inumană, diabolică, la care numai un organ de mare rezistență, de mare control al tehnicii vocale, putea face față. Sigur că intervenea și tinerețea, starea musculaturii vocale, dorința de a ajunge soprana absolută care a și fost. Cariera relativ scurtă, declinul de la finele anilor ‘50 și mai ales de la începutul anilor ‘60 se pot datora și acestor experiențe de început dar poate și unor elemente apărute în viața ei personală, la finele deceniului al șaselea, cunoscute. Dacă Serafin a abuzat de posibilitățile practic nelimitate ale Mariei Callas, acest lucru cred mai degrabă că s-a întâmplat datorită încântării pe care i-a produs-o această mașină genială de cântat, dublată - așa spune - de geniu interpretativ. Și alți dirijori au căzut în greșeli similare dar nu aveau la îndemână o Callas. Cu perfecțiunea interpretărilor ei în minte, parcă l-aș „iertă” pe Tullio Serafin pentru acest abuz făcut asupra începutului carierei Mariei Callas.

Extravaganțe de moment

– **Changeons propos**, dar să mai vorbim despre abuzuri. Mirella Freni a

fost vizată de Herbert von Karajan să înregistreze rolul titular din *Turandot*. Aberant! Ce a oprit-o, nu știm. Pe de-altă parte, Karajan a fost deseori gratulat cu epitetul de „demolator de voci”.

– Von Karajan, spre deosebire de Serafin, se atașa de anumiți cântăreți, printre care a fost și Mirella Freni; a făcut niște echipe și pentru operele wagneriene, și pentru cele mozartiene, cu care a lucrat multe spectacole și înregistrări. Freni, o soprană eminentă lirică, cu voce caldă, catifelată, de mare calitate, a apărut mai ales în *Boema* sau în *M-me Butterfly* în spectacole dar și pe discuri sub conducerea muzicală a lui Karajan, avându-l ca partener pe Luciano Pavarotti. Cred că o lipsă de apreciere corectă și o extravaganță de moment l-au îndreptat pe marele maestru să-i propună un astfel de rol dărmător pentru o voce lirică, în loc să-i propună Liù, care i se potrivea perfect. O prudență, rod al instinctului de conservare sau un sfătuitor de ultim moment, un sfătuitor fericit, au făcut-o să refuze și, în acest fel, a avut o carieră inteligent construită și de o longevitate cu totul deosebită, ajungând sigur în ultimii ani la roluri dramatice, dar în nici un caz la rolul despre care discutăm.

– Până la urmă Karajan a imprimat discul de studio în 1981 cu Katia Ricciarelli. Cum am spune, din... lac în puț, dacă ne gândim la scriitura lui Puccini și vocalitatea celor două soprane.

– De altfel, Ricciarelli a cochetat în primii ani ai carierei sale cu o prea largă diversitate de personaje, oferind pe disc *Bal mascat* sau *Aida*, titluri care nu au servit-o deloc. Există înregistrările cu Teatrul Scala, dirijate de Claudio Abbado. O soprană lirică cu coloratură

este greu de imaginat în rolul titular din *Turandot* și nici dirijorul, nici butoanele din pupitre n-au putut face nimic. Sunt defecte de emisie care se evidențiază cu claritate când ataci roluri peste posibilitățile organului vocal. De altfel, consecințele acestor experiențe s-au văzut destul de curând în involuția carierei artistice a Katiei Ricciarelli. Parcă din dorințe reparatorii, s-a publicat ulterior pe disc înregistrarea unui spectacol vienez cu *Turandot*, dirijat de Lorin Maazel, în care Katia Ricciarelli a cântat rolul Liù, arătându-și adevărata vocalitate.

(2000 – *OPERA VIVA*)

LUCIANO PAVAROTTI, TENORUL BELCANTIST RĂTĂCIT LA FINELE SECOLULUI XX

Nostalgia după o expresie vocală dispărută

– *Stimate maestre, am vorbit despre multe înregistrări discografice de cele mai diverse stiluri componistice: Mozart, Ceaikovski, Saint-Saëns, Puccini. A venit rândul belcanto-ului, Fiica regimentului de Donizetti. Ediția de disc pe care o propuneți spre comentare datează din 1967, se datorează dirijorului Richard Bonynghe la pupitrul ansamblurilor Operei Regale Covent Garden din Londra, cu concursul soliștilor Joan Sutherland, Luciano Pavarotti, Spiro Malas, Monica Sinclair, în rolurile principale.*

– M-am gândit la *Fiica regimentului*, pentru că este prima operă franceză a lui Donizetti, scrisă pentru Opera Comică din Paris, în limba franceză, cu proză (recitativele au fost adăugate de compozitor pentru versiunea

italiană care s-a prezentat la Scala în 3 noiembrie 1840, la câteva luni după premiera pariziană). Este o melodramă ușoară care stă cu cinste alături de celelalte opere comice donizettiene. Muzica melodioasă, spumoasă, scenele comice (vezi lecția de muzică a Mariei din actul al II-lea) au prilejuit lucrării o primire triumfală de către public, reprezentându-se din 1840 până în 1875, la Paris, de cca 600 de ori. A revenit deseori pe afișe, deși cerea doi cântăreți de anvergură pentru rolurile Marie și Tonio. Prezența în studio a cuplului Sutherland-Pavarotti, amândoi cu vocalitate și măiestrie de excepție, s-a concretizat printr-o integrală discografică memorabilă.

– *A fost de fapt o redescoperire a operei **Fiica regimentului**, datorată acestui cuplu. Iată, de atunci și până acum, n-au mai apărut interpreți care să se ridice la nivelul celor doi mari belcantiști. Vorbim deseori de belcanto, îl confundăm câteodată în mod eronat cu romantismul italian. Am citat deseori critici muzicali iluștri care au afirmat clar că ultimul veritabil belcantist a fost Rossini. Pe de altă parte, nu se poate nega influența puternică pe care belcanto-ul a avut-o asupra componisticii italiene din perioadele ce au urmat epocii lui de aur. Nu se poate ascunde componenta belcantistă a romantismului.*

– Termenul belcanto definește concepția cântului într-o epocă anume, stilul și școlile cărora îi aparține. A apărut evocând, de fapt, nostalgia unei expresii vocale care a dispărut. De obicei belcanto-ul se asociază unei perioade cuprinse între 1680 și 1820, el aparținând în special compozitorilor Scarlatti, Pergolesi, Haendel și până la Rossini, în prima parte a operei lui. Belcanto-ul nu

se definește în termeni exclusiv muzicali; el se atașează unei culturi, unei filosofii, unei estetici hedoniste. Se bazează pe noțiunea de plăcere, de frumusețe în sine, celelalte componente artistice – tehnica vocală, frumusețea sunetului – fiindu-i adiacente. Principiile esențiale ale belcanto-ului sunt în primul rând prioritatea absolută dată perfecțiunii cântului, atât prin frumusețea sunetului cât și prin perfecta stăpânire a virtuozității execuției. Sigur aici ne putem referi la arcurile de respirație în cadrul liniei melodice, repartizarea echilibrată a cântului, grija pronunției vocalelor și consoanelor, apoi la cultura cântărețului în ceea ce privește varietatea de culori, legato-ul perfect în fraza muzicală, controlul perfect al respirației, un larg evantai de nuanțe, întrebuintarea rarei **mesa di voce**, virtuozitatea de tip instrumental, execuția cadențelor, chiar improvizarea lor, dar toate acestea puse în slujba textului muzical interpretat. Aș dori să mai subliniez că belcanto-ul se baza pe bogăția armonică a sunetelor din registrul mediu, pe rotunjimea vocalelor și pe contribuția bine condusă a registrelor. După 1820, Donizetti, Bellini, Meyerbeer, Mercadante, Pacini și chiar Verdi în primele opere, utilizează în compozițiile lor principii ce țin de belcanto, noțiunea extinzându-se față de epoca istorică pe care a acoperit-o oficial, ca să spun așa.

Pavarotti, cel mai important tenor din a doua jumătate a veacului trecut

– *Și rămâne un reper permanent pentru romantismul italian și pentru stilul lui interpretativ, care trebuie să îmbrace și elemente belcantiste. Fără ele nu se poate. Pavarotti nu este numai un mare acutist, dar și exponentul unui*

anume stil pe care l-a servit ca nimeni altul și care i-a asigurat un loc sigur în istoria liricii.

– Este, după părerea mea, cel mai important tenor al celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea. A debutat în **Boema** în 1961, dar a frecventat apoi multă vreme repertoriul pe care, prin extensie, l-am numit propriu belcanto-ului. Mozart, Bellini, Donizetti vor ocupa în principal opțiunile sale interpretative. Cred că aproape toate atributele belcanto-ului, pe care le enumeram puțin mai înainte, îi aparțin plenar: un timbru de o luminozitate și de o transparență remarcabile, o întindere de voce impresionantă cu o egalitate de invidiat a registrelor, fiind clar un tenor de cvintă acută, un control permanent al respirației și mai ales o paletă coloristică cu întrebuintarea unor nuanțe perfecte. Nu putem neglija bunul gust în fraza muzicală, căruia nu-i face rabat nici cu o centimă, cu riscul de a deveni chiar prea perfect de obiectiv în interpretare.

– *Când a abordat pentru prima oară Fiica regimentului?*

– La sfârșitul anilor '60 la Scala, dar marea consacrare în rol i-a adus-o integrala aceasta, în care cred că mijloacele lui vocale sunt la apogeu. Fraze superbe cu respirații lungi, egalitate în registrație și mai ales o ușurință în înalt; exemplare sunt cele nouă Do-uri acute pe care le execută absolut instrumental; toată țesătura vocală a scenei **Ah, mes amis ce jour de fête** este scrisă pe pasajul vocii de tenor. Remarcabilă este și aria din al doilea act, cu un legato de mare clasă și mai ales cu senzația de mare ușurință în execuție.

– *Tonio legendar...*

– Absolut. Și nu numai. Interpretările rolurilor din **Idomeneo** (cel titular și

Idamante), a celor belliniene (Orombello din **Beatrice di Tenda**, Elvino din **Somnambula**, Tybalt din **Capuleti și Montecchi**, Arturo din **Puritanii**), donizettiene (Nemorino din **Elixirul dragostei**, Leicester din **Maria Stuarda**, Edgardo din **Lucia di Lammermoor** sau Fernando din **Favorita**) dar și a unor roluri verdiene (Ernani, Rodolfo din **Luisa Miller**, Alfredo din **Traviata**, Ducele din **Rigoletto**) cred că vor fi cu greu de egalat în viitor. Pavarotti a rămas deocamdată imbatabil.

– *Deși a dovedit o prudență extraordinară, o prudență care ar trebui să servească de exemplu tuturor cântăreților, nu numai tenorilor, în partea a doua a carierei a mai abordat și alte roluri.*

– Sigur că la o astfel de longevitate vocală, mai târziu, cu trecerea anilor, a atacat și roluri mai spinte și chiar veriste, unele le-a înregistrat, pe altele le-a și jucat pe scenă. Timbrul superb a răsunat și în aceste opere, fraza impecabil condusă a rămas aceeași, mai ales în pasajele mai lirice, egalitatea între registre a dominat, ca și luminozitatea și sinceritatea expresiei, dar Luciano Pavarotti rămâne eminamente tenorul liric, tenorul belcantist răătăcit la finele secolului XX.

Joan Sutherland, La Stupenda

– *Minunat spus. Foarte multe lucruri a învățat Luciano Pavarotti, în anii de formare profesională, de la Joan Sutherland, de la soțul ei, dirijorul Richard Bonynghe, ambii desăvârșiți esteți belcantiști. Am avut ocazia să o văd și să o aud live pe soprana americană Ruth Ann Swenson cântând aria Elvirei din Puritanii într-un concert sub bagheta lui Bonynghe. Cu maximă*

atenție, cu expresive mâini, acesta i-a condus fraza muzicală într-o omogenitate extremă, insuflându-i fiori de frumusețe sonoră. Swenson, cu toate limitele ei, mă refer la extremul acut, i-a urmat indicațiile, rezultând în măiestrie interpretativă. Am avut atunci dovada elocventă a capacităților lui Bonyng de a modela glasuri în purul spirit belcantist. Joan Sutherland și Luciano Pavarotti sunt produsele sale. Vorbiți, vă rog, despre Joan Sutherland, supranumită **La Stupenda**.

– Soprana australiană își începe studiile la Sydney, continuându-le în Marea Britanie, îndrumată în afară de profesori și de soțul ei. Atacă un repertoriu foarte divers, dar prestațiile pe care le are în opere de Haendel, Bellini, Donizetti, Meyerbeer îi revelează veritabilele calități de cântăreață de belcanto: tehnică desăvârșită aplicată pe o voce plină și întindere neobișnuită în acut. Își caută permanent și-și îmbogățește attributele de belcantistă, grație fenomenalei precizii în agilități, a gustului deosebit al executării ornamentelor vocale, ca și a nuanțelor, în ciuda unei emisii ușor tubate care, mai ales în partea a doua a carierei, dă impresia unui sunet mai opac, mai retras.

– A abordat un repertoriu variat, nu-i așa?

– A atacat: Mozart (Donna Anna, Regina Noptii, Constanze), Rossini (Semiramida), Haendel (**Samson, Alcina, Acis și Galateea, Julius Caesar**), Bellini (Amina, Beatrice di Tenda, Elvira, Norma), Donizetti (Lucia, Adina), Verdi (Gilda, Elvira dar și Leonora din **Trubadurul** sau Amalia din **Hoții**) și chiar Adriana Lecouvreur...

– ...făcut mai spre sfârșitul carierei, poate nu cu rezultate extraordinare.

– Așa este. Sigur că în înregistrări mai apar roluri precum Margareta (**Faust**), Micaëla (**Carmen**) sau cele din **Povestirile lui Hoffmann**, dar cred că vocalitatea ei rămâne valabilă în Haendel, Bellini, Donizetti și Rossini. Rămâne deținătoarea unui rol primordial în readucerea calităților belcanto-ului, alături de interprete precum Horne, Caballé sau Gencer, dar este foarte greu să o consider fără rivală. Mă gândesc la Maria Callas, pe care o avem cu toții în ureche, în minte și nu o putem uita.

– Cum este Bonyng pe acest disc?

– Dirijează o ediție de excepție și, în fruntea orchestrei și corului teatrului londonez Covent Garden, imprimă o alertețe întregului ansamblu prin tempii bine aleși, printr-un acompaniament precis și prin redarea umorului atât de succulent pe care-l oferă acțiunea operei.

(2000 – **OPERA VIVA**)

IUBIRE ȘI SÂNGE ÎN TRUBADURUL

Edițiile live

– Maestre Cornel Stavrul, cum vi se pare sistemul de a concepe o înregistrare integrală pe disc din captările a cinci seri de spectacol? Este un procedeu curent în ziua de azi.

– Ideea nu este nouă, ea se practică de ceva vreme în urma unor contracte încheiate cu repute case discografice. Este clar că avem de-a face cu o problemă strictă de afaceri. Rezultatul este fără îndoială un hibrid între înregistrarea de studio, lipsită aproape 100% de defecțiuni artistice sau tehnice și edițiile **live**, care dau ascultătorului o autenticitate absolută, surprinzând evoluția interpreților cu bune și rele, transmițând astfel pentru posteritate

realizările sau nerealizările unor vedete care în imprimarea „pieptănată” în studio rămân idealizate pentru urechea ascultătorului. Personal prefer de multă vreme edițiile *live* care, în ciuda unor imperfecțiuni tehnice și uneori chiar muzicale, redau emoția artistică în toată autenticitatea sa.

Trubadurul, cea mai romantică operă verdiană

– *Recent, printr-un gest de o aleasă gentilețe al cunoscutei realizatoare Radio Ligia Ardelean, am primit cadou o carte, una din multele care au apărut în Italia, și nu numai acolo, în anul omagial Giuseppe Verdi. Este o culegere de interviuri cu mari personalități ale operei, consemnate de Leonetta Bentivoglio, interviuri care prezintă 12 opere ale maestrului. Am citit opiniile regizorului Luca Ronconi captate în acest volum, am văzut în transmisie TV Trubadurul de la Scala în regia lui Hugo de Ana, am urmărit diverse producții ale lui Franco Zeffirelli și am să vă descriu două variante de viziune asupra operei lui Verdi. Una ar fi sub imperiul violenței, al rugurilor, al sinuciderilor prin otrăvire, al decapitărilor și îngrâncenărilor. Alta ar sta sub semnul visării, al amintirilor, al singurătății (Deserto sulla terra cântă Manrico în Serenadă), al dragostei arzătoare. Mă refer la Conte de Luna. Fac acum o digresiune: Riccardo Muti i-a spus baritonului Leo Nucci să cânte aria II balen... ca pe un lied de Schubert, iar regizorul Hugo de Ana i-a cerut să se transforme dintr-un războinic brutal într-un romantic Romeo. Poate vom adânci acest subiect puțin mai târziu. Care credeți că este esența popularei opere verdiane?*

– Consider *Trubadurul* poate cea mai romantică dintre operele maestrului. Grație libretistilor, ea s-a adaptat perfect izvorului literar, constituindu-se într-o adevărată dramă de secol XV. Lucrarea cuprinde tot arsenalul enumerat de dvs., pe de-o parte o viziune sângeroasă, războinică iar pe de alta una poetică, luminoasă. Personajul central, Azucena, o eroină controversată, roasă de dorință de răzbunare, dar în același timp mamă iubitoare pentru acel care nici măcar nu-i este fiu, stă în fața unui trio (Leonora, Manrico, De Luna) cu personaje care, deși se află în mijlocul unei lumi sumbre, neprietenoase, o lume plină de lupte sau răzbunări, sunt de fapt visătoare, iubitoare: Leonora și Manrico mai eterate, De Luna mai aproape de realitate. Cei doi tineri o iubesc cu ardoare pe Leonora, se confruntă continuu pentru ea. Manrico chiar, împins de o forță supranaturală, își cruță rivalul în duel.

– *Iată deci încă un element romantic în trama semnată de Verdi și Cammarano.*

– O alternanță de lumini și umbre, de violență dusă la paroxim, dar și de spirit de sacrificiu suprem.

„Oare nu totul este mort în viață?”

– *Suntem în plin ev mediu cu toată multitudinea lui de stări și întâmplări, vom vedea cum sunt reflectate în muzică. Verdi a fost criticat în epocă pentru abuzul de sânge și moarte din Trubadurul.*

– Desigur, i s-au reproșat numeroșii morți din lucrare, dar el a răspuns cinic: „Oare nu totul este mort în viață?” Nu mi s-a părut o replică foarte potrivită deși, în mod clar, singura certitudine a vieții este moartea. Totuși nu era un răspuns

adecvat. Dar, revin puțin la Azucena, care poate fi considerat singurul erou negativ din operă, absolut amoral, motivat în fapte numai de dorința de răzbunare. Are un destin nefericit, distruge toate personajele compromițând ideea de dragoste, fie filială, fie carnală, dragostea de familie sau chiar ideea de religie.

– *Ce deosebire între Azucena și alți părinți din operele verdiane!*

– Ne gândim la Rigoletto, Germont, Amonasro sau Simon Boccanegra care sunt animați de dragoste filială, de patrie sau de conveniențele sociale. **Trubadurul** este presărată cu *flashback*-uri de povestiri, un alt apanaj al romantismului. Susțin expoze Ferrando, Azucena și chiar Manrico. Toate conflictele, supliciile, răpirile aparțin în fond perioadei medievale. În mijlocul acestui tumult, stau figurile luminoase ale Leonorei și ale lui Manrico. Chiar De Luna nu este un personaj negativ, el o iubește pe Leonora, se luptă pentru a o câștiga și în același timp se zbate să îndeplinească dorința tatălui său de a o pedepsi pe cea care i-a răpit fratele.

– *Cum este reflectată în muzică această multitudine de stări, de tipologii de personaje, de caractere?*

– În ciuda atâtor situații întunecate, opera are pagini poetice remarcabile: ariile Leonorei din tabloul al II-lea și al VII-lea, aria lui De Luna, romanța lui Manrico din tabloul al VI-lea sau viziunea de liniște și împăcare a duetului Azucena-Manrico din ultimul tablou. Portative romantice sumbre dar și luminoase, crude dar în același timp pline de dragoste și lirism. Să nu neglijăm faptul că, în **Trubadurul**, vocalitatea verdiană apare poate cel mai pregnant, furnizând tuturor interpreților

splendide ocazii de a-și arăta atât măiestria belcantistă cât și pe aceea a unei reale angajări dramatice.

Di quella pira fără acuta finală

– *Spectacolul de la Scala, deschiderea stagiunii 2000- 2001 a generat o mare controversă. Mă refer la întoarcerea la scriitura din partitura originală, una peste alta **Di quella pira**, celebra **stretta**, în tonalitatea originală, dar fără Do-urile acute. La fel recitativul **Tutto e deserto** al ariei baritonului fără Sol acut dar, curios, cu adăugarea cuvântului **Mai** după fraza **Ah, non fia d'altri Leonora!***

– Dar și cu un Si bemol suplimentar al Azucenei în scena corturilor, în tabloul al V-lea.

– *Mie personal variantele mi-au plăcut dar la **Di quella pira** fără acuta finală am rezerve. Știm că și în **Rigoletto**, maestrul Italian Riccardo Muti a vădudit baritonul și tenorul de acutele din **Cortigiani** și **La donna è mobile**. Ce părere aveți?*

– Cu ani în urmă și mai ales pe plan discografic, unii dirijori, printre care în special Riccardo Muti, au încercat reabordarea operelor verdiane foarte cunoscute, **Rigoletto**, **Traviata** și acum **Trubadurul**, într-o manieră pe care poate compozitorul ar fi agreat-o: versiuni integrale cu o deosebită grijă a detaliilor de armonie, instrumentație și chiar nuanțe. Muti a luat **Trubadurul** foarte în serios. Opera nu mai fusese prezentată pe scena milaneză din anul 1978. Acompaniamentul orchestral este îmbrăcat cu o mare delicatețe și frumusețe, gradările nuanțelor fiind surprinzătoare. **Trubadurul** este o operă colorată. Marile probleme au apărut când, după cum spuneai și dvs., De Luna trebuia să cânte aria **Il balen del suo**

sorriso ca pe un lied, lucru care de altfel nu s-a întâmplat, nici nu ne puteam aștepta ca Leo Nucci să cânte o arie de operă romantică precum o miniatură de Schubert.

– *A existat declarația de intenție a lui Muti...*

– Nu vă contrazic. În schimb, nota acută din recitativul *Tutto è deserto*, inexistentă în original, dispăre dar la finele ariei se cântă cadența originală, rar auzită pe scenele de operă. În ceea ce privește interdicția de a se cânta Do-urile acute din celebra *Di quella pira*, note ce nu există în partitura originală, s-a dat ocazia asistenței milaneze să-și arate dezaprobarea, deși Muti pregătise oarecum opinia publică cu opțiunea lui.

– *O dezaprobare foarte furtunoasă...*

– Da, iar cel care a suportat dezagrementul spectatorilor a fost tânărul tenor Salvatore Licitra care, disciplinat, a urmat indicațiile șefului de orchestră. S-a revanșat însă, se pare, la spectacolele cântate la Arena din Verona, unde Do-urile au strălucit, aducându-i un mare succes.

– Probabil că lucrul acesta s-a petrecut doar la premieră sau poate la primele spectacole, întrucât eu am văzut *Trubadurul* la Verona, în care Licitra a transpus *stretta* cu un semiton mai jos... Despre Riccardo Muti aș mai vrea să mai spun un aspect. Mă refer la declarațiile lui dinaintea premierei. Afirma că un biet cântăreț de serenade nu se putea exprima atât de războinic în *Di quella pira*.

– Cum să vă spun, nu pot fi de acord cu astfel de explicații, deoarece Manrico nu este numai un cântăreț de serenade sau romanțe, el a avut confruntări cu De Luna și în fond să nu uităm că ambii luptă în facțiuni rivale pe teritoriul Spaniei secolului al XV-lea. Singura explicație rămâne faptul că Verdi a scris

stretta fără Do-urile acute iar când ele au apărut, le-a admis, condiționând ca măcar să fie „de calitate”, cum a spus el.

Transpoziții, transpoziții...

– *Pe scenele de operă deseori se uzitează transpoziții: Di quella pira, Che gelida manina* – aria lui Rodolfo din *Boema*...

– ... *Traviata*, aria Violettei din actul I, *Andrea Chénier*, *Werther* și altele.

– *Se spune că Tito Schipa obișnuia să meargă în turnee cu valiza plină de știmate de orchestră cu diferite transpoziții. Se vorbește de visul din Manon, cu el și Bidu Sayão la San Francisco, transpus mai jos cu o jumătate de ton; se mai spune că într-o Traviata la Metropolitan, cu Renata Tebaldi, Giuseppe Campora și Leonard Warren, celebra soprană a cerut să se transpună mai jos duetul final și marea arie din primul act.*

– După o cădere spectaculoasă cu Violetta la Scala, Tebaldi se afla în pragul disperării. Era la începutul carierei. Atunci i s-au propus spectacole cu *Traviata* la Napoli cu aria din actul I transpusă și chiar o integrală, care a apărut la casa DECCA cu aceeași transpoziție, avându-i ca parteneri pe Gianni Poggi și Aldo Protti.

– *Carol Vaness, reputata soprană americană din zilele noastre, a transpus și ea aria Olympiei din Povestirile lui Hoffmann mai jos cu un semiton. Vă spun drept eu am înțeles-o foarte bine... În cealaltă direcție, Lily Pons obișnuia să ridice cu o jumătate de ton cavatina Luciei din opera donizettiană.*

– Iată un obicei mai puțin uzitat, însă v-aș povesti foarte pe scurt o întâmplare pe care mi-a spus-o colegul meu Eduard Tumagian. La Marsilia, marele tenor francez Tony Poncet, care acum vreo 30-

35 de ani ne-a vizitat și pe noi, etalând o voce superbă și un acut fără reproș, cânta **Trubadurul** cu două Do-uri strălucitoare în **Di quella pira** care au ridicat în picioare galeria marsilieză, foarte pretențioasă. Atunci Poncet, care probabil era foarte extaziat și excitat, a venit în față și a cerut șefului de orchestră să recânte aria cu un semiton mai sus, deci cu Do diez. „Chef! Un ton plus haut!!!” a zis el, sigur pe sine. Când a ajuns la acute, le-a chicsat, iar același public care l-a aplaudat înainte, l-a huiduit copios.

– Care este câștigul pentru spectacol al acestor transpoziții?

– Cred că ideea a apărut în momentul în care o voce, un interpret adecvat unui anume rol, avea o dificultate legată de un anume pasaj al operei. Dacă dirijorul nu voia să renunțe la interpretul respectiv, efectua transpoziția. Unele sunt însemnate de compozitori chiar pe partituri, cu note alternative. Altele, pentru pasaje mai lungi, au și materialul de orchestră tipărit pentru varianta transpusă. Sigur, se poate vorbi de pierderi sau câștiguri în măsura în care sonoritatea oferită de original este mai bogată, mai strălucitoare sau mai conformă cu dorința compozitorului. Dar sunt și cazuri – a se vedea discutata **stretta** din **Trubadurul** – unde originalul nu prevede acutele și în care se aplică transpoziția cu un semiton, cea mai fericită prin luminozitatea sonorității sau chiar cu un ton, pentru voci mai pline, mai dramatice, care au mai puțin la îndemână cvinta acută.

– Să exemplificăm.

– Marele Aureliano Pertile a înregistrat integrala de **Trubadurul** cu **Di quella pira** cu Si, iar la Scala o cânta la fel, chiar cu Toscanini la pupitru.

– Cunosce legenda, se pare că Toscanini i-a oferit chiar varianta cu Si bemol, numai să îmbrace costumul lui Manrico.

– Rol în care a fost fără reproș. Jussi Björling, tenor cu un acut foarte strălucitor și sigur, a cântat aceeași **stretta** cu Si, exceptând înregistrarea de studio și două-trei spectacole. Același Björling cântă în seri diferite cu **Faust** aria **Salut, demeure chaste et pure** transpusă cu un semiton sau, în **Boema** înregistrată în studio, interpretează finalul actului I așa cum e scris, adică fără Do-ul ce se dă la unison cu soprana. Indicația lui Umberto Giordano, pe de altă parte, care permite transpoziția cu un semiton a finalului operei **Andrea Chénier**, a fost preluată ca atare de două legende ale secolului al XX-lea, Maria Callas și Mario del Monaco, care au cântat în acest mod, în 1958 la Scala. Exemplele pot continua. Știi eu, e bine, e rău? Cine poate preciza toate acestea? Sigur că acum, la început de nou secol, cred că spectatorul vine la operă pentru a vedea o lucrare bine interpretată vocal și scenic, convingător, redând cu precizie relațiile dintre personaje, cât mai aproape de dorința compozitorului. Performanța strict vocală, departe de a fi neglijabilă, nu trebuie să ajungă obsesivă nici pentru spectator nici pentru interpret.

– O concluzie valabilă și foarte interesantă, totodată.

(2000 – OPERA VIVA)

SALVATORE LICITRA, DISCIPOLUL LUI CARLO BERGONZI

Vocalitatea tânărului Licitra

– Pentru o voce de tenor, muzica secolului al XIX-lea constituie marea ofertă, marea provocare. Sub influența

vocalității baroce, scriitura pentru vocea înaltă masculină a evoluat spectaculos în diversitate, în structurare și departajare stilistică, cristalizându-se și prelungindu-și influențele mult în inima secolului XX. Vă propun să vorbim despre vocalitatea tenorală în Italia secolului al XIX-lea și apoi să focalizăm pe Salvatore Licitra, Manrico al lui Muti, despre care am amintit în colocviul nostru de sâmbăta trecută.

– Odinioară exista baritenorul, o voce mai gravă și tenorul contraltino, ambele tipuri de voce fiind utilizate în rolurile rossiniene, fie de *opera seria*, fie de *opera buffa*. Astăzi întâlnim așa-zisul *tenore di grazia*, care servește unele roluri donizettiene și nu numai. Există apoi tenorul liric sau de *mezzo carattere*, cum ar fi pentru rolul Cavaradossi, tenorul liric „plin” – Ducele de Mantua din *Rigoletto* sau Rodolfo din *Boema*, cel *lirico – spinto*, o voce mai strălucitoare, cum ar fi Radamès sau Chénier, în sfârșit *il tenore di forza*, o voce tot de întindere dar și cu un registru grav mai accentuat. Termenul de tenor dramatic cu care noi ne-am obișnuit era mai puțin uzitat în secolul al XIX-lea sau chiar în prima parte a secolului al XX-lea și se poate referi la voci ample, întunecate, cu registre cât de cât egale. În secolul trecut aceste categorii s-au întrepătruns, tenorii lirici „plini” cântând și roluri mai spinte, tenorii *di grazia* cântând și roluri lirice și așa mai departe. Am putea spune că vocile sau, mai bine zis, tipurile de voci au servit, după necesități, apariția diverselor roluri. Sigur că și tenorii au evoluat în cântul lor funcție de vârstă, de tehnica mai mult sau mai puțin elaborată.

– Este cunoscută criza actuală a vocilor. Iată că, de curând, speranțele

italienilor au renăscut în a avea din nou un conațional între primii tenori ai lumii: Salvatore Licitra. Am ascultat împreună cu dvs. primul său CD de arii. În ce repertoriu credeți că se simte cel mai bine Salvatore Licitra? Cum l-ați prinde în tipologiile de glas? Unde îi situați vocalitatea?

– În momentul de față ea este categoric a unui tenor liric pur, ușor sombrat artificial, cu un timbru plăcut și o extensie normală pentru o voce la 33 de ani, deci la început de carieră. Vreau să spun că se observă o lipsă de apăsare a registrului grav, care probabil nu este totalmente conturat, precum și o ușoară eschivare în registrul supra-acut, numai în supra-acut, mai ales în țesăturile mai spinte. Registrele cele mai valoroase în acest moment al evoluției sale mi se par cel central și sub-acut, până spre La bemol, care este nota lui cea mai bună, și care sunt bine conduse, bine puse în valoare.

– Cum vi se pare capacitatea expresivă a noii vedete?

– Ei, aici ar fi de discutat unele probleme, deși Licitra este un tenor perfect școlit în sensul frazării optime, care se derulează aproape fără fisură, cu respirațiile la locul lor, cu o cupolare a sunetelor și o „apărare”, pe care foarte rar le părăsește. Ascultând diverse arii ai la un moment dat senzația de monocolor, de lipsă a accentelor cerute de partitură și care duc spre o monotonie în interpretare.

– Vibrația nu este întotdeauna foarte pregnantă.

– Sigur că nu, depinde de țesătură. În momentul în care ea este puțin mai spintă, vibrația dispare, nota are tendința să fie nițel dreaptă și mai necolorată. Fără îndoială, cred că grija elaborării corecte a sunetului duce la această neglijare a expresiei. Intervine o lipsă de dramatism

în unele recitative și o ușoară obstruare a registrului acut, dând senzația că fuge de el. Fac aceste observații nu ca să-i găsim nod în papură lui Licitra, ci pentru că discutăm despre un interpret care deja a pășit pe scenele cele mai mari ale lumii și este cotate ca tenor de linia întâia.

Patina lui Bergonzi

– *Această poziție obligă, iar criteriile de evaluare sunt și mai exigente, mai ales că el este o mare speranță pentru rolurile de factură lirico-spinto și chiar dramatice... Odată, pe când avea 18 ani, providența, ca în atâtea alte cazuri, i l-a scos în cale pe celebrul tenor Carlo Bergonzi care a devenit adevăratul său profesor de canto. Se simte în glasul lui Licitra influența lui Bergonzi?*

– Fără doar și poate. Patina acestuia apare permanent, de la impostazia sunetelor, de la cupolarea și apărarea lor, până la filajele arătate pe unele sunete centrale sau sub-acute, unele nefiind neapărat necesare. Apare și un filaj interesant într-una din arii, pe nota Si bemol, dar de care nu sunt lămurit dacă este natural sau produs prin manevrarea butoanelor. Influența lui Bergonzi în materie de expresie nu se vede încă.

– *Aș mai spune că și cursivitatea frazei, continuitatea ei, amintesc de stilul lui Bergonzi.*

– Sigur și fraza, din punct de vedere al construcției ei, dar cel mai pregnant este acel sunet plasat pe „verticală”, cupolat, nu pe „orizontală”, ceea ce l-a caracterizat și pe Bergonzi în toată cariera lui.

A debuta într-un teatru mare nu reprezintă întotdeauna un avantaj

– *Lui Licitra trebuie să-i acordăm circumstanțele tinereții. Și alte viitoare*

vedete, la vremea debutului, așiseau incertitudini, deși potențialul lor era evident.

– Tinerețea... Micile deficiențe se datorează poate și presiunii la care este supus un tânăr interpret care pășește prea repede pe scene de importanță mondială, cum ar fi Scala, Metropolitan sau Arena din Verona, locuri unde este foarte important să-ți păstrezi luciditatea și echilibrul. Știați că tenorul Giacomo Aragall a fost marcat serios din punct de vedere nervos, de debutul timpuriu pe care l-a avut la Teatrul Scala în **Rigoletto**?

– *Într-adevăr, a debuta pe scena unui teatru mare nu este la îndemâna oricui..*

– Și nu reprezintă întotdeauna un avantaj.

– *Bun, să rezumăm. În ce credeți că excelează Licitra?*

– Calitatea timbrului este cea care primează, urmată de conducerea frazei muzicale care, chiar dacă este mai puțin expresivă, prezintă un legato care mi-l amintește din nou pe Carlo Bergonzi. Să nu uităm că Bergonzi a fost unul din marii, foarte marii belcantiști ai secolului al XX-lea. Fraza lui era aristocratică, regală, extraordinară.

Un râs homeric

– *L-ați numit odată un „senior al frazei”.*

– Așa este și rămân la această părere. Aș dori ca Salvatore Licitra să-l imite sau să ajungă la performanțele profesorului său. Secretul de a ajunge cât mai aproape de perfecțiune constă în a ataca gradat repertoriul, a se feri de roluri care solicită peste gabaritul vocii sau, chiar dacă le abordează, să le aducă la posibilitățile vocale proprii. Pe scurt ar trebui să urmeze exemplele bune de la mijlocul secolului

precedent. Aș încheia această idee cu o mică întâmplare. Cântam cândva alături de baritonul Aldo Protti în *Otello* și în discuțiile noastre de la repetiții i-am spus că am avut-o parteneră în Desdemona și pe Renata Scotto. Acest lucru se întâmpla foarte demult, acum peste 30 de ani. Când Protti a auzit că Scotto a cântat *Otello*, a izbucnit într-un râs homeric. El gândea ca și mine că Desdemona nu putea fi un rol în acel moment pentru ea, care era soprana de coloratură.

– *Trecerea spre aceste roluri a fost, într-un final, nereușită pentru că încercările ei în Norma, în coloratura dramatică, n-au fost atât de fericite.*

– Sigur, însă să nu uităm ce Adriana Lecouvreur, ce *Andrea Chénier*, ce Desdemona a făcut ulterior!

– *Contractele viitoare ale lui Licitra au înscris titluri precum Andrea Chénier, M-me Butterfly, Paiate, Cavalleria rusticana, Adriana Lecouvreur, Simon Boccanegra, Norma, Aida, Turandot la Viena, Opéra Bastille, Opera Lirică din Chicago. Ce îi prevedeți?*

– În caz că n-ar cădea pradă contractelor care-l vor asalta, cerându-i să cânte repede și orice, și va urma unele mici îndrumări de care aminteam, dacă are și rezistență vocală și nervoasă pe măsură, cred că va avea o carieră lungă și încununată de succese remarcabile. Este de subliniat că astăzi carierele se derulează cu mult mai multă rapiditate decât odinioară și nevoia de voci, mai ales masculine, îl va face pe Salvatore Licitra un adevărat „salvatore” al rolurilor spinte din repertoriul romantic și chiar verist, pe marile scene ale lumii. Să sperăm că va rezista în timp și își va merita o carieră superbă.

(2000 – *OPERA VIVA*)

RICCARDO DIN *BAL MASCAT*, PERSONAJ DE MARE COMPLEXITATE

Poem al dragostei care sfârșește în dramă

– *În culegerea de interviuri la care m-am mai referit, opera Bal mascat este comentată de Luciano Pavarotti. Maestre Stavrul, știu că Riccardo din Bal mascat este un erou îndrăgit de dvs., pe care l-ați interpretat de multe ori...*

– Riccardo, un personaj transformat din versiunea originală în care era Gustav al III-lea, regele Suediei, este frământat între sentimentele de dragoste nevinovată – ce va rămâne ca atare – pentru Amelia, soția prietenului, confidentului și secretarului său, Renato și sentimentele de prietenie și onoare față de acesta. Totul, din păcate, se va termina printr-o tragedie pentru că Renato își va asasina prietenul, neaflând decât prea târziu de nevinovăția Ameliei și a lui Riccardo.

– *Tema nu este singulară la Verdi.*

– Este suficient să amintesc de Radamès, care pendulează tot astfel între datoria față de patrie și dragostea pentru Aida. Și soarta acestuia va fi funestă când va opta pentru iubire și-și va trăda țara, poate chiar fără să vrea. Riccardo rămâne un personaj profund pozitiv, pe nedrept pedepsit de o soartă ce de fapt îi va fi prezisă de vrăjitoarea Ulrica. Avem de-a face cu o poveste de dragoste curată, care se termină printr-o dramă a datoriei față de prietenie. Ca și în *Aida*, în *Bal mascat* există o dramă intimă, într-o confruntare de sentimente în care ingredientul politic, care apare și într-o operă și în cealaltă, este absolut adiacent.

– *Pavarotti spune în caracterizarea pe care o rezervă lui Riccardo: „Un om măcinat de conflicte, ce parcurge un*

traiekt dureros, deși e străbătut de sentimentul iubirii. Cât de îndrăgostit este Riccardo când exclamă **E stinto tutto forche l'amor!** (Totul este stins, în afara dragostei!) Așadar **Bal mascat** – poem al dragostei care sfârșește în dramă. Spune Pavarotti în cartea **Il mio Verdi**: „**Bal mascat** este opera cea mai completă pentru tenor, cere ductilitate, dulceață, forță.” Perfect de acord, spun eu, dar dacă o declarăm astfel, cum rămâne cu **Forța destinului, Aida, Don Carlos, Luisa Miller**?

– Sigur că Riccardo este un personaj complex din punctul de vedere al vocalității, asemănător cu Radamès, Don Alvaro, Don Carlo, poate mai puțin cu Manrico sau cu personaje din creația verdiană de tinerețe.

Partitură tenorală complexă

– Manrico are un contur mai liniar, nu?

– Absolut, dar n-are o partitură ușoară de interpretat, pe când în **Bal mascat**, în rolul Riccardo, apar alte probleme, exprimate într-o partitură muzicală cu adevărat complexă, necesitând o voce care să abordeze cu ușurință atât registrul liric cât și cel spint, având nevoie și de unele lejerități cum ar fi în cvintetul **È scherzo od è follia**. (Nu mă pot abține să nu-l numesc pe cel mai perfect interpret al acestui cvintet, Beniamino Gigli.) În plus, Riccardo trebuie să facă față și unei scriituri mai orchestrale, cum ar fi finalul tabloului al II-lea. Cele trei arii, toate dificile, sunt scrise mult pe zona de pasaj a vocii de tenor, având atât caracter liric-elegiac cât și mai lejer, gândindu-mă la balada **Di tu se fedele**. Totul pune interpretului probleme de tehnică completă. Spre exemplu, în duetul Riccardo-Amelia,

Verdi îi oferă lui Riccardo o adevărată pagină de atletică vocală, cum de fapt este cam tot rolul. De aceea găsesc că și ceea ce spune Pavarotti este foarte adevărat. Complexitatea este evidentă.

– De fapt, tenorul este un tenor tipic verdian la care se adaugă acele lejerități pe care cred că Verdi le-a încercat puțin înainte în **Rigoletto**, în aria **Questa o quella**, dar componenta dramatică a rolului Ducei....

– ...nu este pe măsura celei a lui Riccardo.

Piatra de încercare

– Luciano Pavarotti continuă: „Marele duet de dragoste din cel de-al doilea act este incredibil, unic, stă alături - ca intensitate - de duetul din **Tristan și Isolda**. Ca sentiment al pasiunii directe, imediate, nu cunosc nici un exemplu în opera italiană care să se compare cu acest duet”. Cum găsiți analogia cu opus-ul wagnerian?

– Duetul din **Bal mascat** este o piatră de încercare pentru tenor și soprană. Există lirism, pasiune, dramatism iar din punct de vedere tehnic, se cer toate nuanțele în piano, mezzoforte, forte, se cere legato dar și agilități. Este greu însă să-l asemuiești cu duetul din **Tristan și Isolda**. La Verdi există pasiune directă, omenească, în opera lui Wagner avem de-a face cu eroi de legendă, marcați clar de soartă prin faptul că au băut licoarea ce-i va uni până la moarte. Iar discursul muzical, care se întinde pe aproximativ o jumătate de act wagnerian, are o mulțime de considerații filozofice asupra dragostei, vieții și morții care în **Bal mascat** nu apar și n-ar avea de ce să apară. Aș asemui mai de grabă duetul din **Bal mascat** cu scena dintre Aida și Radamès din actul al III-lea al **Aidei**. Din

punctul de vedere al complexității vocale, duetul verdian precede această mare scenă din *Aida*. Însă a aduce asemănări între duetul Riccardo-Amelia cu duetul din *Tristan și Isolda* mi se pare puțin prea apăsător și îndrăzneț. Nu cred că Luciano Pavarotti, cu tot respectul pe care i-l purtăm, a ... nimerit-o în această aserțiune.

– În *Tristan*, îndrăgostiții sunt obsedați de *Liebestod*, „moartea prin dragoste”, o entitate indisociabilă unind dragostea și moartea, iar Wagner o aduce la un grad de irezistibilă convingere. Acolo îndrăgostiții pierd cu totul conștiința lumii obișnuite, acțiunea este de un statism aproape complet, esențializat, muzica este extatică ori, de ce să n-o spunem, în *Bal mascat* dialogul este mai latin ca oricând.

– Putem compara duetul Riccardo-Amelia cu orice pagină verdiană de aceeași factură și atâta tot.

– Îl citez din nou pe tenorul italian: „*Bal mascat* are una din cele mai dificile romanțe compuse pentru tenor, *Forse la soglia atinse*; pentru voce este o țesătură formidabil de grea. Și mai este un aspect – aria aceasta nu dăruie teatru de aplauze, în timp ce Renato cântă cu puțin timp înainte de a celebra *Eritu* și obține un triumf. De altfel, Riccardo cântă toată seara lucruri de o mare dificultate și apoi vine baritonul și, înainte să-l ucidă pe tenor cu pumnalul în ultimul tablou, îl ucide cu o... arie”. Sunt aici două teme pe care vă invit să le comentați: structura ariei principale a tenorului și concurența cu baritonul.

– Este adevărat că romanța din actul al III-lea este foarte dificilă, în primul rând prin locul în care este plantată, după ce tenorul a cântat două acte (trei tablouri foarte solicitante), apoi prin țesătura

aproape permanentă pe pasajul de registru; nu este un lucru singular însă la Verdi, același lucru se întâmplă cu aria *Ah sì, ben mio* a lui Manrico, precedată de un recitativ pretențios (să precizez că la romanța din actul al III-lea din *Bal mascat* recitativul este mult mai simplu) sau cu aria lui Rodolfo din *Luisa Miller*, unde recitativul are un caracter chiar spint spre dramatic în timp ce aria este ultra-lirică și scrisă tot pe pasaj.

Aureliano Pertile, referință absolută

– Faceți, vă rog, referire la Aureliano Pertile, pe care îl găsesc perfect pe disc în aria din *Luisa Miller*.

– Cum să nu? Referință absolută! Păcat că nu a imprimat și recitativul *Ah, fede negar potessi* împreună cu aria *Quando le sere al placido!* Ei, revenind, în *Forse la soglia atinse* totul se termină cu încă o frază, mai eroic scrisă dar din păcate precedată de o conversație între Riccardo și Oscar, frază care poate fi speculată, eventual, dar muzica din ultimul tablou continuă imediat. De fapt vreau să și remarc că aceste trei arii ale lui Riccardo nu sunt de sine stătătoare, ele anunțând de fapt desființarea numerelor, ce se va concretiza în operele ulterioare ale lui Verdi. De aici poate și lipsa de impact față de public; aria lui Renato care este foarte inspirat găsită și are un final într-adevăr care te poate ridica de pe scaun, are succes chiar dacă este mai modest interpretată. Sigur că rolul de tenor, per total, este mult mai dificil. Să nu uităm că ariile lui Riccardo sunt pe undeva concurate și de aria Ameliei din actul al II-lea, pagină care este foarte, foarte dificilă și care precede, la rândul ei, aria Nilului din *Aida*. Este gândită cam la fel, pe undeva. Are dreptate Pavarotti dar... asta a fost

opțiunea lui Verdi, așa a văzut el construcția operei. O altă arie foarte grea, dar care într-adevăr are impact la public este aria lui Don Alvaro din *Forța destinului*. Dar, vedeți, contează nota și scriitura, acolo se termină cu un La bemol foarte spectaculos, care poate fi ținut nu știu cât, lucru care aduce și succesul de public.

– Referitor la ce spuneți, germenii dispariției numerelor apăruseră mai demult, chiar în *Rigoletto*, pentru că monologul *Pari siamo* se topește în duetul cu Gilda. Dar valorizarea a venit la maxim în *Otello* și mai ales în *Falstaff*. În *Bal mascat* mai sunt câteva personaje foarte interesante pentru Verdi care încearcă poate chiar niște *exploit-uri speciale* în acest titlu. Mă refer la soprana lirico-lejeră Oscar, rol în travesti, de asemenea la contralta Ulrica (vocea de contralto nu este folosită prea des de Verdi, doar Ducesa Frederika, ce apare puțin mai devreme, în *Luisa Miller* și bineînțeles Mrs. Quickly, mult mai târziu, în *Falstaff*). Cum vedeți această diversitate a vocalității operei *Bal mascat*?

– Este foarte bine că întrebuițează toate vocile, în cvintet apar cinci personaje importante ale operei. Nici personajele secundare nu trebuie uitate: Silvano, trebuie să fie un bariton destul de prezent ca voce, bașii trebuie să fie foarte buni. Cvartetul principal: tenorul, baritonul, soprana și contralta trebuie să aibă voci serioase. Ulrica apare într-un singur tablou, dar are ce arăta, mai ales în registrul grav. Toate marile mezzosoprane au cântat sau au înregistrat acest rol.

– Bașii de care aminteați, Samuel și Tom sunt doi bași negri dar nu monocromi, nu precum era Sparafucile

din *Rigoletto*, pentru că în finalul actului al III-lea ei trebuie să știe să exprime și ironie, și sarcasm.

– Sigur că da, ei reiau și o frază pe care o cântă baritonul, frază foarte importantă, atunci când se extrage din urnă numele celui care urma să-l ucidă pe Riccardo. Îmi amintesc că într-o înregistrare mai veche, unul din bași era chiar celebrul Tancredi Pasero (Samuel, mi se pare), mare vedetă în Italia în anii '30 - '40.

„Multe personaje mi-au fost dragi”

– Rolul Riccardo vă este foarte apropiat, l-ați cântat de nenumărate ori. Ce impresii vă sunt proaspete?

– Multe personaje mi-au fost dragi, Riccardo nu mi-a fost cel mai apropiat dar la un moment dat l-am îndrăgit foarte mult, l-am cântat foarte mult. De fapt Riccardo a fost un rol pe care l-am studiat încă din anii 1957-58, urmând să-l cânt în cadrul operelor-concert care se reprezentau în vremea aceea la Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei, denumirea din acea vreme a Primăriei. N-am apucat să-l interpretez acolo, dar abia când aveam să fiu distribuit în rol la Operă în 1963 (premiera a avut loc în noiembrie 1963) mi-am dat seama de problemele tehnice pe care le ridica, mai ales pentru o voce mai centrală și mai greoaie, să spun, cum era a mea, față de rolurile pe care le interpretasem la acea oră. Să nu uităm că eu cântasem până în 1963 *Paiațe, Carmen, Fidelio, Maestrii cântăreți din Nürnberg*, care erau cu totul opuse vocalității din *Bal mascat*.

– Ați acceptat totuși...

– Da, pentru că muzica avea părți superbe, terțetul cu Amelia și Ulrica, scherzo-ul, marele duet din actul al II-lea și, evident, ariile. Atunci am făcut un

pariu cu mine însumi de a învinge dificultățile ce mi se iveau, adică părțile lirice și de lejeritate care abundă, căutând să-mi „ușurez” vocea și să-i dau o tentă de lirism care-mi era absolut necesară și de care nu m-am putut bucura în primele roluri din carieră. Și nu m-am putut bucura pur și simplu pentru că era nevoie de interpreți pentru roluri mai spinte, mai centrale iar direcțiunile de atunci ale primei noastre scene lirice au găsit că eu le pot duce la capăt. Nu mi-a fost ușor dar în final a fost un rol pe care l-am interpretat de multe ori și totdeauna, mai ales în partea a doua a anilor '60, cu deosebită plăcere, în ciuda faptului că părțile tenorului, așa cum am comentat, erau umbrite, ca succes de public, de ariile mari ale lui Renato și Amelia. Dar cine se gândea atunci că baritonul sau soprana or să aibă succes mai mare decât tenorul? Noi ne cântam partiturile și voiam să dăm tot ce aveam mai bun în noi. De fapt, cred că orice cântăreț asta dorește.

(2001 – *OPERA VIVA*)

DON CARLOS, EROU NELINIȘTIT ȘI EZITANT

Opinii nu întrutotul îndreptățite

– *Vă invit să vorbim astăzi despre Don Carlos, una din operele verdiene ce abundă în variante. Am la îndemână opiniile dirijorului Myung-Whun Chung pe care aș dori să le comentăm. Iată, să intrăm ex-abrupto în subiect: cunoscutul șef de orchestră apreciază că nu se pot explica raporturile Don Carlos - Elisabetta fără tabloul Fontainebleau. Ați cântat ambele versiuni de bază, și cea în cinci acte, și cea în patru.*

– Nu cred că opiniile maestrului Chung asupra raporturilor între cei doi

îndrăgostiți sunt întrutotul îndreptățite. Nu trebuie să neglijăm faptul că ediția în patru acte, în care primul tablou (Fontainebleau) lipsește, a avut mare succes în Italia iar dragostea la prima vedere între Don Carlos și Elisabetta este rezumată în unica arie a lui Carlos din actul I, *Io la vidi e il suo sorriso*, asemănătoare ca melodică romanței eroului din debutul ediției în cinci acte. Sigur că tabloul Fontainebleau este dominat de sentimentul de iubire la prima vedere dintre cei doi, precum și de disperarea ce-i cuprinde când, aproape surprinși fiind, li se comunică hotărârea regelui Filip al II-lea al Spaniei de a se căsători, din rațiuni politice, cu fiica regelui Henric al Franței, Elisabetta de Valois. În orice caz, Verdi se servește de întâlnirea lui Carlos cu Elisabetta pentru a prezenta primăvara unui amor, urmând ca apoi, în cursul acțiunii, să ne împărtășească tot ciclul sentimentelor, de la amorul romantic la cel divin. Îndrăgostiți unul de celălalt, cei doi discută despre modul în care dragostea lor va continua într-o viață viitoare, dincolo de moarte. Acest lucru se desprinde din duetul final, care apare în ambele versiuni fundamentale.

– *Duetul Elisabetta - Don Carlos din primul tablou este poate, singura pagină luminoasă, descătușată, însă rapid estompată. Conduce acest moment la o scriitură tenorală de o altă factură decât restul operei? Cum evoluează personajul Don Carlos după aceea?*

– Nu cred că acel duet este chiar unica pagină luminoasă a operei. Nu trebuie să uităm celebrul duet din al doilea tablou dintre Don Carlos și Posa, în care sentimentele de prietenie și de dominare benefică ale celui din urmă își pun serios amprenta pe Infantele Spaniei.

Posa va da sens vieții lui Carlos, antrenând-o într-o acțiune politică de deschidere împotriva unui regim dictatorial și obscurantist. Carlos va intra în conflict atât cu autoritatea paternă și regală cât și cu cea bisericească, foarte puternică, reprezentată de Inchiziție. Posa va încerca să-l capaciteze în acțiunile sale, încercând în acest fel să-l distragă, să-l îndepărteze de dragostea pentru cea care-i devenise mamă vitregă.

Și pozitiv, și negativ

– *Don Carlos, un personaj slab...*

– Da, neavând un echilibru sufletesc stabil, lasă impresia că se împotrivesc tatălui său la îndemnul lui Posa. În paralel, Verdi îi conferă o mare noblete, mai ales în raporturile sale cu Elisabetta. Infantele pare imatur doar la începutul operei și același Posa, personaj mult mai ferm, îi direcționează acțiunile ulterioare, asumându-și însă și întreaga răspundere a eșecurilor. Don Carlos, în definitiv, va oscila permanent între dorința de a juca un rol politic, de a fi folositor în viața regelui și dragostea pentru Elisabetta la care permanent va trebui să renunțe. Aș conchide că în tot timpul desfășurării operei, soarta lui Carlos este decisă de celelalte personaje principale, Rodrigo, Elisabetta, Filip etc.

– *Myung-Whun Chung afirmă că Don Carlos este un exemplu perfect pentru gama extraordinară de profundă de sentimente cu care Verdi își înzestrează personajele.*

– Într-adevăr, Don Carlos rămâne o fire neliniștită, ezitantă, cu anxietăți, cu avânturi și retrageri permanente, aș spune un erou mai degrabă învins.

– *Personaj pozitiv sau negativ?*

– Cred că și una și cealaltă. Structural este mai degrabă un negativ, dar prin

hotărârile ce le ia de a respecta voința Elisabettei în a nu continua relația lor sau prin hotărârea de a se implica în lupta de eliberare a Flandrei, rămâne cert un personaj pozitiv.

Elisabetta, Eboli, Filip...

– *Să vorbim și despre ceilalți eroi...*

– Elisabetta este roaba rolului său de regină, renunțând de la început la sentimentele ei în favoarea intereselor țării natale, dar revoltându-se cu hotărâre când cade pradă intrigilor Principesei Eboli. Aceasta din urmă, personalitate feminină strălucitoare, dă - prin contrast cu regina - echilibru operei. Ambițioasă, amantă a regelui Filip, îndrăgostită de Don Carlos dar respinsă de acesta, încearcă să se răzbune și parțial izbutește, compromițând-o pe Elisabetta în fața regelui, care însă bănuia afecțiunea ascunsă dintre soția sa și Infante.

– *Titularul „cele mai profunde exprimări a tragediei singurătății în muzică” (am citat un autor rus, referindu-se la celebra arie **Ella giammai m’amò**) este Filip al II-lea...*

– ...figura suveranului absolut, pe care-l caracterizează o anumită noblete, chiar dacă viața sa este dedicată aproape exclusiv politicii. În intimitate însă, răzbat nemulțumirile față de regină și de fiul său care, chiar dacă platonice, se iubesc. Regele se va confesa lui Posa iar acesta, dorind să-l capaciteze pe Carlos în lupta de eliberare a Flandrei, va face aparent jocul regelui. De fapt, lupta pentru libertate este un conflict prezent în aproape toate operele verdiene, numai că aici ea transpare mult mai pregnant. Marele Inchizitor este un personaj brutal, crud, dominant în lupta pentru putere. Scena cu regele Filip al II-lea are violența întâlnirii între două fiare. Și dacă

ne gândim că ambii reprezintă cele două forțe în regat, cea politică și cea religioasă, ne dăm seama de curajul lui Verdi care, în epocă, se afla plasat între lupta de eliberare a Italiei de sub tutela Austriei și poziția Vaticanului.

– *A nu se uita că ultima replică a regelui Filip în duetul cu Marele Inchizitor este „Deci tronul trebuie să se supună întotdeauna altarului”...*

– ... ceea ce explică totul într-o frază, mai ales în plin secol al XVI-lea, când absolutismul regal catolic era mai categoric ca oricând. Relația dintre Filip și Don Carlos nu pare a fi suficient de dezvoltată în operă. Verdi, probabil, nu a considerat-o ca temă principală. În orice caz, Filip nu ezită să-și aresteze fiul la răzvrătirea acestuia, după cum nu ezită de a-l ridica la rangul de duce pe marchizul de Posa, când acesta îl dezarmază pe Infante.

– *Myung-Whun Ciung spune că Verdi îi dedică lui Rodrigo cele mai frumoase pagini muzicale. Mi se pare o afirmație părtinitoare. Cum comentați?*

– Fără discuție, nu pot fi de acord cu o astfel de formulare. Este adevărat că Rodrigo se bucură de o scenă (cea a morții) de mare bogăție melodică, care caracterizează cu pregnanță generozitatea eroului, plenar pozitiv în operă. Dar de aici până la afirmația pe care mi-o citați este o cale lungă. Aș aminti monologul lui Filip, *Ella giammai m'amò*, cele două arii ale lui Eboli, *Canzone del velo* și *O don fatale*, adevărate pietre de încercare pentru mezzosoprane, apoi aria Elisabetei din actul ultim, *Tu che le vanità*, o evocare înduioșătoare a clipelor frumoase și a unei vieți ce se anunța atât de luminoasă pentru regină. Nu putem să trecem peste duetul Filip al II-lea – Marele Inchizitor,

aproape unic în literatura verdiană prin forța dramatică și asprimea ce le degajă, caracterizând cu măiestrie ambele personaje. Carlos are un superb duet cu Posa și două duete cu Elisabetta (ar fi trei dacă socotim ediția în cinci acte), toate dominate de sentimentul iubirii.

Verdi, deschis curenților europene

– *În ceea ce privește muzica operei în general, i s-a reproșat lui Verdi o oarecare apropiere, o cedare mai bine zis, în fața wagnerismului.*

– Trebuie subliniat că atunci când a compus *Don Carlos*, Verdi nu auzise nici o operă de Richard Wagner. Este adevărat că prin instrumentația și construcția muzicală, în *Don Carlos* Verdi s-a arătat deschis curenților europene. Cerută de Opera din Paris, lucrarea are majestuozitatea și articulația tipică dramei lirice franceze. Compozitorul atinge în această operă culmi ale expresiei dramatice. În orice caz, prin complexitatea scriiturii, a pregnanței caracterelor personajelor, *Don Carlos* poate constitui o antecameră a celor trei capodopere ce vor urma, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*.

(2001 – *OPERA VIVA*)

TREI BARITONI

Generații diverse

– *Astăzi, vă propun o nouă digresiune. Nu vom vorbi despre tenori ci despre baritoni. Trei dintre uriași au fost Gino Bechi, Carlo Tagliabue și Leonard Warren. Nume la pronunțarea cărora ne plecăm cu respect.*

– Apartin unor generații diverse: Tagliabue era născut la finele secolului al XIX-lea, în 1898; ceilalți doi, oarecum contemporani și totuși atât de diferiți ca

fel de a cânta, erau născuți la începutul deceniului al doilea al secolului al XX-lea. Au anumite asemănări, dar există și deosebiri mari între ei. Dacă voi reuși să-i categorisesc pe fiecare, nu trebuie să uităm că în privința repertoriului abordat, granițele sunt foarte elastice. Să nu omitem a spune că mai toți interpreții lirici ai primei jumătăți a secolului trecut aveau un spectru de roluri foarte larg, unii reducându-l la personajele care-i reprezentau cel mai pregnant. Gino Bechi se deosebește fundamental de ceilalți doi. Voce amplă, foarte întunecată, cu accente dramatice, uneori exagerate, glas, așa spune, în care nu-ți dai seama de pasaj...

– *Pasajul de registru, una din cheile construcției vocii.*

– Da, bineînțeles, e vorba de egalitatea de sus și până jos pe ambitus, bazată pe o respirație excepțională.

– *Cânta uneori dezordonat?*

– A abuzat de accente și de forțarea unor sunete pentru a da mai multă pregnanță personajelor pe care le interpreta. Acest lucru, în ciuda sfaturilor primite de la marele predecesor al tuturor, Titta Ruffo, i-a scurtat cariera. A încheiat-o după alte mici întreruperi, în 1961, la numai 48 de ani. În ciuda acestei voci ample, oarecum rigide și foarte dramatice în accente, rolul de bătaie, preferat în primii ani de carieră, era Rigoletto. În plus a fost un Figaro de excepție, pe care l-a cântat cu mare succes tot timpul. Cu toate plusurile și minusurile lui, Bechi rămâne unul din marii interpreți italieni ai primei jumătăți a secolului trecut.

Tagliabue – „ultimul supraviețuitor...”

– *La Carlo Tagliabue m-a impresionat întotdeauna glasul de monumentală autoritate.*

– A avut o voce de mare calibru pe care a mânuit-o cu tehnică rafinată, neforțând niciodată vreun sunet, ceea ce permitea sonorități și mai ample. Celebrul Giacomo Lauri Volpi spunea că „Tagliabue este ultimul supraviețuitor care știe cum trebuie interpretată o arie, cum trebuie drămuțată respirația în perfect acord cu regulile marii arte”. Într-adevăr, rar am auzit o voce mai neangolată, mai neforțată decât a acestui excepțional tehnician, care-ți dădea senzația că emite sunetele fără dificultate. Glas extraordinar care cred că era foarte mare, mai ales în sală.

– *Desigur, repertoriul italian îi venea ca o mânășă.*

– Frazarea impecabilă și ampla respirație îl defineau ca un ideal interpret al operelor verdiene: **Trubadurul**, **Bal mascat** și, mai ales, **Forța destinului**, pe care a gravat-o de două ori în studio. Dar repertoriul îi era mult mai larg. Tagliabue a interpretat și opere de Bellini, Donizetti, Rossini, deși **Bărbierul din Sevilla** nu-i era potrivit temperamental, de aceea apărea mai rar în rolul Figaro. A fost și unul din puținii numeroși interpreți italieni care a cântat Wagner - **Tannhäuser** și **Lohengrin**.

Greu de egalat, dacă nu imposibil

– *Unde l-ați plasa pe Leonard Warren în tabloul marilor baritoni?*

– Cazul lui apare oarecum diferit față de Tagliabue, deși există multe asemănări între cei doi. Ambii se definesc ca baritoni de linie, cu voce amplă, bine drămuțată, neforțată și cu o respirație impecabilă. Chiar și în privința repertoriului există oarecari asemănări, Warren excelând în cel verdian: debut în rol mare, Simon Boccanegra în 1939, apoi apariții în toate marile personaje din

Bal mascat, Forța destinului, Traviata, Trubadurul, Rigoletto, Aida, Otello și chiar **Falstaff**, rolurile Ford și Falstaff. Și Warren avea o dicțiune impecabilă. Apar totuși deosebiri față de Tagliabue, lipsește acea **italianità** care caracterizează orice cântăreț din peninsula; dicția perfectă a lui Warren, oarecum ostentativă, trădează lipsa de specific italianesc în cânt. Dar acest lucru nu-i diminuează cu nimic marile calități de interpret care, cu o frază perfectă, redă toate nuanțele și intențiile cerute de rolul pe care-l interpretează.

– *Creația în **Macbeth** este de-a dreptul cutremurătoare. Fațete multiple, culori potrivite, tulburătoare tensiune interioară.*

– Greu de egalat, dacă nu imposibil. Deosebirea față de Tagliabue mai constă în faptul că Warren abordează cu mare succes repertoriul francez, cântând cu pronunție de invidiat și mare simț al stilului roluri precum Valentin din **Faust**, Escamillo din **Carmen** sau chiar aria lui Dapertutto **Scintille diament** din **Povestirile lui Hoffmann**.

– *Într-adevăr, am ascultat, este o interpretare cu totul specială...*

– Deși, bineînțeles, 99% nu cred că a cântat cele patru roluri malefice pe scenă, dar aria aceea este într-adevăr senzațională. Abordează chiar și repertoriul verist, Gérard din **Andrea Chénier** și Tonio din **Paiațe**, roluri în care epurează orice accent cu gust îndoielnic, chiar cu riscul de a deveni oarecum obiectiv. Exemplară este și interpretarea rolului Scarpia din **Tosca**, din care dispare orice accent brutal care să dăuneze unei linii, aș spune, aristocratice. N-aș încheia aceste constatări fără a observa egalitatea registrelor și siguranța acutelor.

Panoplia vocii de bariton

– *Leonard Warren, continuatorul tradiției lui Lawrence Tibbett și precursorul lui Robert Merrill, nume mari ale scenei lirice americane și mondiale... Roluri verdiene, roluri veriste. Unde credeți că se situează granița dintre cele două categorii de baritoni?*

– Este clar că baritonul verdian este cel cu voce sonoră, liric-spintă, dotat cu respirație de amploare și mai ales cu frazare care să poată redea plenar frumusețea liniei melodice, așa cum apare ea în aproape toate marile roluri din operele maestrului de la Busseto. Aceste caracteristici aparțin din plin lui Carlo Tagliabue, lui Leonard Warren. Baritonul verist, în sensul bun al cuvântului, este acel care posedă o voce pur dramatică, sonoră, cu accente care să redea caracterul personajelor din acest repertoriu. Cred că Gino Bechi ar portretiza ideal baritonul verist din punct de vedere al structurii glasului și al posibilităților lui dramatice.

– *Și totuși, baritonul verdian și cel verist nu se exclud unul pe celălalt.*

– Evident, și Tagliabue, și Warren au interpretat cu același succes atât roluri verdiene cât și unele veriste, după cum Bechi a excelat în Gérard din **Chénier** sau Alfio din **Cavalleria rusticana**, fiind în același timp un mare Rigoletto, un Falstaff de excepție (ajutat și de marile calități actricești) sau un memorabil Renato în **Bal mascat** pe disc, alături de Beniamino Gigli, încă din anul 1943. Această graniță se întrepătrunde și, cu cât un interpret atacă cu succes ambele grupuri de roluri, cu atât este mai valoros, mai complet.

– *Am impresia că Warren a abordat o gamă mai largă de personaje decât ceilalți doi?*

– Da, sigur, pentru că nici Tagliabue, nici Bechi n-au abordat repertoriul francez. E adevărat că Tagliabue a cântat - în felul lui, pentru că italienii cântau în felul lor repertoriul wagnerian - Wolfram, Telramund, în care cred că era bine...

– *Am vorbit despre romantism, verism, uitând de baritonii donizettieni, bellinieni, rossinieni. Printre atâtea stiluri și roluri, cum credeți că evoluează o voce de bariton pe parcursul anilor?*

– Este evident că nu se poate aplica o rețetă fixă. Sunt prea puțini interpreții care urmează o succesiune firească în evoluția vocii respective și mai ales în abordarea rolurilor. La modul ideal, în tinerețe, baritonul poate avea o voce mai acută, eventual de bariton brilliant, bariton strălucitor, care să abordeze cu succes un Figaro din *Bărbierul din Sevilla*, mai ales dacă posedă și calități actoricești. Roluri precum Valentin din *Faust*, Enrico din *Lucia di Lammermoor*, Riccardo din *Puritanii*, Silvio din *Paiațe* și multe altele pot constitui un bun început de carieră. Evoluând, vocea poate căpăta amplitudine, culori mai întinse, favorizând trecerea la roluri verdiane și veriste. În principiu, cu cât rămâi mai mult pe roluri de linie, de cantilenă, cu atât cariera se poate prelungi, interpretarea rolurilor de compoziție, multe aflate în zona veristă, putând aștepta și vârsta de maturitate.

Oedipe

– *Pe care dintre baritonii despre care am vorbit l-ați fi văzut în Oedipe?*

– Iată o întrebare interesantă și surprinzătoare pentru mine, dar la care, dacă facem o analiză rapidă, nu cred că este foarte greu de răspuns. Opera *Oedipe*, fără îndoială, cu influență

impresionistă în construcția ei, mă face să-l exclud din start pe Tagliabue ca posibil interpret. Caracteristicile vocii sale sunt prea italienești, așa spune, pentru a aborda acest personaj de cu totul altă factură. Bechi ar fi avut poate dramatismul necesar în scenele din actul al III-lea și darurile actoricești care sunt cerute de acest imens de dificil rol. Cred însă că Warren, interpret subtil, bun cunoscător al stilului francez, pronunțând foarte bine limba franceză, poate chiar mai bine decât cea italiană dintr-un punct de vedere, având o întindere impresionantă și în același timp egalitate în registre, ar fi reușit o interpretare de excepție și, așa îndrăzni să spun, mai reușită decât a lui José van Dam (de pe disc), belgianul demonstrând anumite limite în momentul în care a înregistrat integrala operei. Moliciunea aparentă a lui Warren cred că s-ar fi transformat ușor în duritatea necesară scenelor dramatice cerute de opera enesciană în anumite momente. După cum, frazele mai lirice din actul al II-lea și al IV-lea cred că i s-ar fi potrivit plenar marelui bariton american.

(2001 – *OPERA VIVA*)

ÎN OTELLO, DACĂ NU RĂGUȘEȘTI ÎN PRIMELE DOUĂ ACTE...

Cerebralul Iago

– *Să revenim în lumea verdiană, la una din operele-simbol pentru cariera dumneavoastră. Cum vedeți profilul caracterologic al celor trei personaje principale din *Otello* în viziunea Verdi - Boito?*

– Poetul și compozitorul Arrigo Boito i-a construit lui Verdi un libret valoros ce i-a permis o scriere muzicală în flux continuu, conferind acțiunii un

dramatism pregnant, ajutându-l să contureze caractere arhetipale puternice, demne de ceea ce a dăruit geniul shakespearean. După părerea mea, personajul central rămâne Iago, de fapt chiar și opera urma să poarte acest titlu, după cum știm: Iago, întruchiparea răului, omul care aduce numai nenorocire în jurul său. Otello, Desdemona, Cassio, Roderigo devin direct sau indirect victimele lui, Iago profită de slăbiciunile omenești inerente până la urmă oricărui om și își țese cu abilitate intrigile spre a-și satisface setea de răzbunare, de putere, orgoliile rănite. El devine astfel întruchiparea malefică a speciei umane și nu rezistă de a nu-și mărturisi toate acestea în **Credo**-ul său din actul al II-lea. Este tot atât de adevărat că are o ascuțită inteligență diabolică, dar și o aprofundată cunoaștere a celor pe care îi va manipula. Otello, în schimb, este conducătorul, războinicul, soțul iubitor și iubit la rândul său, care va deveni omul influențabil, slab, ce nu va schița nici un gest de a cerceta acuzațiile aduse de Iago, Desdemonei.

– *Procedează el fără minim discernământ?*

– Cred că marile lui defecte rămân credulitatea și naivitatea de care va profita mult mai cerebralul Iago. Otello avea un temperament nefericit, o impulsivitate care îi anulează la un moment dat rațiunea elementară și-l îndreaptă inexorabil către fatalul deznodământ. Desdemona, pe de altă parte, este departe de a fi o ființă naivă, neștiutoare, ea îl iubește cu ardoare pe Otello dar știe și ce vrea. Insistă poate peste limită în a-l apăra pe Cassio, neintuind ce primejdie o paște. Cunoaște impulsivitatea soțului său, de aceea poate

îi ascunde că a pierdut batista dăruită de acesta, știind foarte bine că batista nu se află în camera ei. Partea slabă constă în faptul că nu-și dă seama concret de dimensiunile furiei lui Otello decât foarte târziu, când aproape că nu se mai poate apăra în nici un fel. Concluzia ar fi că răul învinge pe toată linia, numai că Iago, personajul central, dispare din scenă mult prea nesemnificativ, dată fiind importanța lui în piesă. Dar oare nu dispariția lui precipitată și derizorie îi anulează, de către compozitor și libretist, toate acțiunile?

Riccardo Muti și noua producție a Scalei

– *Da, poate aceasta a fost intenția. Iago se aneantizează practic prin aceea ieșire din scenă cu totul nesemnificativă. Când vă ascultam, mă gândeam la derapajele pe care diverși regizori le iau în conturarea eroilor. În noua producție cu **Otello** a Scalei - deschiderea a fost acum o săptămână - regizorul Graham Vick a centrat spectacolul în jurul lui Iago, dar ura personajului nu a avut cauze ariviste, ci a mers până la sentimente de gelozie homosexuală și chiar legate de o presupusă relație anterioară între Otello și Emilia, actuala soție a lui Iago. Sigur că această versiune este foarte discutabilă, dar nu aș vrea să intrăm în amănunte pentru că, nevăzând spectacolul, nu avem toate elementele la dispoziție. Maestre Cornel Stavru, deci Scala s-a deschis recent cu **Otello**, într-o ultimă serie de opt spectacole înaintea închiderii pentru trei ani în vederea renovării. Stagiunea va continua, din ianuarie, într-o sală nouă la Teatro degli Arcimboldi, în cartierul Bicocca din Milano. În plus, Plácido Domingo a abordat acum pentru ultima*

oară rolul maurului. Știu că ați ascultat spectacolul și aș dori să vă cunosc părerea.

– Fără îndoială, un spectacol al teatrului Scala, mai ales când este vorba de un titlu precum **Otello** și încă dirijat de Riccardo Muti, trebuie să constituie garanția unei reușite sigure. Și aproape așa a și fost, direcțiunea muzicală și orchestra au conferit desfășurării întregii seri o grandoare cu totul deosebită: impetuoșitatea, temperamentul vulcanic care știm că-l caracterizează pe dirijor au fost mai prezente ca oricând, începând cu celebra furtună din deschidere, trecând prin duetul de dragoste din actul I, continuând cu dramatismul actelor al II-lea și al III-lea, cu copleșitorul monolog al lui Otello, cu ansamblul de la finele actului al III-lea, terminând cu scena Desdemonei și moartea eroului titular. Trebuie să menționez efectele nemaipomenite induse de Muti în orchestră, momente nemaiauzite în alte ediții. Am remarcat efecte la începutul duetului Otello-Iago din actul al II-lea...

– *Da, suspensia aceea formidabilă pe care a făcut-o după cele trei cuvinte **Sangue! Sangue! Sangue!** chiar cu prețul afectării cursivității discursului muzical...*

– ...sau când Otello, aflat la limita controlului, o bruschează pe Desdemona, în fața întregii asistențe, la sfârșitul actului al III-lea. A urmat celebrul concertato, care însă, surpriză, a avut altă muzică decât cea cu care ne-am obișnuit în diferite producții sau înregistrări. Muti, care este un veritabil scormonitor al arhivelor verdiane, a găsit probabil această variantă pe care compozitorul o scrisese, bineînțeles, dar a părăsit-o la forma definitivă a lucrării. Este cert că avem de-a face cu o muzică mai spectaculoasă,

aș spune, mai prezentă decât în varianta cunoscută dar în schimb ea abundă, dacă suntem atenți, în formule împrumutate din opera **Don Carlos**, atât din tabloul **Autodafé**-ului cât și din cvartetul din camera regelui Filip. Însă, revenind la Muti, el conferă un dinamism atât de uluitor actului I încât uneori ai impresia că te afli pe marginea prăpastiei, în preajma unui dezastru muzical care bineînțeles nu are loc, datorită unui ansamblu pus la punct fără reproș. M-aș referi și la relația cu corurile instruite de Roberto Gabbiani, care ating perfecțiunea.

– „*Sindromul Toscanini*”, *maestre!*

– Da, stilul lui Muti se apropie foarte mult de stilul toscaninian, deși ediția discografică a lui Arturo Toscanini, la fel de impresionantă, de dinamică, parcă are un plus de echilibru între planurile sonore și o acuratețe mai accentuată.

Barbara Frittoli, Leo Nucci, Plácido Domingo

– *Rămân acum soliștii.*

– Rolurile de mai redusă importanță: Cassio, Roderigo, Emilia, Montano sunt acoperite onorabil și normal. Desdemona, Barbara Frittoli, o cunoștință mai veche a discului și transmisiilor Radio, a avut la început timiditate în atacuri, un ușor vibrato, dar lucrurile s-au mai remediat și pianissimele au fost prezente mai ales în actul al IV-lea. Leo Nucci, care este un veteran al rolului Iago, a arătat câteva sunete necontrolate mai ales în cântecul de pahar din actul I; a revenit apoi în nota sa obișnuită, care în ciuda unui organ robust și sonor, ne lipsește de unele accente mai subtile, necesare în actul al II-lea. M-a surprins, vreau să vă spun, în scena visului, intonarea în voce plină și în grabă a murmurului lui Cassio, pe care Iago trebuie să le redea.

– Probabil că a fost dorința lui Riccardo Muti.

– Tot ce-i posibil. Desigur, Nucci n-a avut niciodată în interpretarea sa culorile întrebuițate de un Taddei sau un Gobbi, mult mai subtili, mai rafinați. Treburile devin mai discutabile când vine vorba de interpretul rolului titular. Domingo, când alți tenori demult renunță, dorește să reapară și să se retragă glorios din acest copleșitor rol. El rămâne același interpret inteligent care știe să redea textul, știe sensurile fiecărui cuvânt, al fiecărei măsuri muzicale. Numai că de data aceasta trebuie să mărturisim că mijloacele l-au trădat. Otello este rolul în care, dacă nu ai răgușit în primele două acte, nu mai ai probleme vocale importante în următoarele două. Domingo a rezistat acestor prime două acte, dar cu ce preț: note escamotate, ocolite, unele anulate. Cu tot ajutorul oferit de Muti în actul al II-lea în *Ora e per sempre addio* – ne referim la spectacolul de deschidere din 7 decembrie 2001, când s-a cântat dublu de rapid, interpretul a respirat aproape la fiecare două cuvinte și a ajuns la finalul actului ca la un liman salvator. Același lucru și la duetul *Si pel ciel marmoreo giuro*, unde anumite fraze s-au pierdut în tumultul orchestrei. În schimb lucrurile s-au ameliorat vizibil în actele al III-lea și al IV-lea în care forța interpretativă a lui Plácido Domingo s-a afirmat plenar, atât în duetul cu Desdemona cât și în monolog, și mai ales în sfâșietorul final al morții.

Luciditatea dispare

– Să vă spun drept, ați fost ca un fel de profet, și iată de ce: la al doilea spectacol, în mijlocul actului secund, după *Ora e per sempre addio*, după slovele finale *...della gloria d'Otello è*

questo il fin, Domingo s-a oprit pur și simplu din cântat, spunând publicului „Îmi pare rău, nu mai pot continua.” Maestrul Muti a întrerupt spectacolul, tenor și dirijor plecând la cabine. A revenit Riccardo Muti după 20 de minute anunțând că în pofida recomandărilor medicilor și a unui puseu de hipertensiune arterială, Domingo va re- intra. Acesta a reapărut și a mulțumit înlăcrimat aplauzelor. Între actele al II-lea și al III-lea a fost o pauză de peste o oră. Acestea au fost faptele. Sigur că indispoziții pot apărea, și-mi veți confirma acest lucru, dar după o anumită vârstă, asemenea roluri trebuie privite circumspect.

– Dragă domnule Popa, cântatul ăsta, în ciuda a ceea ce cred foarte mulți, este o știință. Sunt niște reguli absolut imuabile, absolut științifice așa spune. Și să știți că pe mine nu mă surprinde nimic din ceea ce mi-ați spus. Era aproape de așteptat să se întâmple, pentru că locul acela din finalul *arioso*-ului *Ora e per sempre*, este punctul nevralgic din punct de vedere vocal.

– N-am să-l uit pe Luciano Pavarotti, la aproape 60 de ani, deci cât are Domingo acum (aceasta este vârsta pe care și-a susținut-o în context, la Milano, punând capăt speculațiilor), aproape desfigurat de oboasă după o repetiție cu *Tosca* la Viena. Îl întâlnisem pe coridorul Operei de Stat și efectiv m-am speriat. Cred că momentul întreruperii carierei, o decizie dureroasă pentru un artist, trebuie ales cu maximă luciditate.

– Da, numai că din păcate luciditatea dispare de foarte multe ori.

Modificarea acordajului

– Aș vrea să vorbim despre problema acordajului. Față de standardul de 440

*de vibrații ale notei La, Filarmonica din Viena, care este orchestra Operei de Stat, cântă cu 444. Birgit Nilsson spunea că e mai greu să cânte un Do natural acut la Viena decât la New York. Când Rosa Ponselle, celebra soprană americană a trebuit să cânte **Norma** la Covent Garden, a cerut ca acordajul să fie 435. Ce vreau să vă supun atenției acum este un lucru mai puțin cunoscut și anume că pentru spectacolele cu **Otello**, Riccardo Muti a redus diapazonul, acordajul orchestrei, de la obișnuitul 442 al Scalei, stabilit în anul 1936, la 436. Care credeți că au fost consecințele acestui fapt anunțat public, în spiritul transparenței, înainte de premieră?*

– Este ceva neobișnuit, pentru Scala mai ales. Eu, neavând o ureche absolută, nu am perceput această schimbare (nici nu știu dacă este prea fericit să ai ureche absolută, uneori este aproape un handicap). Sunt convins că modificarea acordajului s-a făcut tot pentru a ușura interpretarea vocală a rolului titular. O astfel de scădere a diapazonului presupune, implicit, o reaşezare a ţesăturilor vocale, care sunt mult mai comode în acest fel şi, desigur, mult mai abordabile. Pe de-altă parte, chiar în general sunetul poate deveni mai cald, mai rotund la instrumente, la corzi, conferind o atmosferă mai catifelată, ferită de unele asperităţi ale sunetelor extreme. Nu cred că acestea ar fi motivele care au dus la modificarea acordajului, ci uşurarea pe toate căile, pentru abordarea rolului de Plácido Domingo către o retragere cât mai onorabilă din rol. Cât a fost de onorabilă nu ştiu, în orice caz el rămâne acelaşi mare artist şi interpret, dincolo de eventuala nerealizare de acum.

„Am făcut şi nebunii!”

– *Aţi fost unul dintre importanţii şi puţinii interpreţi români ai lui Otello. Cât timp aţi cântat rolul şi în ce companii?*

– De obicei nu-mi prea place să vorbesc despre mine, mai ales în ceea ce priveşte realizările sau nerealizările din timpul exercitării profesiei mele de artist liric. În secolul care tocmai s-a încheiat, la Opera Națională bucureşteană rolul Otello a fost interpretat de câţiva cântăreţi şi aceştia sunt mai puţini la număr decât degetele celor două mâini. Am cântat **Otello** timp de 9 stagiuni, între 1968 şi 1977, în vreo 27-30 de spectacole, nu le ştiu exact numărul. Ele se programau destul de rar datorită complexităţii lucrării verdiene şi a multitudinii de titluri care rula în acea vreme pe scena Operei. Dar vreau să vă mai spun că am făcut şi nebunii: la 28 de ani am cântat **Otello** în concert, sub bagheta maestrului Emanuel Elenescu; acest lucru s-a întâmplat de două ori şi mi-a adus o recomandare de angajare la Opera Română, recomandare venită din partea maestrului Alfred Alessandrescu. La două săptămâni după ce am cântat al doilea **Otello**, eram angajat. De asemenea, în 1974 am înregistrat un spectacol cu **Otello**, la comanda Televiziunii Române (acest lucru se făcea pe atunci fără public), în compania Teodorei Lucaciu şi a lui Octav Enigărescu. În ceea ce priveşte alte manifestări cu **Otello**, am cântat la Belgrad, alături de colegul meu Dan Iordăchescu, am mai cântat două concerte cu **Otello** integral în Grecia, la Festivalul Dimitria de la Salonic, alături de soprana Aneta Pavalache şi acelaşi Dan Iordăchescu. În fine am cântat în Germania în compania unor soprane

prestigioase, le numesc pe Renata Scotto, care dacă nu mă înșel debuta în rol alături de mine și pe Mirella Freni; tot în Germania am apărut alături de baritonul Aldo Protti. Nu mai vorbesc de sopranele din generațiile mai târzii, care toate au debutat în Desdemona alături de mine: Eugenia Moldoveanu, Marina Krilovici, Cornelia Pop. În acest fel sper că am răspuns întrebării dvs.

(2001 – *OPERA VIVA*)

FALSTAFF: „MUZICA ȘI TEXTUL SUNT CONCENTRATE ÎNTR-O CAPSULĂ CE NU POATE FI DESFĂCUTĂ”

Personajul-model

– În ansamblul creației verdiene, este *Falstaff* o operă unică din punct de vedere al profunzimii de caracterizare a personajelor?

– Verdi a încercat să dea contur cât mai veridic tuturor eroilor săi. Nu a reușit întotdeauna din două motive: ori muzica nu era suficient de convingătoare spre a da viață personajului, ori libretul nu se ridica la cota necesară scopului. Realitatea este că în cele mai multe cazuri, muzica a fost mult mai valoroasă decât libretele care, deseori, au deservit lucrarea. Excepțiile există mai ales în cazul ultimelor două capodopere, *Otello* și *Falstaff*, ambele beneficiind de un libretist de mare calitate, poetul și compozitorul Arrigo Boito, și mai ales având ca izvor drame shakespeariene. Sigur că și *Macbeth*, opus foarte important, are la bază piesa marelui Will, numai că în acest caz cei doi libretiști (căci opera a suferit în decursul timpului unele remanieri), Piave și Maffei, nu au reușit să redea pe de-a-ntregul complexitatea

personajelor, psihologia lor subtilă și sinuoasă. Peste ani, maurul *Otello* apare chiar mai simplu de caracterizat și datorită faptului că în operă există numai trei personaje principale complexe, celelalte apărând episodic. În *Falstaff*, dincolo de rolul titular, toți eroii (nu puțini) au portrete conturate cu măiestrie atât de libret cât și de muzică. Cred că valoarea ultimei lucrări verdiene se detașează net de celelalte și constă în puterea de a creiona atât personajul titular cât și pe celelalte, cu calități și defecte, de multe ori prin simple motive muzicale care se integrează perfect cuvântului.

– Să detaliez...

– Istețimea și șiretenia doamnelor din Windsor, puritatea dar și tăria Nannettei de a-și apăra dorințele, naivitatea lui Caius, șmecheria celor doi servitori sau ușoara detașare a lui Ford care intră ceva mai greu în jocul celor ce vor să-l păcălească pe Falstaff, toate sunt cu adâncime conturate de Verdi, ca să nu mai vorbim de rolul titular care, în mâna compozitorului, devine un personaj - model din punct de vedere al caracterizării muzicale.

Migala ce atinge perfecțiunea

– Și eu, și dvs. am văzut pe videocasetă spectacolul pe care Riccardo Muti l-a condus în micuțul teatru de la Busseto, urmând exemplul lui Toscanini care l-a dirijat acolo în 1913 cu ocazia centenarului nașterii compozitorului, împlinind ideea acestuia. Cum ați găsit realizarea lui Muti în ceea ce privește comuniunea muzică-text?

– O bijuterie în toate privințele. De fapt, întreaga concepție în *Falstaff* te duce parcă înapoi, în lumea clasică a lui Haydn, Mozart sau a tânărului Beethoven, dar și în cea a lui Cimarosa

sau Paisiello; parafraza celebrei fraze verdiane „Să ne întoarcem la înaintași” nu are un sens reacționar, ci dorința maestrului de a rămâne la italianitate, exprimând prin muzică rădăcinile din care se trăgea. Pe aceste coordonate, Muti construiește la Busseto, cu mîgală ce atinge deseori perfecțiunea, un spectacol ce dovedește, mai mult ca oricând, fuziunea dintre muzică și cuvânt. Maestrul se străduiește și reușește permanent să facă în așa fel încât sensul fiecărei slove, al fiecărei fraze să ajungă la spectator. Muzica și textul sunt concentrate ca într-o capsulă ce nu poate fi desfăcută.

– *Ce frumos spus!*

– Verdi a condiționat în ***Falstaff*** muzica de cuvânt într-un raport strâns, prinzând viața prin fiecare notă muzicală. Din aceste motive, Muti afirmă că libretul lui Boito nu ar trebui niciodată tradus, riscându-se dezechilibrul cuvânt - muzică. În toată desfășurarea ei, muzica servește articularea cuvintelor. Iată pentru ce interpretarea acestei lucrări într-un spațiu minuscul, restrâns, duce la un impact și mai pregnant asupra publicului. Pentru a atinge acest obiectiv, Muti a lucrat cu interpreții săi cu asiduitate, frază de frază, găsind un artist inteligent și receptiv în tânărul bariton Ambrogio Maestri, în ceilalți cântăreți.

Tributul lui Verdi

– *Muti mai afirmă că ***Falstaff*** nu este lipsită de melodicitate! Îmi exprim acordul. Cum comentați?*

– Într-adevăr, trebuie să-i dăm dreptate absolută. ***Falstaff***, desigur, este privată de ariile romantice, de acele ***stretta*** cu care publicul era obișnuit în lucrările verdiane și cu care pleca din teatru, fredonându-le! Dar aici, în ultima

capodoperă verdiană, găsim ariile ca atare, romanța lui Fenton și superba arie a Nannettei. Apoi, întreaga lucrare este bogată în schițe melodice nedevelopate, în mici celule - teme (aș îndrăzni mult dacă aș pronunța cuvântul leitmotiv, dar în sens italian) întrepătrunse, ce caracterizează cu pregnanță de la personajul principal și până la ultimul... care de fapt nu există, căci toți eroii sunt la fel de importanți în economia lucrării. Poate și prin aceasta ***Falstaff*** devine vârf al creației verdiane.

– *Muti afirmă că unii critică apariția celor două arii distincte în ultimul tablou, pentru că ar întrerupe și ar dăuna construcției structurale a operei.*

– Cred că, voit sau nu, Verdi a plătit tributul de mare melodist cu cele două superbe arii, încântând acel public care l-a cunoscut o viață întreagă ca rege al melodiei!

„Răceală strălucitoare, argintată”

– *De ce credeți că ultima operă verdiană este mai puțin populară decât altele, de exemplu decât trilogia ***Rigoletto-Trubadurul-Traviata***?*

– Cineva a afirmat că este o lucrare de o „răceală strălucitoare, argintată”. Cert este că are o popularitate mai scăzută datorită scriiturii cu totul deosebite, în raport cu ce compusese Verdi până atunci, bineînțeles în afară de precedentă lucrare, ***Otello***, care din punct de vedere al construcției dramaturgice și muzicale se aseamănă cu ***Falstaff***. Compozitorul atinge culmi extreme atât ca om de teatru, cât și ca orchestrație, nu numai prin dispariția totală a numerelor de odinioară, dar și prin osmoza între sunet și slovă. Aș spune că muzica completează textul și invers. ***Falstaff*** este cu atât mai de preț cu cât este unica

operă comică a maestrului, dacă facem abstracție și putem, cred eu, de nereușita experiență cu *O zi de domnie*. Publicul însă, mai ales cel de la finele veacului al XIX-lea, avea în minte și în inimă melodiile din *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*, corul *Va, pensiero* din *Nabucco* sau corurile din *Ernani* ca și *Patria oppressa* din *Macbeth*, care îl definiseră pe Verdi ca o legendă al *Risorgimento*-ului, al Renașterii italiene. Toate acestea însă se termină odată cu *Aida*. Dar Verdi, îndepărtat oarecum de marele public prin *Otello* și *Falstaff*, intră în panteonul valorilor universale, odată cu ele.

– Stimate maestre Cornel Stavrul, vă mulțumesc pentru amabilitatea de a răspunde invitației mele. Au fost 13 week-end-uri minunate cu convorbiri de substanță. Pot spera la o continuare?

– *Forse...*

– ... celebra replică a Marelui Inchizitor din finalul duetului cu Filip al II-lea. Vă mulțumesc încă o dată.

(2002 – *OPERA VIVA*)

„NU DATOREZ NIMĂNUI NIMIC, NICI MATERIAL, NICI MORAL”

Rădăcini grecești

– Stimate maestre, vă propun un interviu în care, în afară de cunoscutele coordonate ale importanței și apreciatei dvs. cariere, să devoalăm cititorilor și câteva elemente biografice. Iată, numele dvs. are rezonanțe grecești. Care sunt rădăcinile?

– Sunt pe jumătate grec, după mamă, dar și numele de Stavrul, care vine din partea tatălui, are tot rezonanțe grecești. După cum se știe, Stavros înseamnă cruce

și Stavrul, ca genitiv, înseamnă „al crucii”. Deci dacă numele ar fi fost românizat, ar fi devenit Cruceanu. Mama era grecoaică, rezidentă în cartierul Fanar din Istanbul, unde exista o comunitate greacă foarte mare și importantă. Bunica mea maternă, care provenea dintr-o familie grecească numeroasă, se măritase la Istanbul. Pe bunicul meu matern nu l-am cunoscut pentru că bunica a divorțat de el destul de tânără. De fapt, a fost divorțată de... familie pentru că bunicul meu, despre care am aflat că era un om de afaceri prosper și un bărbat foarte frumos, era foarte controversat ca om. Și atunci, familia bunicii a obligat-o pur și simplu să divorțeze și să-și reia numele de fată, Kiriazi. Însă mama și-a păstrat numele bunicului meu, care se chema Dulcaridis. Nume pur grecești, rădăcini grecești. Să vă mai dau un amănunt. Mama nu era născută la Istanbul. Bunicul meu făcea dese călătorii de afaceri în Egipt și a luat-o cu el pe bunica, în momentul sarcinii foarte avansate, așa că a născut la Alexandria. Bunica îmi povestea că l-a văzut la Alexandria, în spectacol, pe Enrico Caruso. Era impresionată cum protipendada engleză îi arunca bijuterii pe scenă, la sfârșitul arilor.

– *Ce vremuri! Cum au ajuns părinții dvs. în România?*

– Mama a fost născută în 1900 și a venit cu totul întâmplător aici. În anii dinaintea primului război mondial se făceau curse săptămânale cu vaporul, dus-întors, între Constanța, Istanbul și Pireu. La Constanța, bunica mea maternă avea o soră măritată cu un om de afaceri, tot grec. În iunie 1916, bunica și mama au hotărât să facă o vizită familiei. Numai că în august, România a intrat în război împotriva Puterilor Centrale, deci și a Turciei. Cursele de vapor s-au anulat

și ele au rămas blocate la Constanța. Iar când trupele turcești au ocupat Dobrogea, s-au refugiat la Brăila. După război, nu s-au mai întors niciodată la Istanbul. Mama l-a cunoscut pe tata și în 1922 s-a căsătorit la Constanța. Așa am apărut eu, născut la Constanța în 31 august 1929.

– *Tatăl?*

– Și el are pregătire grecească, pentru că a făcut liceul grec de la Salonic, deși era albanez din satul Boboșcița, de lângă Korcea, un oraș din sud, din care era originar și scriitorul Victor Eftimiu. Faceau parte dintre albanezii creștini. Tot sudul Albaniei era creștin ortodox, spre deosebire de restul țării, care era de religie musulmană. Bunica paternă era aromâncă. Deci, dacă vrei, sunt o mixtură absolut balcanică între grec, albanez și macedonean.

– *Vorbiți-mi despre educația grecească a tatălui?*

– S-a rezumat la liceul terminat la Salonic, vorbea foarte bine grecește când a venit în România. Când a cunoscut-o pe mama, în casă se vorbea grecește, limbă pe care am învățat-o și eu, încă de mic. Ca să mai completez, am făcut primele trei clase la școala grecească din Constanța. Mama a insistat să fac și liceul grec, dar tata s-a opus. A dorit să urmez liceul teoretic românesc. Ca să fiu mai pregătit pentru examenul de admitere la liceul Mircea cel Bătrân, clasa a IV-a primară am făcut-o la școala românească. Era chiar alături de casa noastră, în centrul Constanței.

– *Exista acolo o comunitate greacă mare?*

– Da, importantă și serioasă. Mama, la mijlocul anilor '30, a fost chiar președinta Comunității Elene din

Constanța, deci era o persoană foarte marcantă, cu o activitate prodigioasă.

– *Să-i spunem numele...*

– Dna Eli Stavrul, născută Dulcaridis.

Și cred că mai am prin albumul vechi de familie o fotografie a ei alături de marele politician grec Elefterios Venizelos, pe atunci prim-ministru liberal și de profesorul Nicolae Iorga, la o masă la clubul Comunității Elene din Constanța, care se numea precum revista dvs., ELPIS, adică SPERANȚA. Și nașul meu de botez, Constantin Dalas, a fost alt personaj important, șeful Comunității Elene din București. A emigrat în 1947 în Grecia, alături de foarte mulți greci, care simțeau apropierea comunismului. A murit demult. Dar țin minte că, în anii '30, veneam la el de fiecare dată în vacanța de Paști. Mă ducea la biserica greacă de pe Bd. Pache Protopopescu, unde la slujbă venea ambasadorul Greciei îmbrăcat în costum de diplomat cu fireturi și toată protipendada Comunității Elene din București.

– *Foarte frumoase amintiri... Presupun că mama dvs. v-a mai împărtășit lucruri legate de activitatea comunității.*

– Mai puțin, pentru că în 1941 ne-am mutat în București. Tata a fost adus în Capitală de afaceri, cunoscuse un alt grec cu care era partener și pe urmă am cam rupt legăturile cu Constanța. În orice caz, îmi amintesc că prin 1936, mama m-a dus la inaugurarea oficială a Hotelului Rex din Mamaia.

– *Mai aveți rude în Grecia?*

– În momentul de față, nu. Exista o vară primară a mamei, Anna Mitsakopolous, născută în 1940. Am cunoscut-o în anii '70, când mergeam des la Atena, unde am cântat foarte mult. O vizitam, avea un apartament

foarte frumos. Mai am niște veri de gradul II, care trăiesc în Noua Zeelandă. Cum spuneam, în 1947 cetățenii greci au plecat fie în țara lor, fie mai departe, în Statele Unite sau Noua Zeelandă.

Anii formării

– *Stimate maestre Cornel Stavrul, am vorbit despre primii ani de școală, despre liceu. Ce a urmat după aceea în pregătirea începutului carierei pe care, cu mare succes, ai desfășurat-o pe scena Operei din București?*

– După ce ne-am mutat în București, am continuat la Liceul Mihai Viteazul. După aceea, la cererea tatălui meu, am urmat Facultatea de Poduri și Tuneluri din cadrul Institutului de Căi Ferate. În 1952 am obținut diploma de inginer și am profesat un an și jumătate.

– *Dar mergeați la Operă în acest timp...*

– Da, încă din 1942, dus de prieteni, de colegi de liceu deveniți prieteni, cum au fost Sorin Bottez, care era cu un an mai mic decât mine, sau frații Enescu - George (coincidență de nume) în an cu mine și Teodor, mai mare, care a ajuns mai târziu și director al Muzeului Național. Și Sorin Bottez, și Teodor Enescu au fost închiși în epoca comunistă. Așadar, ei mi-au făcut cunoștință cu Opera, cu muzica simfonică, dar eu m-am atașat mai mult de teatrul liric. Ajunsesem fani și mergeam de 4-5 ori pe săptămână la spectacolele de pe cheiul Dâmboviței, la fostul teatru Regina Maria, care ulterior s-a demolat. Acolo funcționa Opera, unde-i admiram pe cei mai mari, Emil Marinescu, Șerban Tassian, Dinu Bădescu, Valentina Crețoiu, Petre Ștefănescu Goangă, Ezio Massini.

Cine putea să creadă că-mi vor deveni colegi peste un număr de ani?

– *Cum v-ați apropiat de cultivarea vocii?*

– În liceu am început să cânt la serbări, mai întâi în cor, apoi ca solist. Știam niște cântonete foarte la modă din repertoriul marelui bariton italian Gino Bechi, apoi Prologul din ***Paiațe***, deci mă consideram bariton. Cred însă că eram tenor care nu avea încă pus la punct registrul înalt. Cu greu luam și nota acută de La bemol din ***Paiațe*** dar, mă rog, aveam o voce. Am continuat și în facultate, exista un cor organizat de un profesor de limba rusă, care mi-a spus: „Dumneata ai glas, de ce nu vrei să iei lecții? Probabil că nu vei ajunge cântăreț, doar așa, pentru dumneata. Te duc la o profesoară, o fostă cântăreață rusă care ia prețuri modice.” Așa am ajuns să studiez cu dna Alexandra Gvozdeskaia, care avea pe atunci 70 de ani – a trăit până la 90, o femeie vioaie, pasionată de... gimnastică. Am constatat mai târziu că acolo veneau Zenaida Pally, Maria Crișan, Venera Rogozea, cântărețe cu care, mai târziu, m-am întâlnit pe scenă. Cine putea să-și închipuie la ora aceea? În paralel, începusem să intru în cercurile de vocaliști, mă împrietenisem, nu mai știu cum, cu Magda Ianculescu, pe care o vizitam în str. Popa Savu. Am întâlnit acolo un asistent la arhitectură, Dorel Ionescu, mare fan de operă și puțin exaltat, cum există mulți în lumea noastră. În mai 1953, m-a luat de mână și mi-a spus că trebuie să cânt la concursul tinerilor soliști, pregătitor Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților, care urma să aibă loc la București un an mai târziu.

– *V-ați decis?*

– Da. Eu știam doar două arii de operă, ***Recondita armonia*** din ***Tosca*** și ***Amor ti vieta*** din ***Fedora***. Se cerea

numai o arie de operă, un cântec de mase, un marș patriotic sau de partid, cum era pe atunci și un cântec popular. Nici gând să am așa ceva în repertoriu. Atunci Dorel Ionescu a intervenit la maestrul Ionel Tudoran care era în relații foarte bune cu maestrul Petre Ștefănescu Goangă, președintele comisiei. L-a rugat să mă primească în concurs doar cu ce știam. Și maestrul Tudoran, fără să mă cunoască, fără să mă audă, a vorbit cu maestrul Goangă, care a fost de acord. La prima etapă am cântat cele două arii, dar pentru etapa a doua a trebuit totuși să pregătesc un marș și un cântec de Tiberiu Brediceanu, pe lângă aria din *Paiațe*. Am avut succes mare de public și am luat Premiul al III-lea, cum avea să fie și la festivalul propriu-zis. Fusesem singurul amator din concurs. Cântaseră acolo Lucia Stănescu, Ion Piso, David Ohanesian, Octav Enigărescu, Maria Crișan, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Magda Ianculescu, toți cei care urmau să devină generația de aur de mai târziu. Imediat după aceea, a venit o propunere de la lt-col Dinu Stelian pentru angajarea ca solist la Ansamblul Armatei. Acest lucru s-a întâmplat în aprilie 1954. Așa am devenit profesionist și am funcționat acolo 4 ani.

Primele mari succese

– *Ați continuat studiul...*

– Bineînțeles, tot cu dna Gvozdeskaia și în 1955 câteva luni doar – pentru că s-a stins în toamna aceluia an – cu reputatul profesor Aurel Costescu-Duca...

– ... cu care lucraseră Ohanesian, Enigărescu, Herlea...

– ... și Aurelian Neagu, un coleg de-al meu care s-a stabilit ulterior la Geneva. Cât timp am fost solist la

Ansamblul Armatei și chiar după aceea, am luat lecții cu bas-baritonul Alexandru Colfescu, pe care îl consider profesorul meu de bază.

– *Cum a fost debutul?*

– Am avut oportunitatea să cânt câteva opere în concert cu Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei. Dirijor și director artistic era exigentul Emanuel Elenescu. M-a ascultat pentru opera *Cavalleria rusticana* cu care voia să inaugureze ciclul concertelor și m-a ales să cânt rolul Turiddu pe care îl știam pe dinafară în limba italiană. Cum și când l-am învățat, să nu mă întrebați! Doar mi-a cerut să-l pregătesc în românește. Mi-am făcut astfel debutul ca solist de operă în 9 decembrie 1956. Tot cu ansamblul bucureștean am cântat *Trubadurul*, *Otello*, *Paiațe*.

– *Repertoriu foarte greu.*

– Extrem. Mai ales *Otello*, o nebulie să cânt așa ceva la 27-28 de ani. Numai că interpretarea rolului Otello mi-a adus și angajarea la Operă, pentru că la concertul de la Ateneul Român era prezent și maestrul Alfred Alessandrescu. Urmărea cu partitura în față. Dorea să găsească un tenor pentru *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. A pus ochii pe mine și la 10-11 zile după ce cântasem *Otello*, am fost chemat la telefon și invitat să discut cu direcțiunea în legătură cu angajarea mea la Operă. Director era maestrul Constantin Bugeanu. I-am spus că pot veni, dar țin să rămân cu jumătate de normă la Ansamblul Armatei. A fost de acord și am intrat în Operă la 11 februarie 1958. Între timp, în 1957, am mai luat un premiu, al II-lea, la ediția moscovită a Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților. Mi l-a înmănat președintele juriului internațional, care

era legendarul tenor Tito Schipa. Vă închipuiți ce emoție am avut?!

Roluri de mare calibru

– *De atunci a început o carieră deosebită, până în 1984...*

– ... când am ieșit la pensie, dar în ultimii doi ani și ceva am fost și director artistic al Operei, perioadă în care nu am mai apărut pe scenă

– *Până la angajarea pe prima scenă lirică națională ați mers ascendent, din succes în succes.*

– Am avut cronici laudative. Concertele au prins foarte mult la publicul doritor de operă, care umplea Ateneul până la refuz. Explicația era simplă. Opera Română se mutase în actualul sediu, își refăcea repertoriul și nu reluase acele titluri.

– *Aproape 26 de ani de prezență pe prima scenă națională, în țară și străinătate! Să-i rememorăm coordonatele...*

– Momentul angajării la Operă a coincis cu prima repetiție muzicală cu maestrul Egizio Massini și de regie cu maestrul Jean Rânzescu pentru opera **Trubadurul**. O cântasem în concert, deci o stăpâneam perfect. Era producția care a avut premiera în 18 aprilie 1958 și care a figurat pe afiș zeci de ani, înlocuită fiind de câteva stagioni cu „celebra” montare a lui Hausvater.

– *Simt ironia și nu pot să nu vă dau dreptate. Este una din marile nerealizări de acum ale Operei Naționale.*

– *Așa este. Ca dovadă, nu se mai reprezintă.*

– Ar fi bine dacă montarea ar fi cauza. Dar mi-e teamă că jumătate din motivele abandonării producției vine din lipsa unui tenor dramatic pentru rolul Manrico.

– *Deși, după cum bine știți, în ultimul timp e admis cam orice.*

– Bun, asta este cu totul altă discuție. Am intrat în **Trubadurul**, titlul pe care l-am cântat cel mai mult, deși nu pot să spun că-mi era cel mai drag. Îl mai interpreta maestrul Dinu Bădescu – care făcuse premiera cu uriaș succes – dar care nu a participat la multe spectacole pentru că era foarte solicitat în provincie.

– *Manrico, unul din marile dvs. roluri, alături de...*

– Otello, Tannhäuser...

– *Ați reluat Otello mai târziu, în spectacol.*

– Da, în 1968, după plecarea din țară a maestrului Garbis Zobjian, cu care nu mă puteam compara. Avea vocea cea mai adecvată pentru rolul maurului. Era unul din cei doi tenori pur dramatici pe care i-a avut țara noastră. Celălalt era Nicu Apostolescu. Zobjian a fost un mare Otello, prin temperament și trăire. Cum nu mai era nimeni care să cânte rolul, am intrat. M-a pregătit maestrul Rânzescu, am lucrat și cu Vasile Calomfirescu care era un secundant extraordinar. Asistentul de regie ideal.

– *Când ați debutat în Tannhäuser?*

– În 1970. A fost un personaj pe care l-am iubit foarte mult, alături de celelalte roluri wagneriene cântate pe scenă, Walther von Stolzing din **Maeștrii cântăreți din Nürnberg**, Siegmund din **Walkiria** sau în concertele în care am interpretat fragmente mari din **Tristan și Isolda**, **Parsifal**. **Walkiria** am cântat-o și în concert.

– *Eroi din repertoriul italian?*

– Riccardo din **Bal mascat**, Don Carlos din opera omonimă verdiană pentru care am făcut și premiera în 1966. Era ediția în 5 acte, cu tabloul Fontainebleau inclus.

– *Versiune foarte grea...*

– ... și destul de incomodă pentru un tenor cu voce mai „plină” cum eram eu. Acest prim tablou este liric și puțin mai înalt ca țesătură de glas. Dar, din fericire - dacă vreți - la ediția 1967 a Festivalului George Enescu a venit celebrul dirijor Alberto Erede care a dorit versiunea în 4 acte. Și așa a rămas.

– *Decizia a fost discutabilă, toate teatrele mari din lume au început acum să revină la ediția în 5 acte. Iată că noi am fost precursori. Continuați, vă rog, cu enumerarea titlurilor de opere în care ați cântat.*

– *Cavalleria rusticana, Paiațe, Tosca, Turandot, Ernani* în concert, *Andrea Chénier* în concert și pe scenă. Apoi *Fidelio, Carmen, Ion Vodă cel Cumplit* (am imprimat rolul Ieremia și am cântat în spectacol rolul Sbierea), *Bălcescu, Dragoste și jertfă, Horia, La seceriș* (concertant). Am cântat și multă muzică vocal-simfonică.

Înregistrări remarcabile, de patrimoniu

– *Îmi exprim și în aceste pagini regretul că Andrea Chénier și Ernani, înregistrate în concertele de la Sala Radio, nu au fost gravate pe disc deși imprimările sunt în proprietatea Societății Române de Radiodifuziune.*

– Nu sunt optimist, cred că multă vreme de aici înainte nu vor fi transpuse pe disc, nu știu motivul. Nu văd ce impediment, inclusiv financiar, ar fi fost dacă se editau două opere în 500 de exemplare.

– *Andrea Chénier, o înregistrare cu totul remarcabilă în care ați cântat alături de Nicolae Herlea și Maria Slătinaru-Nistor. Mare succes de public, eram în sală.*

– Și în rolurile mici fuseseră distribuiți artiști de mare valoare.

Temnicerul era maestrul Nicolae Secăreanu, Zenaida Pally - Bătrâna Madelon, Corneliu Fânățeanu - Incredibilul, Dorothea Palade - Bersi, Mihaela Mărăcineanu - Contesa de Coigny. Nu mai vorbesc de Dan Zancu, Eduard Tumagian. O distribuție de mare ținută. În paralel cu pregătirea concertului s-a făcut și imprimarea specială de studio. *Ernani* a fost o înregistrare live, tot cu o distribuție de prestigiu, în care am cântat alături de Eugenia Moldoveanu, Octav Enigărescu, George Crăsnaru.

– *Ambele dirijate de maestrul Carol Litvin.*

– Foarte bun.

– *Au existat roluri pe care vi le-ați fi dorit?*

– Sigur. Lohengrin, pe care l-am pregătit foarte bine dar când era să fiu distribuit, regizorul – care era o personalitate foarte importantă, Jean Rânzescu - a spus că sunt mic de statură. Dar asta nu l-a împiedicat ca, după mai puțin de 3 ani, să-mi ofere rolul titular din *Tannhäuser*, în care nu mai eram... mic. Bănuiesc că atunci, pe la 40 de ani, am mai... crescut câțiva centimetri și m-a distribuit. Mi-aș fi dorit *Lohengrin* dar și *Aida*, pentru că orice tenor spint își dorește să cânte Radamès.

– *Îmi amintesc că îmi spuneți cândva că ați pregătit rolul.*

– Da. Altă partitură pe care am studiat-o aproape integral a fost cea a lui Gherman din *Dama de pică*. Am avut o oportunitate în 1963 pentru că atunci Opera din București a făcut un turneu la Paris și trebuia să se meargă cu *Oedipe, Bărbierul din Sevilla* și *Dama de pică*. Eu și cu Octavian Naghiu am început să pregătim opera lui Ceaikovski în limba rusă. Când, dintr-o dată, toate au luat o

altă turnură și în locul **Damei de pică** s-a mers cu **Cavalerul rozelor**. Nu știu de ce. Proiectul a căzut. De fapt, **Dama de pică** nici nu s-a mai reprezentat la noi. Gherman era un rol care cred că ar fi fost pe temperamentul meu. Am convingerea că aș fi putut să fac un personaj valabil. Sigur că veneam după doi mari cântăreți-actori, Garbis Zobiaș și Dinu Bădescu. Garbis era foarte greu de atins datorită fiorului artistic pe care ți-l transmitea. Poate mai puțin a părții muzicale.

– Trebuia să rezisti la unele spectacole mai slabe dar...

– ... altele erau formidabile. Era vocea de tenor dramatic pur, de **Heldentenor**, dacă vrei. De multe ori m-am gândit că dacă, după **Otello**, **Dama de pică** și **Paiațe**, făcea cei doi Siegfried din **Tetralogia** wagneriană și Tristan, era tenor mondial.

Succesele internaționale

– Maestre Cornel Stavrul, vă propun să vorbim acum despre cariera internațională. Să începem cu spectacolele din Grecia.

– Prin intermediul baritonului Dan Iordăchescu, la sfârșitul anilor '60, l-am cunoscut pe maestrul Nicolae Astrinidis, un muzician excelent, dirijor, pianist și compozitor. Acompaniase timp de 20 de ani instrumentiști mari, precum violoncelistul Gaspar Cassado. Circulase prin toată lumea și se stabilise la Salonic, unde îi locuiau părinții. Acolo organizase viața muzicală, orchestra municipală, teatrul liric, corul – inițial de amatori, apoi semiprofesionist, toate alături de Filarmonica din Salonic. A programat și am fost invitat pentru opere în concert, **Carmen**, **Otello**, dar și pentru oratoriul **Creațiunea** de Haydn. Am mers la Salonic destul de des dar prima mea

apariție în Grecia a fost împreună cu ansamblul Operei Române la Festivalul de la Atena din 1970, la Herod Atticus, unde am cântat cu mare succes în **Carmen** alături de Viorica Cortez, Dan Iordăchescu și Maria Șindilaru. Celălalt spectacol a fost cu Elena Cernei, Ion Buzea și David Ohanesian. A dirijat Paul Popescu. Acest spectacol mi-a adus contracte și la Opera din Atena, unde am cântat de vreo 4-5 ori, în anii '70-'80, serii de spectacole cu **Trubadurul**, **Carmen**, **Paiațe**. Au fost ani prodigioși pentru că îmi împărțeam aparițiile între Salonic și Atena. Eram în Grecia în fiecare an, locuri dragi și apropiate, ținând cont de datele familiei. Aveam și prieteni greci, originari din România, care se stabiliseră acolo. M-am simțit întotdeauna foarte bine. Am fost la Salonic și cu ansamblul Operei bucureștene, pentru **Trubadurul** și **Don Carlos**.

– Exista la Salonic și Festivalul Dimitria.

– Totdeauna în octombrie, pentru că Sf. Dumitru este patronul orașului. Am fost nelipsit, ani de-a rândul. Festivalul dura cca o lună și programa spectacole de teatru, de operă, concerte simfonice, camerale etc. Festivalurile de la Atena și Salonic erau foarte serioase.

– Să părăsim Grecia.

– În peregrinările mele externe am participat și la alte festivaluri. La Skopje am cântat **Trubadurul** cu Nicolae Herlea, Magdalena Cononovici, Mihaela Botez, dirijor Cornel Trăilescu. La Sagra Umbra di Perugia, două titluri: **Legenda despre orașul nevăzut Kitej** de Rimski-Korsakov, unde am avut un rol de compoziție, Grișa Kutierma (dirijor era Yuri Aronovitch) și **Profetul** de Meyerbeer, operă monumentală, patru

ore de muzică în concert, în care am interpretat rolul titular. Și-au dat concursul și colegi bucureșteni, Florin Diaconescu, Dan Iordăchescu sau Corul Filarmonicii George Enescu pentru opera **Profetul**. Au fost succese mari. Am cântat și la Schwetzingen, lângă Stuttgart, într-o operă mai rar reprezentată, **Leonora** de Ferdinando Paër, pe același subiect cu **Fidelio** de Beethoven. Eram Don Pizarro, într-o partitură care folosea registrul central al vocii. Florestan era un tenor mai liric, cu agilități. A dirijat elvețianul Peter Maag, de la St. Gallen, un nume foarte cunoscut și o baghetă severă. Au fost două concerte de succes. Am mai cântat în Italia la Livorno (**Trubadurul** cu Opera Română din ClujNapoca) și în Germania cu Opera Română dar și ca oaspete la Opera din Bremen, pentru **Otello**.

Parteneri iluștri

– *La Bremen, ați avut ocazia să însoțiți debuturile unor mari soprane, Renata Scotto și Mirella Freni, două Desdemone care au ajuns celebre.*

– Da, dar l-am avut partener și pe renumitul bariton Aldo Protti. Sigur că am cântat în toate fostele țări socialiste, la Berlin (Concertele Berolina), Praga, Moscova, Varșovia (**Don Carlos** alături de Dan Iordăchescu). Țin minte că la Budapesta am fost distribuit în **Paiațe** la Teatrul Erkel, alături de reputatul bariton Svéd Sándor. Era la sfârșitul carierei dar cu vocea tot superbă. Am în colecția mea de înregistrări un **Bal mascat** de la Metropolitan Opera în care cânta alături de Jussi Bjoerling și un **Lohengrin** alături de Lauritz Melchior, ambii nume de legendă. Am cântat și la Novi Sad, și la Belgrad. Un alt turneu important a fost cel din 1967, într-un grup de artiști

români, la Liège, Charleroi și Namur unde, sub bagheta maestrului Mihai Brediceanu, am făcut o producție de **Carmen**, împreună cu Dorothea Palade, Teodora Lucaciu și David Ohanesian. Amintesc și de o stagiune românească în 1966, la Cairo, alături de soliști bucureșteni, clujeni și timișoreni. Am cântat **Trubadurul** și **Carmen**. Parteneri în ambele titluri, Zenaida Pally și Ladislau Konya. Am bisat aria **Di quella pira**.

– *Succese mari, ale căror ecouri au ajuns și la București. După ce ați încheiat cariera, ați lucrat în managementul artistic.*

– Nu cred că mi-au rămas cele mai bune amintiri din această perioadă de directorat dar... așa a fost să fie. După Revoluție, în 1991, am fost rechemat la Opera Națională București să coordonez activitatea de Studii Muzicale, adică de programare artistică, cu titlu de consultant. Am funcționat peste doi ani, după care am mers la Opera Brașov vreme de 7 ani, ca profesor de canto și consultant artistic.

Senectute liniștită

– *Maestre, ați avut o carieră importantă, unanim recunoscută de criticii muzicali, de public. Cum o priviți din perspectiva timpului?*

– Aș fi ipocrit să spun că n-am fost mulțumit de ceea ce am făcut. Omul dorește întotdeauna să fi realizat mai mult. Aceasta este și senzația mea ultimă. Important este că tot ce am făcut bine sau mai puțin bine, s-a datorat exclusiv puterilor mele, forței de a transmite publicului arta mea, atâta cât a fost. Nu dătoresc nimănui nimic, nici materialmente, nici din punct de vedere moral. Poate că din acest al doilea unghi sunt

puțin exagerat, dar nu datorez prea mult. Aceste aspecte îmi dau o liniște formidabilă acum, la vârsta senectuții... înaintate.

– *În încheiere, cu mulțumirile mele, vă rog să adresați un gând revistei ELPIS și Comunității Elene.*

– Mulțumesc revistei că și-a amintit că mai este încă cineva de origine grecească în România, și mai ales în București, pentru că până acum, trebuie să recunosc, nu prea m-am bucurat de atenția Comunității Elene de la noi. Dar, cum spun francezii, „mieux vaut plus tard que jamais”, mai bine mai târziu decât niciodată. Așadar sunt foarte mulțumit de această primă luare de contact cu revista ELPIS și, implicit, cu Comunitatea Elenă din România.

(2010 – *OPERA DIVINA*)

Soprana LUCIA STĂNESCU, director al Operei Naționale Române Cluj- Napoca (1970 - 1975)

AMINTIRI, REFLECȚII, SFATURI

Dacia Felix, printre leandri și portocali

– *Stimată doamnă, locuiți aici la Quercianella, într-un mediu extraordinar, în mijlocul leandrilor, palmierilor, portocalilor, vedeți Marea Ligurică... un adevărat paradis. Cum vă inspiră locul minunat?*

– Inspirația vine tocmai din nemaipomenita armonie de culori. Când m-am mutat aici, leandrii erau micuți și

din ei am făcut un gard pe o parte, pe cealaltă fiind unul de iasomie. Când înfloresc portocalul și lămâiul de sub terasă, se îmbină parfumurile așa încât poate să se... retragă Chanel-ul din comerț. Din așa miresme extraordinare, este posibil să vină inspirația, poezia, predispoziția pentru frumos și nobil.

– *De când locuiți pe domeniul acesta?*

– Din 1981. Din 1979 locuisem cu 500 de metri mai jos, tot la Quercianella. N-am vrut să părăsesc nicicum localitatea, deși ar fi fost logic să merg la Livorno, n-aveam permis de conducere, nu mai aveam nici mașină, dispăruse tot. Am făcut totul ca să nu plec din acest loc. Am găsit soluțiile și iată-mă aici.

– *Quercianella este parte din Livorno?*

– Cartier din Livorno, de fapt când se intră în Quercianella, scrie „Quartiere di Livorno”

– *La poarta domeniului este inscripționat „Dacia Felix”. Înseamnă că inima v-a rămas în România.*

– Da, în sensul sentimentelor mele, că mare lucru n-am făcut pentru România, decât eventual în profesiunea mea, în ideea de a ajuta tineretul.

– *Ați făcut mult pentru arta românească, pentru managementul de operă, ca să folosesc un termen modern, întrucât ați fost și directoarea Operei Române din Cluj-Napoca. În plus, ați îndrumat mulți tineri artiști români prin lecțiile de canto pe care le-ați predat. Știu că ați fost profesoară și la Livorno.*

– 10 ani la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca și 15 ani la Livorno, la Conservatorul „Pietro Mascagni”. Din cauza vârstei, ar fi trebuit să predau tot numai un deceniu și la Livorno, pentru că împlinisem 60 de

ani și ar fi trebuit să mă pensioneze. Dar directorul Institutului „Mascagni” a venit într-o bună dimineață, ceea ce nu avea în obicei, a intrat în sala unde dădeam lecțiile, a salutat educat și mi-a pus o întrebare foarte ciudată: „Doamnă, cum vă simțiți?” Am rămas puțin uimită, l-am întrebat la ce se referă și mi-a spus că la sănătate. Slavă Domnului, mă simțeam foarte bine. „Dar de ce mă întrebați?” „Pentru că, dacă sunteți de acord, mai avem încă nevoie de dvs. și vă rugăm să mai rămâneți încă cinci ani. Vom solicita aprobare de la București și suntem siguri că o vom obține”. Așa am profesat până la 65 de ani la „Istituto Mascagni”.

În anturajul lui Jean Athanasiu

– *V-aș propune să ne întoarcem în timp. Cum v-ați descoperit vocea?*

– Am moștenit-o de la tatăl meu, un bariton cu glas extraordinar, era preot și când îl auzeam în biserică mă înfiora. Dar destinul mi-a oferit ocazia să intru în casa unui mare bariton român, Jean Athanasiu, a cărui fiică s-a nimerit, așa a vrut Dumnezeu, să-mi fie colegă de bancă la București. O chema Lenuș și avea probleme la matematică. Mai mergeam la ea acasă din când în când, să-i dau o mână de ajutor, că nu avea note grozave. Pe strada Austrului nr. 3, într-o vilă cochetă, de care am fost îndrăgostită. Așa a fost timp de trei ani. Am trăit în casa aceea niște lucruri cu totul speciale, toată ziua era plin de cântăreți. Nu fusesem încă niciodată la Operă, dar nenea Jean, căsătorit cu soprana spaniolă Enrichetta Rodrigo, organiza dejunuri, cine, sărbători de Paști ori de Crăciun. Între timp, familia mea a vrut să știe unde mă duc eu după-amiezile, s-au cunoscut și s-a legat o

prietenie frumoasă. Acolo i-am întâlnit pe Alfred Alessandrescu, George Folescu, George Niculescu Basu, Egizio Massini, directorul Operei, pe Dora Massini, care era așa de frumoasă că stăteam tot timpul cu ochii pe ea. După aceea au început să apară cei mai tineri, Valentina Crețoiu, Emil Marinescu, Maria Moreanu. De la 10 la 13 ani am mers în casa lui Jean Athanasiu. Maestrul a descoperit la un moment dat că-i plăcea râsul meu, impostat natural. A devenit curios și odată, la o petrecere, m-a chemat și mi-a spus că vrea să mă învețe un cântec. Asta după ce, bineînțeles, începusem să am intrare liberă la Operă și văzusem enorm de multe spectacole, împreună cu Lenuș. Îmi amintesc de o seară în care cânta doamna Lucia Bercescu, ce voce!

– *Am ascultat-o și eu în 1964 la București, în Tosca, a fost o revenire către sfârșitul carierei.*

– Sau pe Ioana Nicola, glas de catifea. Maestrul Athanasiu m-a învățat **Am iubit doi ochi albaștri**, bucățică cu bucățică, fără să greșesc nimic. I-a spus mătușii mele că nu știe ce vremuri vor veni, totul se tulbura, și i-a cerut să aibă grijă de vocea pe care o considera foarte interesantă. Mătușa i-a respectat sfatul. Și așa, încet-încet, am intrat în lumea sunetelor, a operei.

– *Și cu girul unei celebrități, Jean Athanasiu. Nu mai vorbesc de atmosfera de cultură a acelui salon. Să ne îndreptăm către anii studiului și debutului. Am citit în primul volum al Istoriei Operei Române din Cluj, scris de profesorul Octavian Lazăr Cosma, că în stagiunea 1949-1950 ați fost angajată la Opera din Cluj sub direcțiunea lui Constantin Bugeanu. Pentru început, ați făcut roluri mai mici.*

– Da, dar după ce cântasem la sfârșitul anului III de Conservator actul I din *Madame Butterfly* pe scena Operei din București. Ce obiceiuri bune erau, domnule Popa, pe vremurile acelea! Colaborarea între cele două instituții era foarte serios privită, sala era plină întotdeauna. Am terminat primul act, a fost mare succes, eu eram frântă de oboseală fizică și psihică și, la un moment dat, a intrat în cabină un domn foarte elegant, care m-a felicitat și m-a întrebat dacă sunt din Cluj. Nu-l cunoșteam. S-a prezentat ca fiind directorul Operei. Bineînțeles, am fost extrem de emoționată și m-a întrebat foarte părintește dacă vreau să mă întorc acasă pentru că ar avea, începând din acel an, un post pentru o soprană de genul meu. Avusesem un an foarte greu la București, ca după război, intrasem în Corul Radio care abia se înființase - nu numai eu, și Dan Iordăchescu, și foarte mulți alții. Eram străvezie de atâta muncă. Când m-a întrebat dacă vreau să revin la Cluj am făcut un gest de care nu mă credeam în stare: i-am sărit de gât, l-am îmbrățișat și am strigat: „Da! Da! Da!” Am fost angajată din 8 august 1949. Dar abia terminasem anul III, n-aveam licența. Și am rămas credincioasă cu sufletul, cu mintea, cu tot ce-am putut, acestei instituții.

Primele roluri

– Pe scena Operei din Cluj ați cântat ca prim rol Konceakovna din *Cneazul Igor*?

– Da, erau obiceiuri sfinte. Maestrul Bugeanu a adus un suflu nou, tânăr, prin angajarea lui Octav Enigărescu, David Ohanesian, Ion Piso, Livia Liseanu, Alexandru Racolța, Ioan Hvorov. Dar ne-a avertizat că, timp de doi ani, o să facem roluri secundare pe jumătate de

salariu, spre a ne obișnui cu scena, cu orchestra, cu baghetele. A fost cinstit, ne-a avertizat. După această perioadă urmau să vină roluri mai mari și salarii crescute. Am cântat tot ce a fost rol mic. Eram permanent în teatru. Știți ce înseamnă asta pentru un tânăr, ca să se formeze, să învețe să iubească scândura scenei și să dea tot ce poate?!

– E un sfat pentru tinerii din ziua de astăzi.

– Pentru ei vorbesc, din propria-mi experiență!

– Există foarte mulți care vor să ajungă direct pe scenele mari și în roluri mari...

– ... cu mulți bănuți.

– În acei ani ați cântat Siebel în *Faust*, alături de Dinu Bădescu și Octav Enigărescu. Presa a scris: „o voce fragedă, cultivată, deosebită și apariție scenică foarte plăcută”.

– Maestrul Dinu Bădescu îmi spunea: „Mai pune un kilogram-două pe tine, pentru că eu, la o respirație mai largă, te suflu în orchestră!” A fost al doilea profesor al meu. Un alt sfat: dacă aveți un profesor și vă dați seama că faceți progrese, nu-l părăsiți! Pentru că e inutil să se schimbe atâtea profesori că până la urmă nu mai înțelegi nimic și progresul devine regres.

Doi profesori?

– Spuneai că a fost al doilea profesor, primul fiind...

– ... maestrul Constantin Stroescu, de care m-a legat ceva foarte puternic: l-am crezut de la început și am respectat tot ce mi-a spus. Din mâna dânsului au ieșit cântăreți ca Elena Cernei, Dan Iordăchescu, Zenaida Pally, Viorica Cortez, Ileana Cotrubaș... De ce să te duci la alt profesor, de ce să-l părăsești

pe primul, când ai simțit de fiecare dată că ai mai făcut încă doi pași? Când am venit la Cluj, maestrul Dinu Bădescu, care era într-un fel de exil politic, era profesor la Conservator. Eu n-am vrut să părăsesc studiile, pentru că tatăl meu avea obsesia diplomelor și atunci am intrat la clasa dânsului. S-a petrecut un lucru foarte ciudat, dar frumos. Lucra cu mine câte o frază, dar tehnică vocală, nu. După vreo 2-3 luni mi-am luat inima în dinți și, întâlnindu-l la Operă, l-am întrebat cinstit: „De ce cu colegii mei lucrați tehnică și cu mine, nu?” Mi-a răspuns: „Nu pot, pentru că mi-a fost interzis. Maestrul Stroescu m-a avertizat să nu mă apropii de vocea ta”. De aceea lucra cu mine numai fraze, roluri. A respectat dorința maestrului, pentru că eu „înotam” bine în „apele mele” și nu a dorit să influențeze cu ceva acest mod de a merge în meserie. De aceea spun că profesorul de bază este unul singur. Acela care-ți asigură progresul.

– *La Cluj fiind, ați mai păstrat legătura cu Constantin Stroescu?*

– A venit să mă vadă în anumite premiere, am rămas în corespondență, îi ceream sfaturi. Îmi spunea: „Nu cumva să-ți vină ideea să cânti *Tosca* la 25 de ani, ai răbdare, un asemenea rol se face la 35 de ani. Abia atunci glasul se va schimba, acum este un liric „plin”, va deveni *spinto*. Repertoriul, trebuie abordat la fel de progresiv, de la Mimì la Margareta, de la Margareta la Tatiana, de la Tatiana la Cio-Cio-san”. De fapt, toți am rămas cu dânsul în corespondență, și bucureștenii, și cei ca mine, mai de departe. „Maestre, mi s-a propus...”. „Na, na, peste cinci ani”. Câteodată, ca să fiu sinceră, mă gândeam de ce n-aș face un rol nou, dacă îmi plăcea? Numai că maestrul zicea „Na!” și renunțam.

– *Dar, dacă de la maestrul Stroescu ați deprins tehnica, la care Dinu Bădescu n-a intervenit, respectând dorința predecesorului lui, încadrarea în stil, frazarea, accentele potrivite... cum au venit?*

– Am iubit întotdeauna fraza lungă, susținută, care dă siguranță publicului. Întotdeauna, când „despici” o frază, asistența remarcă și zice instinctiv: „Ce s-a întâmplat?”

Tehnica, ah, tehnica!

– *Dar construcția stilistică de unde ați dobândit-o?*

– Am simțit-o eu, bineînțeles cu o dicțiune foarte bună pe care să pot clădi. Altminteri nu poți crea nici stilul, nici fraza, nici interpretarea. Vă spun un lucru, l-am predat și la lecțiile mele, am respectat ceea ce în tehnica vocală se numește coloana, adică cele trei cutii de rezonanță, cum le zicem noi: pectoralul, „masca” și capul. Aceasta este de fapt coloana, o legătură fără fisuri între acestea. Întâi mi-a reușit mie, am explicat-o și cine a asimilat-o corect, a devenit un bun cântăreț. Când coloana se strânge și face o „pauză” – mulți procedează așa, ca să aibă o anumită siguranță – se rămâne o veșnicie cu sunetele în „masca” facială. Mare greșeală! Atunci vocea se nazalizează pentru că această coloană nu continuă, nu trece în rezonanța de cap. Trebuie lucrat pasajul...

– *... de registru, celebrul pasaj de registru, marea problemă.*

– Îți vine să și râzi că se numește pasaj, dar dacă *passa niente*, rămâne așa, coloana e fără capăt și pe ea nu se poate așeza absolut nimic. S-a spus că sunt obsedată de pasaj. Da, așa este. Mulți consideră că vine cu timpul. Nici vorbă.

Pasajul are cea mai mare importanță, este siguranța acutelor. Dacă o soprană sau un tenor nu a consolidat pasajul Fa-Fa diez-

– ... -*Sol*, nu mai poate ajunge la *La*.

– Pentru bariton Re-Mi bemol-Mi, pentru bas cu trei semitonuri mai jos. De multe ori am explicat, oarecum prozaic, pentru tipul de intelectual care sunt eu. Pe studenții mei îi umfla râsul. Le ziceam: „Faci focul în vatră și ai coșul; aerul vine de dedesubt ca să aprindă focul și să-l mențină. Pe unde să iasă? Vocea noastră este ca fumul care iese de la un cămin când se face focul. Dacă închizi coșul, tot fumul intră-n casă”. Nu-i bine. Sunt mulți care se sprijină, găsesc o salvare, o siguranță sau chiar o comoditate cu sunetele în mască și nu sunt în stare de mai mult. Niciodată, nimeni nu va trece natural și cu siguranță din mască în cap. Italienii spun „suoni di testa” iar nemții „Kopfstimme”. Păi dacă zic „Kopf” și „testa”, trebuie să ajungi acolo, nu să rămâi în „mască”. Asta este. Maestrul Stroescu a insistat mult pe lucrul acesta. Apoi am descoperit unele aspecte, le-am inventat, ca să pot să le explic elevilor. Cine a înțeles lucrul acesta (de exemplu, una dintre elevele mele, soprana Maria Luigia Borsi) are o viață liniștită, frumoasă. Dacă tehnica nu este pusă la punct, vocea este inutilă, ca și când n-o ai.

– *Dar sunt unii cântăreți care se nasc cu pasajul rezolvat.*

– Foarte puțini și foarte bine pentru ei. Asta vine de la Dumnezeu, de la „profesorul Dumnezeu” și-i foarte rar. Când nu există acest har, trebuie lucrat, trebuie făurit.

– *Există în Italia sintagma **aperto ma coperto**, deschis dar acoperit. Se referă la emisia sunetului.*

– Asta-i după mine un nonsens. Ori e **aperto** ori e **coperto**. Dar se referă tot la pasaj. Am să vă dau un exemplu foarte simpatic. Dintre toți studenții, am avut unul cu care am luptat aproape trei ani de zile pentru acest pasaj, tenorul Emil Gherman.

– *Acutist de forță, avea Do-ul în buzunar.*

– Trei ani de zile m-a chinuit. Am lucrat cu el în toate felurile posibile și imposibile. La un moment dat nu mai știam cum să-i explic și i-am făcut o analogie plastică. S-a luminat și a reușit.

– *De multe ori exemplele banale se dovedesc propice pentru rezolvări de situații.*

– Am încercat cu tehnica clasică și dacă n-a mers, trebuia să inventez ceva propriu, cu care am avut succes. De exemplu, întreb o tânără: „Ascultă, draga mea, ce culoare îți place?” Răspunde: „Bej”. „Bine, cum ești soprană, până la Mi natural mergem pe culoarea bej. Dar deja Fa-ul trebuie să ți-l imaginezi că se transformă din bej în maro sau din gri deschis în gri închis. Schimbarea de nuanță a culorii îți crează pasajul.” Foarte des am lucrat în acest mod, mai ales în Italia. Și mi-a reușit. Sunt adaosurile mele. Ceea ce am moștenit de la unicul meu maestru, a fost altceva: dragostea pentru frază, dragostea pentru text. Ne spunea deja prin anul IV: „Nu trebuie să fiți sclavii tehnicii ci ai textului”.

– *Da, e foarte important și relevant.*

– Și atunci, prin interpretare ți se mai și estompează anumite greșeli. În definitiv, noi cântăm pentru public, din care doar câțiva sunt de meserie. Dar spectatorii trebuie cucerți, deci de la început trebuie să dai personajului ce are nevoie. Nu poți fi o CioCio-san precum Tosca și nici o Tosca precum Manon Lescaut.

Perfecțiune tebaldiană

– Reascultându-vă acum înregistrările, am fost impresionat de perfecțiunea interpretării, desăvârșirea frazării, a plasării accentelor, de lungimea desenului melodic și egalitatea liniei vocale, de omogenitatea trecerii de la registrul grav „de piept” la registrul central, de strălucirea acutelor.

– De coloană, deci...

– Iată, la aria **Senza mamma** din **Sora Angelica** exista o fluiditate a frazei și o liniște a expresiei cum rar se întâlnesc. **La mamma morta** din **Andrea Chénier** era de o perfecțiune tebaldiană.

– Multă lume a folosit chiar expresia asta.

– Ați văzut? Nu mi-ați spus înainte dar am sesizat.

– Nu obișnuiesc să mă laud.

– Ar trebui. Mă bucur că aveți aceste înregistrări.

– Să știți că sunt foarte fericită că le posed așa cum sunt, cu posibilitățile tehnice din anii 1970-80, care nu sunt cele de astăzi, perfecte ca imagine și sonor. Pentru mine reprezintă o comoară sufletească. Din când în când ajung prin ele la trecutul meu. Odată la 2-3 luni, am momente - nu sunt persoana care vreau să mă îmbăt ascultându-mă zilnic - când mi-e dor de ceva, mă uit sau ascult și sunt fericită. Înregistrările sunt bucuria mea, a noastră de fapt, pentru că și domnișoara pe care ați cunoscut-o aici, mezzo-soprana Diana Turtoi, are multe de învățat.

– Acum îmi explic faptul că s-a îndrăgostit de vocea dvs., de culoarea ei.

– Da, a ascultat aria **Sola, perduta, abbandonata** din **Manon Lescaut**, nu s-a lăsat până nu a aflat cine este cântăreața și a venit să mă cunoască.

De la Cherubino la Tatiana

– Stimată doamnă Lucia Stănescu, am făcut o digresiune tehnică, poate puțin aridă, dar importantă pentru tineri. Vă propun să revenim la parcursul începutului de carieră. Ați cântat și Cherubino în **Nunta lui Figaro**.

– Când mi s-a oferit, am fost în al nouălea cer. Rol măricel și distractiv, stai în scenă de la început până la sfârșit. L-am iubit. După aceea a trebuit să-mi dau licența. Și nu era glumă. A fost ales pentru mine un personaj extraordinar, pe care l-am agățat în suflet și acolo stă: Tatiana din **Evgheni Oneghin**. În comisie era maestrul Sigismund Toduță. A fost un spectacol bun, însă... unul singur, doar pentru examen. Rolul este sublim, dar cumplit, nu se mai termină, greu de construit, greu de condus. La vârsta aceea, 24 de ani, trebuia lăsat deoparte. L-am reluat după 5 ani și l-am făcut în foarte multe părți, până și la Sankt Petersburg, în românește. Acolo a apărut un articol care mi-a umplut sufletul de bucurie. Se scria că „a venit o româncă să ne demonstreze o Tatiana”.

– Onorant.

– Da, am avut momente din acestea onorante, cum le spuneți dvs. și mă bucur că au putut exista.

– Pentru 24 de ani, actul IV din **Evgheni Oneghin** nu vi s-a părut tare?

– Chiar foarte. Și Mugur Bogdan și-a dat examenul cu **Oneghin**, un pic mai târziu. Și pentru bariton rolul este o piatră de încercare.

– Eleganță, ținută, frazare.

– Pentru un personaj chiar antipatic.

– Ați cântat apoi, în spectacole, cu Enigărescu alternativ cu Ohanesian, cu Racolța alternativ cu Piso.

– Ce voce frumoasă avea și Racolța! Era un romantic, poet, nu numai pentru

că așa era rolul lui Ceaikovski, ci pentru că el însuși a scris multe poezii. Concepea un personaj extrem de valabil, păcat că a părăsit lumea foarte repede. Cu asemenea voci, Opera din Cluj a fost o pepinieră pentru cea din București. Și maestrul Goangă a pornit de la Cluj, precum atâția alții...

Bunul simț

– *Și acum există acolo un fond foarte important de voci tinere, foarte bune, numai că artiștii nu vin spre Capitală, ci pleacă direct în străinătate. Cum să privim lucrurile? Așa sunt vremurile?*

– Trebuie să considerăm că s-a încheiat o perioadă când poate ar fi trebuit ca tinerii să meargă și în străinătate, dar nu era posibil. Nu poți să tai aripile nimănui, ci numai să-l sfătuiești cum să se comporte în profesiune ca să nu-și taie singur aripile. Încă din timpul directoratului meu, am ajutat foarte mulți tineri. Dar nu fiecare a fost în stare să facă acest drum fără ocolișuri. Și ele se plătesc.

– *Da, este general valabil ceea ce spunei dar v-aș mai întreba ceva. Cum s-ar putea face ca acești cântăreți tineri care-și găsesc consacrarea pe scene din străinătate, chiar foarte mari, să vină să cânte și în țară?*

– Depinde de bunul simț al fiecăruia, să nu uite de unde a plecat. Așa cum poți să te întorci de la Los Angeles, de exemplu, ca să-ți vezi părinții, așa ar trebui să fie posibil, și posibilitățile nu lipsesc, să te reîntorci de unde ai plecat, Operele din Cluj, București, Iași...

– *Aici este un punct nevralgic.*

– Îi fură viața. Cu toții am așteptat 50 de ani libertatea, dar când a venit a creat un fel de haos. De ce? Exact cum dintr-o închisoare un condamnat iese după 20 de

ani, să zicem, descoperă o lume nouă, care nu mai este a lui, nu știe unde să-și găsească locul și dă din coate. Face orice numai să ocupe un spațiu în lumea asta nouă. Cine-l găsește, are noroc de la Dumnezeu. Cine nu, băjbâie și a băjbâi prin viață e foarte periculos!

Sensibilitate la... kilogram?

– *Eu rețin sintagma dvs., că bunul simț trebuie să guverneze. De luat aminte! Sigur că s-ar mai putea aduce argumente financiare, că tinerii sunt deja obișnuiți cu remunerațiile din Occident pe care noi nu le oferim încă, dar sper ca educația să fie litera de lege. Revin puțin la **Evgheni Oneghin**. Se scria în presă despre dvs.: „Sensibilitate artistică vie și comunicativă”. Cât de importante credeți că sunt aceste daruri pentru un artist?*

– După harul de la Dumnezeu care este vocea, vine sensibilitatea. Ori există, ori nu, ea nu se cumpără la kilogram. Dar cum ar putea să aibă cineva pretenția să cânte și să plăsmuiască niște roluri romantice în care se vorbește de obicei despre iubire, patrie, relații umane? Se poate face asta fără sensibilitate? Mă gândesc la marele tenor care a fost Galliano Masini. Nu știu dacă avea 5-6 clase elementare. Atunci când a împlinit 90 de ani, la o transmisie Radio a fost contactată dintre foștii parteneri care mai trăiau, celebra soprană Magda Olivero și s-a vorbit despre acest lucru. Eu fiind prezentă m-am înfiorat, Magda Olivero a zis: „Să nu se supere colegii mei dar eu trebuie să spun despre Galliano că n-am întâlnit la niciunul dintre ei pe vreunul care să-și poarte costumul de scenă și mai ales fracul, ca el”. Și fusese muncitor în port, vindea vara lubenițe și iarna castane, cântând.

– *Magda Olivero, mare interpretă!*

– Uriașă. Nu pot să spun o voce, în primul rând, pentru că avea un tremolo în glas. Dar nu-l mai auzai, așa mare artistă era. L-am întrebat pe Galliano cum își explică aprecierea Magdei. Mi-a răspuns așa: „Trebuie să-ți mărturisesc ceva ce n-am înțeles nicio dată. Cred că am trăit cu o dublă personalitate, pentru că nici mama, nici tata nu m-au învățat anumite lucruri, dar în scenă îmi veneau”. Tot în acea emisiune, marea mezzosoprană Giulietta Simionato a mărturisit: „Oh, Galliano, de câte ori am rugat-o pe Mariollina (soția lui) să-ți spună să mă omori mai cu... grijă în ultimul act din Carmen, pentru că pur și simplu mi-e frică!”. Poate că Galliano a avut dreptate, sensibilitatea, trăirea veneau într-adevăr dintr-o dublă personalitate. Dar fără acestea, fără dăruire, cum poți face meseria? Eu le spun studenților că, încă din penultimul an de conservator, n-ar mai trebui să gândească numai tehnic vocal, ci să hrănească interpretarea, altfel totul iese ca o mâncare nesărată.

Margareta și Mimi

– *Merg la stagiunea 1950-1951, când ați debutat în Margareta din Faust, tot un rol liric dar cu un final foarte serios. Alături de Piso, Hvorov, Ohanesian, sub bagheta lui Anatol Kisadji.*

– A fost în luna mai și din partea publicului a venit o ploaie de margarete. Un spectacol extraordinar. Noi, tinerii, am ajuns la cuvintele maestrului Bugeanu: „O să vedeți cum vă veți comporta după toate rolurile mici, cu care a trebuit să fiți prezenți în fiecare seară în teatru!” A avut dreptate.

– *Să vorbim și de Mimì din Boema în stagiunea 1952-1953, alături de Piso, Ohanesian și de Stella Simonetti care a cântat Musetta...*

– Stella Simonetti era cu o generație înainte și a avut un rol important în viața mea. Stella Simonetti, Lya Hubic și Silvia Turtițki erau, toate trei, fiice de preoți. Am venit și eu, în 1949, a patra fiică de preot. Să știți că nu ne-a fost ușor. Eram considerate cu faimoasa „origine nesănătoasă”, însă pe mine cele trei m-au protejat și m-au salvat, îndrumându-mă în meserie. La **Boema**, tata – venea foarte rar la spectacole, doar la premiere – a intrat la mine în cabină puțin trist. L-am întrebat ce nu i-a plăcut. Fusesse succes foarte mare pentru toți interpreții. Mi-a spus: „Păcat, dar la spectacolul ăsta eu nu mai vin”. „Dar de ce nu mai veniți?” „Ascultă, misiunea mea de preot (așa spunea mereu, misiunea lui, nu meseria) este să-i asist pe cei care pleacă, în ultimele lor clipe, dar să te văd pe tine murind așa, în ultimul act, nu mai vin.” De fapt, mi-a făcut un compliment, nu?

– *Foarte frumos spus. Ați luat Premiul I la Festivalul Tineretului și Studenților din 1953. A fost un festival important pentru tinerii artiști, nu?*

– Da, și foarte serios. Nu-mi aduc aminte unde am fost, ca fotbaliștii, în cantonament. Cred că la Sinaia.

– *Ați luat și Premiul de Stat, după care a venit debutul în Mazeppa, cu Ohanesian și Racolța.*

– Foarte interesant spectacol, a fost cântat acum 4-5 ani la Florența și m-am bucurat. Interesant ca muzică și subiect. Ohanesian a făcut un rol foarte, foarte bun.

– *Titlu rar reprezentat...*

– N-am auzit să se mai fi cântat undeva în țară.

– *Iată acum, **Boema** cu Stella Simonetti și Livia Liseanu. Amândouă cântau rolul Musetta?*

– Nu, Livia a făcut și Mimì și Musetta, le alterna. Eu n-am alternat niciodată, am făcut doar Mimì.

„Fiecare rol are vârsta lui”

– *În stagiunea 1955-1956 a fost debutul în Micaëla din **Carmen**, cu Teodor Carabiberi și Ohanesian. V-ați menținut în repertoriul potrivit...*

– ... vârstei mele, asta o să repet la infinit. Fiecare rol are, vrei nu vrei, vârsta lui. Dacă vrei, ieși bine la socoteală, dacă nu vrei, ai numai de pierdut. Și câte voci s-au irosit așa! Chiar acum, îi vezi pe Rolando Villazón și pe José Cura, ce păcat! Ar fi putut fi doi tenori de care să-ți amintești la un moment dat, ca de Mario del Monaco și Franco Corelli. Eu când l-am auzit pe Villazón cântând **Carmen**, trăia încă soțul meu, am zis: „Liviu, tânărul ăsta se va termina rapid.” Și el: „Sigur, așa ești tu!” Are însă un **Elixirul dragostei** înregistrat la Viena, formidabil. Trebuia să rămână un pic pe acel scaun.

– *Eu am stat de vorbă cu Villazón la Los Angeles și i-am spus: „Rolando, ai cântat deja **Carmen** și **Don Carlos**. Nu ți s-a părut prea devreme?” „Nu, așa cum m-au condus maestrii Barenboim și Chailly am putut face rolurile. I-am notat răspunsul dar rezultatul, din păcate, s-a văzut.*

– ***Manon** de Massenet încă mai mergea, dar nu trebuia să treacă de acest titlu.*

– *Și rolul des Grieux are destule capcane...*

– Da, povestea din mănăstire este foarte solicitantă. Era bine să rămână acolo o bucată de vreme. Și cu José Cura

s-a întâmplat la fel. Cura, ce voce de tenor **spinto**!

– *Cu timbru baritonal, foarte frumos.*

– Dar de ce a trebuit să facă **Otello**?

A vrut să pună piciorul în Italia și a cântat **Otello** când nu trebuia.

– *La Torino, am văzut spectacolul.*

– Putea să aștepte 10 ani. Accidente tragice din grabă și din ahtiere după bani. Un tenor cu care am cântat la Roma și la Terme di Caracalla, Gianfranco Cecchele, avea o voce foarte frumoasă. Am terminat seria de spectacole și am mers la un restaurant, Tempo di Giove, chiar în incinta Termelor lui Caracalla. Artiștii și coriștii erau așteptați, rămânea deschis până la 3 noaptea. Le-am dat întâlnire (era cu soția și cu un cățeluș) dar el a refuzat, pentru că a doua zi lua un avion la 7 dimineața pentru New York, unde avea de cântat **Trubadurul** la Metropolitan. Și Radamès din **Aida** era mult pentru el la vârsta aceea.

– *Câți ani avea atunci?*

– Să fi avut 30, nu mai mult. S-a terminat și cu Cecchele, a trebuit să se retragă și după mulți ani l-am întâlnit la Bolzano, am cântat împreună într-un concert. Mi s-a strâns sufletul. Astea sunt greșeli care nu se mai pot repara, că se supără Dumnezeu și nu mai poți corija nimic.

Către repertoriul spint

– *Iată un nou sfat pentru cei tineri. Vă propun să continuăm periplul prin începuturile carierei dvs. Ați făcut un turneu la Budapesta, la care ați adăugat **Don Giovanni**. Ce rol?*

– Donna Elvira. Nu-mi era în temperament dar l-am cântat cu plăcere, poate tocmai de aceea, așa cum printre rolurile mici, de început, am făcut o adorabilă Lola în **Cavalleria rusticana**.

Nu era în spiritul meu dar bine a fost că l-am cântat.

– Debutul în Desdemona din **Otello**?

– Se zice că este rol eteric, dar nu-i deloc așa.

– *Rol verdian, de soprană lirico-spintă.*

– Actul III e dificil, ca după aceea să ajungi la **Ave Maria**, al unei soprane lirice, tot așa cum în **Aida** nu-i ușor să cânti finalul, după tabloul triumfal și actul al III-lea, duetul cu Radamès. Fenomenale roluri!

– *De multe ori se greșește, chiar de către soprane mari din ziua de astăzi, care tratează Desdemona mult prea liric și intră în rol fără să aibă patina de spinto care trebuie în actul al III-lea și chiar mai înainte, în actul secund. Deci Otello cu Teodor Carabiberi, Constantin Ursulescu. Corneliu Fânățeanu cânta Cassio.*

– Da, a început cariera în acea perioadă. Ce voce caldă!

– *Așadar ați pășit către repertoriul spint.*

– Da, la momentul just...

– *Aida?*

– Mi-am dorit rolul, pentru frazele lui de... violoncel. În 1965 s-a întâmplat ceva foarte ciudat. Ne pregăteam, eram deja în cabină, maestrul Eugen Lazăr dirija în acea seară, eram deja machiată și îmi puneam costumul. Întotdeauna ajungeam devreme la spectacol, să am timp să-mi controlez vestimentația, să mă pregătesc. Vine maestrul și spune: „Luci, nu știu dacă se face **Aida**, a murit Gheorghiu Dej. Așteptăm dispoziții”. Până la urmă, chiar înainte de ora începerii, ne-a spus că vom cânta dar va fi interdicție de aplauze. Publicul fusese deja anunțat din fața cortinei.

– *Cum v-ați pregătit pentru rol, primul din marele repertoriu care urma să vă definească după aceea?*

– L-am pregătit cu maestrul Kisadji, care era un tipicar și asta ne-a convenit la toți. Nu te lăsa să treci peste o frază căreia nu i-ai dat sens, culoare, respirație. Cu el nu mergea, rolul a fost lucrat la milimetru. Plus că-mi plăcea foarte mult și ca apariție, eram tânără, publicul aștepta acest debut și a fost de mare succes, ca și în lume, unde am apucat să-l cânt.

Navetă între Roma și Livorno

– *Să rememorăm teatrele în care ați cântat Aida.*

– Nu puteam ieși unde aș fi vrut atunci, dar eram bucuroasă când ajungeam în orașele mari. Am cântat **Aida** la Sankt Petersburg, la Budapesta. În capitala Ungariei se face operă cu adevărat, au orchestre, coruri și dirijori buni. Cântăreții lor n-au fost întotdeauna de calitate, poate și limba îi împiedică la asta, dar pe acolo s-au perindat toți artiștii mari din Occident. Era o bucurie să te duci. Am mai cântat **Aida** la Terme di Caracalla din Roma și tare drăguț a fost că eram pe același afiș cu Virginia Zeani. Am cântat alternativ și la un moment dat Virginia mi-a spus: „Ascultă, Luci, spectacolul de mâine ți-l cedez”. Am întrebat-o dacă-i era rău, mi-a zis că are motivele ei și mă roagă să cânt. Eu abia am așteptat. Ideea că eu, care încă nu circulasem în Occident, cântam la Roma, făcea pentru mine cât Metropolitan și Scala la un loc. Am stat la o pensiune aproape de Operă al cărei patron fusese pe vremuri șoferul lui Mario del Monaco. Era foarte amabil, mă aștepta după spectacole deși nu era obligat. Pe la ora 3 după amiaza m-am

întins în pat să mă odihnesc și deodată aud o răpăială de ploaie, rupere de nori.

– *Asta mai trebuia!*

– Cei de la teatru mi-au telefonat că nu se va ține spectacolul, așa că visele mele s-au spulberat... Am cântat următorul, iar la al treilea, altă ploaie. Baletul a refuzat să apară pe scenă, dar eu care sunt foarte calmă de obicei, am făcut o criză de nervi și am zis că nu mai aștept, așa că m-am dus la direcție, le-am spus că sunt fericită, că a fost visul meu să cânt la Roma și am reușit, a fost succes, dar mă întorc acasă. „Nu se poate, că noi reluăm seria. Nu aveți pe cineva unde să vă duceți în Italia?” Atunci am telefonat la Livorno, unde noi eram în pregătirea turneelor Operei din Cluj și, necăjită, i-am spus președintelui Fundației Amicii Operei ce am pățit! Mi-a cerut să nu mă preocup, să vin la ei până mă vor rechema la Roma. „Vă trimitem o mașină, faceți puțină plajă...” Și unde credeți că am venit? La Hotelul Romito, unde am dejunat noi astăzi. Într-adevăr, după vreo 5-6 zile am primit telefonul de la Roma, m-am urcat în tren și am făcut încă două spectacole.

– *Erați deja directoare la Cluj?*

– Nu, nu încă. Am ajuns la Termele lui Caracalla nu printr-o audiție ci prin maestrul Salvatore Allegra, un compozitor italian a cărui operă o pusesem în scenă la Cluj. Era foarte interesantă pentru noi ca popor, opera istorică **Romulus**, pe un libret de Emidio Mucci despre întemeierea Romei. Romulus și Remus! Magdalena Cononovici a avut un rol foarte, foarte frumos, au cântat doi tineri Paramon Maței și Vasile Cătană, într-o producție primită excelent. Maestrul Allegra m-a văzut în multe spectacole, i-a plăcut cum mă prezentam și mi-a spus: „Trebuie să

veniți la Caracalla”. Și s-a ținut de cuvânt. Era președintele sindicatului cântăreților de operă. N-am dat audiție, am fost angajată pe cuvântul dânsului și nimeni n-a regretat, a fost un foarte mare succes. Sunt obișnuită să fiu sinceră, chiar așa s-a petrecut.

– *Ce alte roluri verdiane ați mai cântat?*

– Ce interesant! Nu am fost atrasă, deși maestrul Kisadji a insistat, de **Leonora** din Trubadurul. Nu am simțit acest rol și am refuzat. N-am fost o verdiană. Ceea ce am făcut, **Otello** și **Aida**, a fost un Verdi cinstit, respectat, fără să mă simt imersată în această muzică, așa cum mi s-a întâmplat cu cea a lui Puccini.

„Să dăruiești demnitate rolurilor wagneriene”

– Vom vorbi imediat. Văzând albumele dvs. cu poze, mai adaug rolul Elsa din **Lohengrin**, de care n-am știut.

– A fost într-o producție cu regizor și scenograf Anghel Ionescu Arbore și cu Ion Buzea în rolul titular. Foarte frumos spectacol!

– *La Cluj, da? Lohengrin s-a dat și la București dar n-ați venit, nici dvs., nici Ion Buzea.*

– N-am fost invitați.

– *Cum v-ați simțit în muzica lui Wagner?*

– Bine. M-am gândit că în repertoriul unui cântăreț care se autorespectă, trebuie să figureze un Wagner. Pentru mine exista un singur rol adecvat, Elsa. Nu puteam să interpretez alt personaj decât acesta.

– *Nici Sieglinde în Walkiria?*

– Nu, nu m-am apropiat de ceva ce știam că nu-mi convine. Am stat frumos, cum se spune, în banca mea. Am cântat

Elsa pentru că știam c-o să mă descurc cu demnitate, în fond Wagner asta cere, să dăruiești demnitate vocalității rolurilor lui. Eu am fost o cântăreță veristă, o pucciniană, acela a fost drumul meu în care nu m-am împiedicat de nimic.

– *La operele veriste v-a atras pasiunea și adevărul?*

– Da. Cum le spun și celor care studiază. La un moment dat, după ce tehnica este pusă la punct, nu mai e voie de gândit tehnic, ci trebuie să se servească sensul cuvântului. Că e mânie, că e dragoste, că e disperare. Și le spun: „Voi sunteți aparatul de bună calitate și trebuie să fotografiați partitura, ținându-vă de ceea ce este scris de compozitor. Dacă scrie *diminuendo*, a avut compozitorul un motiv ca să-l noteze. La un moment dat, maestrul Verdi a marcat într-o partitură *perdendosi*. Păi, nu poți pe *perdendosi* să faci un fortissimo! Niciun dirijor din lume nu va putea mai târziu să vă acuze dacă voi cântați pe această fotografie de nuanțe, de intenții, de cuvânt. Și în frazare, trebuie să faci arcul indicat, n-ai voie să respiri la mijloc. Trebuie respectat compozitorul. Exersezi oricât e nevoie ca să intri în acel arc pe care dânsul l-a scris. Pentru că dacă nu era nevoie, nu-l scria.

– *Nu respiri, dacă... poți.*

– Până la urmă, studiezi și trebuie să poți.

Puccini, marea dragoste

– *Puccini a fost foarte meticulos cu indicațiile în partitură.*

– A dat până și indicații regizorale. E straniu să notezi așa ceva, de exemplu în *Madame Butterfly*, când n-ai pus piciorul în Japonia. Asta este genialitatea!

– *Pentru că a fost atras de motivele, de melismele specifice extrem-orientale, în **Butterfly** de la cap la coadă sau în **Turandot**.*

– Dar el n-a fost niciodată acolo și totuși a primit cadou de la Mikado un paravan foarte frumos – se află la Torre del Lago. Și împăratul s-a minunat cum aceste obiceiuri, aceste indicații, erau cele juste pentru Japonia. Geniile nu glumesc!

– *Așadar, Giacomo Puccini, marea dragoste...*

– Și acum, când am ocazia, mă duc la mormântul lui. Cu Puccini mi s-au întâmplat niște lucruri foarte ciudate. Maestrul Stroescu îmi spusese: „Duduie, matale ai să fii o foarte bună pucciniană”. Și, iată, am ajuns la Viareggio. De ce lucruri atât de ciudate, pe care mi le-am dorit dar nu mi-am închipuit niciodată că mi se vor îndeplini, au venit așa, parcă din neant?

– *Dumnezeu v-a ajutat.*

– Habar n-aveam unde este Viareggio, habar n-aveam că se află la 30 de km de Torre del Lago Puccini, habar n-aveam că la Torre del Lago maestrul compusese majoritatea operelor sale. Și am ajuns cu tot ansamblul Operei clujene la Viareggio, cazați într-un mod foarte civilizat la Hotelul Principe. Primarul ne organizase o excursie la Torre del Lago Puccini. Era cu noi și Zenaida Pally, pe care o rugasem să colaboreze pentru că nu aveam interpretă pentru Eboli în *Don Carlos*. A fost foarte drăguță și a venit. Și s-a organizat excursia. Domnule Costin Popa, o grupare de opt polițiști cu mânuși albe ne deschidea drumul, urmau o mașină mică cu primarul și două autobuze cu ansamblul nostru. Primarul m-a invitat să vizitez Muzeul Puccini. Am intrat în vila care era plină de flori îngrijite de Simonetta.

– *Nepoata lui Giacomo Puccini...*

– ... care a devenit o foarte bună prietenă de-a mea, a fost și în România, mi-a vizitat mama, a mers și în Munții Apuseni. În 1974, la 50 de ani de la moartea maestrului, am organizat o săptămână pucciniană la Opera din Cluj și în lojă era o echipă de italieni de la Torre del Lago, printre care și Simonetta.

– *Mi-ați spus că atunci, la Viareggio, Zenaida Pally a cântat Eboli. Ea n-a interpretat niciodată acest rol la București, deși producția data din 1966. Din câte am aflat a cântat la Timișoara. Vă mai amintiți cum era în Eboli?*

– Trecea peste orice, cum era caracterul dânsui. Avem niște fotografii făcute chiar în casa lui Puccini. Am fost împreună și într-un turneu în Egipt.

– *Ah, când a fost și Cornel Stăvru?*

– Da, și Cornel, și Ladislau Konya, în *Trubadurul*. Eu am cântat *Madame Butterfly*. Și atunci am cunoscut-o mai bine pe Zenaida, se atașase de mine, nu știu de ce, nu prea aveam trăsături comune de caracter. Mă purta noaptea prin târgul de Ramadan și mă întrebam ce caută prin toate tarabele, ... antichități, care rupte, care cu lipsuri. Le cumpăra. Ce-o fi făcut cu ele?

– *Judecând după faptul că singurele dvs. roluri verdiene au fost Aida și Desdemona, înseamnă că la Viareggio, în Don Carlos, n-ați cântat Elisabetta?*

– Nu, ci o tânără cântăreață, pe care din păcate Dumnezeu a luat-o prea repede la el, Agy Kriza.

– *Da, Agneta Kriza, a cântat și la București, o voce serioasă.*

– O nobilă interpretă și o nobilă ființă, zic eu.

Teatrul cu muzică

– *Revin la mari roluri pucciniene pe care le-ați făcut și înțeleg că muzica*

maestrului de la Torre del Lago v-a atras în mod deosebit. Vocea dvs. a fost ideal armonizată cu scriiturile din Tosca, Manon Lescaut, Madame Butterfly, Boema, Turandot (rolul Liù), Sora Angelica. Să ne gândim la trei personaje: Tosca, Manon și Cio-Cio-san. Cum le-ați construit?

– Dacă opera *Tosca* nu este redată ca teatru cu muzică, nu e *Tosca*. Floria era o bună actriță, cu foarte bună voce. Așa am gândit și este foarte important. Îi povățuiesc pe tineri, când abordează un rol, să studieze cine au fost aceste personaje, în ce epocă au trăit, cum erau văzute în acel timp. Trebuie înțeleasă iubirea între două persoane, iubirea de patrie. Maestrul Stroescu ne-a sfătuit: „Citiți, nu intrați în nici o arie fără să nu știți cine cântă și de ce spune ceea ce spune. Vă facilitează toată viața interpretării”. A avut mare dreptate. Marele meu noroc a fost că m-a pasionat formidabil lectura, încă de la 14 ani și asta m-a ajutat foarte mult. Când am făcut un rol, știam ce se petrece în epoca respectivă, mă uitam și la costume, să știu să deosebesc un Empire de un Rococo, pentru că nu poți să umbli pe scenă într-o rochie Empire ca într-una Rococo, după cum nu poți să mergi în *Madame Butterfly* cu pas european. Înseamnă că n-ai priceput cine este micuța Cio-Cio-san.

– *Boema?*

– Trebuie să ne gândim la tinerii aceia, poet, pictor, filozof, muzician, studenți. Îi putem găsi și astăzi oriunde, la Paris, Londra, București, Cluj. *Boema* este apanajul tinereții negândite la o zi anume. În *Madame Butterfly* este altceva, acolo trebuie să te documentezi. Dacă Manon este interpretată ca o Mimì, deja este o greșeală. Mimì era o midinetă,

dar Manon *une cocotte*, cu totul altceva. Înainte de a aborda un rol trebuie să cunoști personajul.

– Iată, în *Madame Butterfly* este un parcurs formidabil, de la naivitatea începutului...

– ... de la fragilitate...

– ... la tragedia finală, la sacrificiu. Cum ați construit pe parcursul celor trei acte, în care practic stați tot timpul în scenă?

– Din această cauza rolul este foarte dificil, chiar apelează la o rezistență fizică și la multiple culori vocale care trebuie să sublinieze, aproape pagină de pagină, acest personaj. Fragilitate, *Quindici anni neti, neti*, obiceiuri străvechi, iată cum trebuie gândit rolul. Micuțele gen Cio-Cio-san erau „înșcolate”, cum se zice la noi în Ardeal, pentru a deveni soții – amante. Sentimentul puternic de la sfârșit vine tot din istoria străveche japoneză, pentru că nu noi am inventat harakiri. Eroina și-a menținut tradiția și s-a comportat ca o japoneză în patria ei, neținând cont de familia pe jumătate americană. Și așa s-a sfârșit. Aproximarea de caracterul personajului. Iată comandamentele. La un moment dat, trebuie să simți că nu mai ești tu, ci Mimì, Cio-Cio-san, suavă Margareta, personaje pe care trebuie să le cunoști și să ți le apropii. Unii dintre tineri spuneau: „Nu mă mai duc la cursuri, cine-l înțelege pe Stanislavski?” Stanislavski a fost o minte interesantă prin ajutorul pe care ni l-a dat nouă, artiștilor, când afirma cu caracter de lege: „A intra în pielea personajului de când ieși pe poarta ta de acasă, până ieși pe poarta teatrului, după spectacol”. Avea perfectă dreptate.

„Am fost mulțumită cu ce am realizat”

– N-ați fi dorit să cântați și alte roluri? Mă gândesc la *Adriana Lecouvreur*, *Fedora*, la alte roluri veriste.

– Nu am avut ocazia. *Adriana Lecouvreur*, *Fedora* nu s-au montat nicăieri, nici la Cluj. Gândiți-vă la cei aproape 50 de ani de comunism, la ce era voie și ce nu.

– *Mefistofele*?

– Nu s-a făcut. Chiar m-am mirat când s-a dat *Andrea Chénier* la București. Deja se mișca ceva către acel cuvânt de libertate, pentru că *Andrea Chénier* este o poveste de dragoste, dar în jurul ei este toată Revoluția Franceză.

– A fost mai întâi un concert la Sala Radio, care a prefațat premiera de la Operă. Spectacolul a fost în 1971. La Radio, maestrul Litvin a făcut o distribuție stelară cu Cornel Stavru, Nicolae Herlea, Maria Slătinaru. Zenaida Pally era bătrâna Madelon.

– Există imprimarea din concert și vocile sunt mai mult decât adecvate.

– După aceea s-a produs la Operă, a finit puțin așful.

– Fiind vorba de Revoluția Franceză, probabil că cineva s-a trezit că nu-i potrivit.

– Sunt convins că v-ați mai fi dorit roluri...

– Aș fi făcut cu mare bucurie Maddalena din *Andrea Chénier*. Și Adriana, pentru că este un rol așa cum am visat eu întotdeauna, al unei actrițe de teatru învăluite într-o splendidă voce. Ca să fiu sinceră, am fost mulțumită cu ce și cum am făcut. Dacă era o altă situație, sigur că s-ar fi putut realiza mai mult, Maddalena, Adriana...

– *Santuzza* ați cântat mai târziu.

– Da, mi-a plăcut mult personajul. *Cavalleria rusticana* a fost un titlu la

care am visat când nu era permis pentru vocea mea. Am fost prevăzătoare. Revin, toate rolurile au vârsta lor. Dar eram în Italia când s-au comemorat 30 de ani de la moartea maestrului Mascagni. Devenisem livorneză. Și am zis, iată ocazia! Sunt mândră de acest ultim debut al meu, mai ales aici, în acest oraș, unde s-a născut și se odihnește Mascagni.

– *Cine v-a insuflat ideea sintagmei care spune că fiecare rol are vârsta lui?*

– A fost o maximă a maestrului Stroescu. Sfătuiesc nu numai tinerii cântăreți, ci și agențiile de impresariat, dacă au cap și suflet, sfătuiesc directorii de teatre să țină foarte bine minte această expresie: rolurile au vârsta lor, la care trebuie să fie abordate.

Director la Cluj

– *Stimată doamnă, ați fost directoarea Operei Române din Cluj vreme de cinci ani.*

– Între 1970 și 1975.

– *Care au fost bucuriile și greutățile pe care le-ați întâmpinat și cu ce realizări vă mândriți din acea perioadă?*

– La Opera din Cluj, dificultățile au început să apară în momentul în care acest complex trecea printr-o fază de melancolie profesională, pentru că Bucureștiul și nu numai el, ci și Constanța, începuseră să facă turnee în străinătate. Această stare s-a reflectat în diminuarea calității producțiilor, fapt pentru care s-au sesizat și organele locale de partid de pe vremuri. Spre marea mea surprindere, m-au invitat într-o bună zi - n-am știut pentru ce, am fost chiar puțin îngrijorată. Cum eu n-am făcut niciodată politică și mi-am văzut de meseria mea, m-am dus totuși la această ședință. Așa am crezut eu că va fi. Dar când am ajuns acolo, am văzut că eram singură; m-am

mirat dar explicația a venit imediat de la primul secretar al județenei de partid de atunci. M-a întrebat ce se întâmplă cu colectivul Operei Române, care este deficitar la calitate? M-am gândit că dacă nu spun acum, n-o să mai am ocazia niciodată. Am explicat că soliștii sunt aceiași, orchestra și corul aceleași, dar s-au devitaminizat. Mi-a replicat: „Ne-am gândit ca dumneata să-ți iei răspunderea și să conduci acest teatru?” Am fost foarte mirată, eram încă în carieră, plus profesoară la Conservator... dar era așa o responsabilitate încât am cerut să mă lase să mă gândesc două zile.

– *Cred că erau obișnuiți să li se răspundă de îndată pozitiv.*

– Da, au fost surprinși că n-am acceptat imediat, dar nu era un joc. Acasă m-am tot gândit că poate era o datorie a mea, care m-am născut profesional în acel teatru și care mi-era drag, cum îmi e și astăzi. M-am întors peste două zile, mai erau încă două persoane prezente și le-am spus că m-am gândit dar aș avea de pus câteva condiții, dacă vrem să devenim ceea ce meritam de fapt. Știți, toate opusurile, ca în toate teatrele din țară, se cântau traduse în limba română. Am zis: „Dacă visul acestui colectiv este să iasă peste hotare, nu ne putem duce cântând românește, așa că să ne dați voie, când se pregătesc aceste ocazii, să se cânte în original”. Altfel se creau niște situații aproape comice. Venea un cântăreț străin care cânta în original, iar noi ceilalți, românește. Sau au venit foarte mulți dirijori străini, care au rămas surprinși de acest fenomen și, câteodată, încurcați profesional. Am mai cerut ca repetiția generală dinaintea unui turneu, să se facă în original, cu public, să audă și clujenii ce înseamnă *Aida* cântată pe limba ei; sau când vine un cântăreț străin

care cântă în original, noi să fim pregătiți să facem același lucru. Și mi-au admis.

De la Sofia la Viareggio

– *Cred că ai dat un ton și pentru Opera din București, pentru că și în Capitală erau niște situații absolut hilare. Dacă venea un solist străin care cânta în limba italiană, dacă mai era invitat și un rus care cânta obligatoriu în rusește, corul cânta în românește, aveam un spectacol trilingv, o învălmășeală. Prin exemplul dvs., ai dat un semnal pentru că, în acei ani, s-a început ca soliștii să cânte în limba originală. Corul a învățat mai greu. Astfel și artiștii bucureșteni de prima mână, care circulau în Occident, au fost fericiți să aibă parteneri care să cânte, ca și ei, în limba originală.*

– Așadar am preluat conducerea, a fost o ședință cu tot colectivul în care s-a anunțat schimbarea iar eu, crescută în atmosfera de teatru care nu întotdeauna este senină, am convocat imediat după aceea o altă ședință, cu toți soliștii. A început la 7 seara și s-a terminat la 2 noaptea. Eu mi-am spus părerea despre fiecare și ei și-au spus-o pe a lor despre mine. Deci ne-am spălat rufele în familie. Fără acest bagaj nu se putea pleca la drum. Apoi am stat să mă gândesc cu ce să încep: auzisem că un bun prieten, dirijor de la Sofia, sub bagheta căruia cântasem de multe ori, Ivan Marinov, fusese numit ministrul Culturii. I-am dat un telefon și, foarte amabil, m-a întrebat ce poate să facă pentru noua directoare a Operei din Cluj. L-am rugat să integreze teatrul nostru în festivalul lor de operă, foarte serios, care se ținea din trei în trei ani. Pentru participări la asemenea manifestări, subvenția era mai mare.

Mi-a răspuns că din păcate tot programul este definitivat. Însă după o săptămână m-a anunțat că Opera din Genova, programată cu *Trubadurul* și *Aida*, a dat forfait. Dacă veneam cu cele două titluri, puteam s-o înlocuim.

– *Bineînțeles că le aveai în repertoriu.*

– Da. N-a fost timp de învățat în italiană dar ne-au acceptat așa, știau că avem cântăreți buni și orchestră foarte bună. Ne-am dus la Sofia. Eu, știind că subvenția există în quantum substanțial, am zis: „Mergem toți!” Vă închipuiți că la *Aida*, în figurație, ca sclavi etiopieni au intrat soliștii care nu aveau de cântat, au intrat bibliotecara, secretarul muzical, am știut că le pot oferi un fel de recompensă. A fost un mare succes, ne-am dus și la Varna, am avut șase zile libere, am făcut plajă la Nisipurile de Aur. Ne-am întors acasă cu o experiență care a dat curaj. Acesta a fost primul turneu. Mai apoi, a sosit din Prato la Cluj, un domn care era responsabilul cultural al primăriei locale. Fusese invitat de Vlad Mugur care, cum noi eram chiriașii teatrului de proză, venea și la Operă când era liber. Italianul a stat vreo trei săptămâni bune, a vizionat și teatru, și operă și mi-a spus că nu promite nimic dar încearcă să organizeze ceva, pentru că pratezii, fiind lângă Firenze, sunt mari amatori de spectacole lirice. Am fost foarte fericită, am început să sper. N-a fost să fie nici la Prato, nici la Firenze, ci la Viareggio. Am învățat rapid în limba italiană *Tosca*, *Madame Butterfly* și *Don Carlos*, titluri stabilite de dânsul. Era o ocazie. Ne-a ajutat dirijorul nostru, Alexandru Taban, care făcuse medicina la Pisa și cunoștea limba la perfecție. Am rugat-o și pe profesoara de italiană de la

Conservator, Etta Boeru, să supravegheze pronunția. S-a muncit și noaptea, după spectacole. Și așa, cu operele învățate în original și împrăștiate muzical, am plecat la Viareggio. A fost mare succes.

– *Da, mi-ați povestit.*

– La un moment dat, primarul din Viareggio a venit la mine la hotel și m-a rugat să merg cu dânsul să-l vizităm pe primarul din Livorno. Acolo am aflat un lucru neplăcut care se întâmplase cu două zile înainte. O echipă de italieni, adusă probabil de un impresar de mâna a treia, a fost angajată să prezinte **Tosca**. Dar la mijlocul actului doi, cortina s-a lăsat din cauza fluierăturilor, pentru că livornezii ori fluieră, ori urlă de bucurie. Spectacolul se întrerupsese. Și m-a rugat să susținem noi următoarea seară cu **Tosca**, să poată fi uitată cealaltă.

Trei ani la Livorno

– *Livornezii, precum napolitanii sau cei din Parma...*

– Cauza protestelor fuseseră lanțurile de chicsuri. Am cerut aprobare de la Ministerul Culturii, la București și am rămas pe cheltuiala celor din Viareggio, care au fost foarte satisfăcuți.

– *De obicei, după asemenea salvări de situații se duce vestea.*

– Așa a și fost. Aici, în Italia, nu există oraș mai mărișor care să n-aibă una sau două asociații: „Amici della lirica”, „Amici della musica”, „Circolo lirico”... Ei bine, „Amici della lirica” din Livorno ne-a oferit trei stagiuni consecutive. Au fost succese foarte mari. Titlurile erau alese de ei și pentru că eram în orașul lui Mascagni unde nu se mai montase de mulți ani **Amicul Fritz**, ne-au cerut să-l pregătim. Nici la noi nu

exista în repertoriu. Dar l-am făcut, cu o distribuție tânără, foarte drăguță, cu Emil Gherman, Angela Nemeș, Mugur Bogdan. S-a bisat faimosul duet. S-a bisat și la **Cavalleria rusticana** când, la un moment dat, de la galerie, a început să plouă cu hârtiuțe roșii, galbene și albastre, în onoarea României. Erau pregătiți. Am fost și cu **Faust**, integral, cu **Noaptea Walpurgiei** inclusă.

– *Celebrul balet nu se prea reprezenta.*

– Să vedeți cum s-a întâmplat. L-am întâlnit ocazional la mare, stând pe o bancă pe faleză, pe maestrul Oleg Danovski. Era exclus din București, furios pe București, avusese probleme în teatru și atunci l-am invitat la Cluj. I-am spus că putem rezolva problema locuinței, absolut tot, pentru că avem nevoie de dânsul, maestrul de balet Moravski având o vârstă înaintată și urmând să se retragă. A venit, a stat la noi aproape trei ani și a făcut curățenie în balet. A realizat multe lucruri frumoase, printre care **Lacul lebedelor**, cu care ne-am dus în Italia, cu foarte mare succes. Dar totul s-a blocat.

Anchete și interogatorii

– *Care a fost motivul?*

– Pe atunci era un **boom** al... Gerovitalului. Toți eram plătiți cu diurnă minoră, însăși directoarea instituției avea doar 5000 de lire. Foarte puțini bani. Și atunci oamenii, nu ca să trăiască acolo ci ca să aibă un bănuț în plus, doar ieșeau prima dată în Occident, au început să se intereseze de Gerovital. Ca să fiu sinceră, nu mi-am dat seama, mă ocupam de alte lucruri ca să punem turneele la punct. Și după vreo trei ani, m-a convocat la Securitate un general, Iona. A trimis

mașina după mine, dimineața la 7. M-a întrebat cum am admis. „Ce anume?” am întrebat. „Păi”, zice, „cutiile de Gerovital erau masate și în crucea de la mănăstire din *Trubadurul*, și în fundurile duble de mese, de tablouri”. Se pusese acolo în acord cu muncitorii. Pe pachete – mi le-a arătat – erau scrise numele: baritonul cutare, soprana cutare... Ori, înainte de a pleca în turnee, de fiecare dată făceam câte o ședință lungă în care le spuneam să nu ducă fierbătoare de cafea, aparate de făcut supă în camerele de hotel etc., toate le spuneam și uite, cu Gerovitalul s-a întâmplat așa. Generalul Iona, înainte de fiecare turneu, mă convoca, lua distribuțiile și începea: „Titus Pauliuc nu poate pleca, am sesizările mele”. Eu răspundeam: „N-am alt Inchizitor, e unicul”. „Aduceți de la București!”. În momentul acela nu se făcea *Don Carlos* la București. Și eu am replicat: „O sesizare este o anonimă, numai un laș trimite o anonimă pentru că n-are curaj să semneze. Și dvs., la poziția pe care o aveți, cum dați crezare unei anonime?” El mi-a spus că este obligat să ia măsuri, chiar dacă este neiscălit.

– *Vremuri oribile.*

– Și atunci îmi cerea să-mi asum răspunderea. Erau niște formulare aparte, cum că directorul își ia răspunderea că se întoarce omul acasă. Am iscălit fără teamă și le-a închis în casa de fier. La ultimul turneu, în gara de la Viena, eram împreună cu maestrul Ion Iancu, eu mai aveam ceva bani și cum trebuia să așteptăm trenul spre țară vreo două ore, am vrut să-mi invit câțiva colegi la o cafea. Și maestrul Iancu îmi spune: „Doamna directoare, au rămas chiar cei cărora..... doriți să le oferiți cafea”. La întoarcere i-am spus generalului:

„Vedeți, au rămas aceia pentru care nu mi-ați cerut să dau declarații”. Și atunci Opera Română s-a transformat în ceva foarte urât, care m-a copleșit. A devenit ca o mare secție a Miliției economice, se luau interogatorii în sălile de repetiții, am suferit mult de tot. S-au luat și măsuri administrative, tăieri de salarii. Nu puteam face nimic.

– *Atmosferă de teroare!*

– N-am suportat situația. O instituție de cultură care începea să spună mult în meserie să devină sediu de anchete? Spre norocul meu, într-o dimineață îmi telefonează prietenul meu Octav Enigărescu, care era directorul Operei din București, și-mi spune: „Luci, să-ți ceri pensionarea!”. Cum să-mi cer pensionarea la 46 de ani? „Cereți-o pentru că și aici ne-o cerem toți, și Magda Ianculescu, și Ohanesian, și eu, în sfârșit, toată generația noastră”. „Dar de ce?” întreb eu. „Am informațiile mele că legea pensiilor va dura numai un an în forma actuală și după aceea ne vedem de turnee prin ARIA (Agenția Română de Impresariat Artistic)”. Și mi-am cerut pensionarea. În același timp mi-am dat și demisia. M-am gândit la mai multe lucruri. În primul rând, că în situația care se crease era foarte neplăcut să rămân directorul instituției. Tot ce fusese frumos se murdărise. Mi-am continuat activitatea cu contracte ARIA, pe cont propriu, o bună bucată de vreme. Dar, pentru teatru, s-a terminat și cu turneele în Occident. Imediat după ce am plecat, au mers la Kiev, un turneu pe care-l pregătisem deja, dar mai apoi n-au mai putut ieși. Am fost pedepsiți. Asta a fost povestea anilor de directorat.

„Chintesența vieții mele”

– *Așadar v-ați continuat prodigioasa carieră, dar... a venit și momentul retragerii.*

– În acea clipă și mult timp în continuare, am fost întrebată cum de îndur să nu mai cânt. Tuturor le-am răspuns că am visat ca la sfârșitul carierei „să vă aud spunând acest lucru”, nu ca după un concert sau spectacol, în foyer, să vorbească între ei „ce mai vrea, doar a cântat destul?!” Dar nu-i ușor, îți trebuie o voință nemaipomenită să lași scena și podiumul de concert. Meseria asta e un drog.

– *Cum s-au petrecut lucrurile?*

– Am cântat **Tosca** la Siena și am observat că în duetul din actul I am furat o respirație, în duetul din actul III, alta; ei bine, am fost surprinsă, m-a pus puțin pe gânduri. După aceea la un spectacol cu **Manon Lescaut**, iar mi s-a întâmplat să dezorganizez ordinea mea precisă de respirații, la care țineam mult și când am venit acasă, i-am spus soțului meu Carlo: „Să știi că eu n-o să mai cânt”. S-a mirat și i-am explicat: „Tu nu pricepi, dar eu îți repet, vreau să plec din meseria asta. Nu doresc să ajung să nu mă mai recunosc”. Am avut exemple de artiști care n-ar fi trebuit să mai cânte... nu spun nume pentru că nu vreau să supăr pe nimeni.

– *Există exemple, imens de multe, din păcate.*

– De ce trebuie să strici ceea ce te-ai străduit să construiești o viață întreagă? I-am mai spus lui Carlo că voi deschide o școală de canto aici, la Quercianella. Am avut la început vreo 12 studenți, apoi până la 20, deci mi-am creat un cadru care să estompeze, într-un fel, senzația de a lăsa ceva ce ai iubit. Școala a mers bine iar după aceea, mi-au înființat catedră la Conservator și am făcut ceea ce de obicei nu fac profesorii: i-am dus pe elevii mei,

care deja începuseră să studieze cu mine, să dea examen de admitere la Conservator. Mi-am constituit clasa, lăsând două locuri libere, dacă sosește o... „Maria Callas” să am post. Decanul mi-a zis că de obicei se întâmplă invers, adică profesorii atrag studenții la școli particulare unde plătesc, pentru că la Conservator era gratuit. A fost și profesoratul o pasiune. Dar a apărut și alta, încă din timpul directoratului, aceea de a ajuta tinerii. Am avut și prieteni care le-au dat o mână de ajutor, cum este Agenția de impresariat „Luisa Petrov” din Germania. Eu descopeream pe cineva, îl prezentam, dacă plăcea, bine, dacă nu, nu era nicio supărare. Dar i-a luat pe toți și asta a fost bucuria mea.

– *A existat și un concert de retragere, în 1981, la 55 de ani.*

– La Livorno, pe 2 mai, a avut loc spectacolul „L’addio alle scene” al sopranei Lucia Stănescu și a fost foarte interesant. L-a organizat primăria, au rostit discursuri asesorul cultural, alte personalități. Am cântat arii din operele **Gianni Schicchi**, **Madame Butterfly**, **Boema** (ambele arii), **Turandot** (cele două arii ale lui Liù), **Tosca**, **La Wally**, **Aida**, **Faust**, **Lodoletta**, **Trei cântece românești** de Tiberiu Brediceanu. Am spus că la înmormântarea mea – trebuie să vorbesc și despre așa ceva – doresc să se pună aria Toscăi, din spectacolul „L’addio alle scene”. Găsesc în această interpretare chintesența vieții mele...

În „Who’s who in Opera”

– *Și ca să sintetizez, am să citez din dicționarul „Who’s who in Opera”, ediția 1976.*

– Sunt menționați acolo și Nicolae Herlea, și cred că și Arta Florescu.

– *Stănescu Lucia, soprană dramatică româncă, născută la Someșul Rece,*

studii la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, profesori Constantin Stroescu și Dinu Bădescu, debut Cherubino, Premiul I la Festivalul Tineretului și Studenților din 1953, Moscova 1957, Premiul de Stat, Artist emerit, a cântat în teatre majore ca Sofia, Praga, Toulouse, București, Stockholm, Kiev, Leningrad, Moscova (Bolșoi). Roluri selectate: Margareta, Nedda, Santuzza, Mimì, Cio-Cio-san, Manon Lescaut, Aida, Desdemona, recitaluri. Adresa, str. Avram Iancu 43, Cluj-Napoca. Foarte frumos!

– Am primit și un alt volum care-mi face mare plăcere: „Personalități clujene, 1800-2007” de Dan Fornade. Un dicționar frumos ilustrat. Vă mai arăt și cartea „La sublimă evasiune. Scritti di Alessandro Paladini. Eventi e protagonisti dell’opera lirica nel racconto di uno spettatore appassionato” Editată de Circulo Musicale Galliano Masini. Între paginile ei, mă aflu într-o societate foarte plăcută.

– Iată compania: Galliano Masini, Iva Pacetti, Beniamino Gigli, Maria Callas, Tito Gobbi, Giuseppe di Stefano, Gino Bechi, legende...

– Mă simt bine între ele. După ce Paladini a murit, fiica lui i-a adunat toate recenziile despre cântăreții pe care i-a văzut în lume. A cheltuit o avere ducându-se să asculte aceste voci. Am primit cartea aici, la Quercianella, habar n-aveam că există și m-am găsit și pe mine între paginile ei. Italienii au publicat o carte și despre Galliano Masini, scrisă de Fulvio Venturi. Vă interesează? V-o fac cadou. Are inclus și un CD.

Cartea „Lucia Stănescu”

– Mulțumesc mult. Vorbim despre cărți... Lucia Stănescu?

– Punct ochit, punct lovit! Da, m-am decis să scriu o carte pentru că am fost solicitată în acest sens de Editura Eikon din Cluj. Directorul, domnul Valentin Ajder, mi-a telefonat într-o bună zi și a fost foarte cavalier, mi-a spus că știe că nu-i frumos să amintești unei doamne vârsta pe care-o are, 85 de ani, dar... Cred că pornise de la ideea Bucureștiului de altădată, auzise de la un prieten al meu că am trăit în București cam 15 de ani, de la 4 la 19 și era curios. Chiar așa a fost exprimarea: „Ați trecut prin atâtea perioade diferite, din toate punctele de vedere, sociale, politice, dacă ați putea să ne descrieți aceste epoci, așa cum le-ați trăit dvs., nu cum ați auzit că au fost. Și v-aș ruga foarte mult, doamnă Lucia Stănescu, să amintiți cum era Bucureștiul de altădată”.

– Minunată ofertă!

– M-am gândit că are dreptate și, mai mult decât atât, m-am gândit că trebuie început de la perioada din Ardeal, pentru că eu sunt ardeleană, moșoaică, Someșul Rece este un sat moșesc din munți. Din amintirile bunicilor și părinților mei, am vorbit de epoca austro-ungară în care au trăit, apoi despre perioada interbelică. Am considerat că este o datorie. Adevărul este că am avut predispoziție la compunere, vă spuneam că am avut o foarte mare pasiune pentru lectură, cred că asta mi-a hrănit elocința și imaginația. În scrisori, cumnatele mele admirau mereu ce frumos scriu, erau anumite imagini ale familiei pe care ele nu le sesizau și eu le transmiteam.

– Și ce frumos povestești...

– Ei bine, domnul Ajder m-a obligat să mă gândesc la ceva la care nu reflectasem și poate nici nu este foarte târziu, dacă bunul Dumnezeu m-a lăsat să trăiesc atât și... aici. Da, asta este foarte important, domnule Costin Popa, locul unde Domnul Dumnezeu m-a adus în sfârșit după o viață, hai să spunem, prea plină, din toate punctele de vedere. Am fost și puțin obosită sufletește pentru unele lucruri și în ambientul acesta minunat mi-am găsit liniștea la care visam. În 5 ianuarie 2011 m-am hotărât să încep. Am lucrat ordonat, cum sunt eu obișnuită, nu de dimineața până seara, ci trei ore dimineața. Eu întorc pământul pe dos până-n prânz, după aceea aproape nimic. Așa e la pensie. Sunt aproape de sfârșitul redactării. Să știți că și nepoții mei m-au rugat. Când veneau vara pe la mine, seara îmi cereau să le povestesc. Au zis: „Tanti Luci, de ce nu puneți totul pe hârtie, să le știm și noi, să ne rămână?”. Și asta a constituit un impuls.

– *Cartea va trata desigur și cariera...*

– ... persoanele pe care le-am întâlnit în drumurile mele...

– ... *va conține sfaturi adresate aspiranților la glorie lirică.*

– Mai ales. De fapt, volumul va fi dedicat tineretului român și cântăreților. În carte va exista și capitolul „Lucia Stănescu – profesoară de canto”, cu metoda mea, moștenită și îmbogățită pe parcurs.

– *Am înțeles că veți fi președinta de onoare a Festivalului de Artă Lirică Studențească „Viva Vox”, în mai 2012, la Cluj.*

– Am acceptat cu foarte mare plăcere, pentru că ador tineretul. Mă bucur și că Leontina Văduva va susține un **master-class**. Are multe de spus, slavă Domnului, numai să fie receptivi tinerii.

– *Ocazie cu care, desigur, se va lansa cartea.*

– Așa aș dori, dacă îmi ajută Dumnezeu.

Pe urmele Haricleei Darclée

– *Vă urez să apară cât mai curând. Ați fost multiplu omagiată cu premii și titluri, chiar mâine 4 august, la Brăila, vi se va decerna Medalia de Aur și Diploma de Onoare Hariclea Darclée.*

– Sunt mândră de asta, pentru ceea ce înseamnă acest nume nu numai pentru țara românească, ci pentru toată lumea operistică, dar și pentru faptul că se leagă de o întâmplare impresionantă. Pentru că, atunci când s-au împlinit 50 de ani de la moartea maestrului Puccini, primăria din Lucca și ministerul italian al Culturii s-au gândit să mă invite pe mine să fac spectacolul comemorativ de la Lucca, orașul în care s-a născut maestrul. Așadar, o româncă să servească numele Haricleei Darclée. A fost un spectacol foarte frumos. Acum, peste timp, se leagă cu ceea ce voi primi. Îmi face mare plăcere, trebuie să fiu sinceră, mare plăcere.

– *Stimată doamnă Lucia Stănescu, vă mulțumesc foarte mult, a fost o imensă bucurie să vă întâlnesc și să stăm de vorbă.*

– Eu vă mulțumesc pentru că v-am cunoscut personal. Vă știam doar din cărțile dvs., pe care sunt fericită că le am, din anumite transmisii Radio și din veștile care îmi ajung din când în când. A vă cunoaște pe dvs. a fost pentru mine o confirmare a însăși carierei mele. Nu cred că ați fi venit să mă întâlniți, dacă nu ați fi avut încredere în munca mea de-o viață.

(2011 – **OPERA DIVINA**)

Soprana și profesoara GEORGETA STOLERIU

**„AMPRENTA PE CARE UN
PROFESOR O LASĂ
ASUPRA PERSONALITĂȚII
STUDENTULUI ESTE FIE UN
BLAZON, FIE UN
STIGMAT!”**

– *Stimată doamnă profesor, suntem la jubileul de 10 ani al Bursei Yolanda Mărculescu pe care o acordați în nume și din fonduri proprii. Se cade să rememorăm originile acestei inițiative.*

– Originile au stat într-un sentiment de profundă, puternică și, pe măsură ce anii trec, mereu crescândă recunoștință față de profesoara mea de canto, omul minunat care a fost doamna Yolanda Mărculescu, pedagogul minunat, artista minunată.

– (...) *Doamnă profesor, ați susținut un masterclass la Milwaukee, la invitația Yolandei Mărculescu. V-ați revăzut după mulți ani.*

– După 23 de ani, aici, în București la Concursul Enescu din 1991, când doamna Yolanda Mărculescu a făcut parte din juriu. Atunci s-a întâmplat să mă asculte în trei concerte pe care le-am avut în cadrul festivalului, s-a bucurat nespun că nu i-am înșelat așteptările și mi-a lansat invitația de a susține masterclass și recital la următoarea ediție a Festivalului Artei Cântului de la Milwaukee, manifestare al cărei director era. Revederea de la București a fost

deosebit de emoționantă iar la Milwaukee am avut privilegiul de a locui o lună în casa dânzei și de a savura, de dimineața până seara, conversații de care eram flămândă după atâta vreme și pe care evident că la douăzeci și ceva de ani, cât aveam când dumneaei a plecat, nu aș fi putut să le susțin. Acum, la maturitate, am reușit să legăm niște dialoguri fascinante, spun eu, care mi-au rămas în minte și în inimă. Adeseori apelez la ele în momentele de cumpănă. Totul a fost perfect atunci.

– *Într-adevăr, receptarea a fost cu totul alta și sunt convins că reîntâlnirea a fost esențială.*

– O da, sigur.

– *Anul trecut ați acordat Bursa Yolanda Mărculescu sopranei Laura Nicorescu, studentă acum în anul al III-lea la clasa prof. Maria Slătinaru-Nistor. O paranteză: dacă parcurgem numele bursierilor din cei 10 ani se poate constata că mulți au fost aleși încă din anii mici de studiu, ceea ce înseamnă o anumită viziune pedagogică. Cum ați selectat?*

– Criteriile au fost de natură profesională, bineînțeles, dar nu numai atât. Am încercat să intuiesc comportamentul studenților, caracterul lor, aplecarea către această profesie, tendința spre spiritualizare. Desigur că mi-am asumat de fiecare dată și riscul unei orientări posibil greșite, dar am făcut totul cu curaj și, în cazul celor mai mulți dintre ei, consider că nu m-am înșelat.

– *Marius Brenciu, de exemplu...*

– A fost primul căruia i-am acordat această bursă, într-un moment în care, de ce să nu o spun, puțini credeau în viitorul lui, ba dimpotrivă. La vremea respectivă, fiind și prima dată când acordam bursa,

comentariile au fost destul de înfierbântate și nu puțini au spus că am procedat greșit. Dar eu am crezut în el și iată că nu m-am păcălit.

– *A câștigat importantul concurs de la Cardiff...*

– Dar nu numai atât, a câștigat un loc pe scene, pe care-l onorează cu cinste.

– *La sfârșitul anului a cântat în Traviata la Roma alături de Angela Gheorghiu și cu Ambrogio Maestri, noua vedetă a baritonilor italieni. Stimată doamnă profesor, bursele au fost însoțite, încă din al doilea an de decernare, de altele, oferite de foști studenți ai dvs, actualmente vedete pe scenele internaționale de operă. Așa este, da?*

– Desigur. Iată, Felicia Filip a acordat anul trecut o bursă în valoare de 500 de dolari.

– *Elevele dvs. sunt peste tot în marile teatre ale lumii. Aș aminti-o pe Ruxandra Donose, cu prezențe la Opera de Stat din Viena, la Covent Garden, Opéra Bastille, Metropolitan, San Francisco. Aș vorbi despre Adina Nițescu care are deja două deschideri de stagiuni la Scala din Milano și, ceea ce mi se pare important, a interpretat acolo sub bagheta lui Riccardo Muti, roluri din ce în ce mai mari, ajungând până la Donna Anna. Este foarte semnificativă această ascensiune. În plus, peste câteva luni, Adina Nițescu va fi Cio-Cio-san pe faimoasa scenă, rolul acesta însemnând desigur și o reorientare repertorială a artistei. Despre Liliana Nikiteanu, altă elevă a dvs., aș spune că intrarea la Opera din Zürich a fost un semn deosebit de confirmare a calităților ei și a pregătirii cu care ați înzestrat-o. Opera din Zürich este un foarte important punct*

de întâlnire al marilor vedete, de la Cecilia Bartoli, Agnes Baltsa și Neil Shicoff, la José Cura, Waltraud Meier, Renato Bruson.

– Cu care ea frecvent cântă.

– *Evident, fiind acolo, pe afișe îi întâlnim în mod constant numele alături de celebrități. Liliana Nikiteanu a comis gesturi de neasemuită noblețe vizavi de memoria Yolandei Mărculescu, de școala de canto pe care a absolvit-o, da?*

– A acordat mai multe burse de-a lungul timpului, ultima fiind cea de anul trecut, oferită mezzosopranei Antonela Bărnat.

– *Valoarea bursei dvs. este...*

– 500 de dolari, aceeași în fiecare an. A fost acordată și sopranei Elena Stancu...

– *... care face acum studii aprofundate și desfășoară o bună...*

– ...o foarte susținută activitate concertistică, nu numai dar mai ales în capitală, pe scena Filarmonicii și la Sala Radio.

– *Vă voi relata un fragment dintr-o convorbire pe care am avut-o cu Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena: „Domnule”, mi-a spus, “am angajat-o în trupă pe această Ileana Tonca; i-am dat la începutul verii o listă cu aproape 20 de roluri, mici și medii, cerându-i să le învețe până la 1 septembrie. Nu știu cum a găsit partiturile!”*

– I le-am dat eu!

– *Dânsul nu știa... „când a studiat, când le-a învățat, dar la 1 septembrie le cunoștea pe toate, pe dinafară, la perfecțiune”.*

– A lucrat toată vara.

– *„Așa ceva nu am întâlnit de multe ori”, a încheiat dl. Holender. Ce le*

insuflați acestor tineri studenți? În ce spirit îi formați?

– Nu încerc să-i modelez într-un anume fel, dar orice profesor constituie un exemplu pentru discipolii săi și el poate deveni, prin amprenta pe care o lasă asupra personalității studentului, fie un blazon, fie un stigmat. De aceea nu trebuie să vă povestesc ce responsabilitate uriașă, ce greutate apasă pe umerii unui pedagog într-o asemenea instituție ca Universitatea Națională de Muzică. Încerc să le dau un exemplu cât mai bun și dacă este să apreciem cât de exigentă sunt cu ei, trebuie să încep întâi cu cât de severă sunt cu mine însămi. Așa am fost tot timpul. Și acesta este lucrul pe care încerc să-l formez la ei în primul rând, să-și ridice pretențiile în fața propriei persoane și după aceea vis-à-vis de ceilalți.

– Cât de mult le pătrundeți psihologia?

– Încerc s-o fac cât mai intens, de altfel trebuie să vă spun că dacă n-aș fi făcut muzică din fragedă pruncie, dacă n-aș fi început să studiez un instrument, probabil că n-aș fi urmat conservatorul ci... psihologia.

– Și acum, momentul de vârf al seratei: acordarea Bursei Yolanda Mărculescu pe anul 2004. Să reamintesc: 500 de dolari oferiți unui student al Universității Naționale de Muzică de la una din clasele colegilor profesori. Suspans general! Vă mărturisesc că nu am reușit să pătrund secretul. A fost păstrat cu strășnicie.

– Laura Tăulescu, soprană, studentă în anul V la clasa prof. univ. Sanda Șandru.

– Felicitări!

(2004 – **OPERA VIVA**)

ALAIN SURRANS, directorul Operei din Rennes

„AM FOST FOARTE EMOȚIONAT DE TOT CEEĂ CE ESTE AUTENTIC ÎN ROMÂNIA”

Alain Surrans este una dintre cele mai complexe personalități manageriale care activează astăzi în Franța lirică. Din 2005 ocupă fotoliul de director general al Operei din Rennes iar în 2011 a fost ales președinte al Camerei Profesionale a directorilor de operă din Franța. (...) A fost conducător al Asociației de Operă și Balet din Île-de-France, urmând ca între 1994 și 1998 să îl găsim director artistic al Orchestrei Naționale din Lyon. În continuare, a fost solicitat din nou pentru a ocupa funcția de consilier în Ministerul Culturii la direcțiunea Muzică, Dans, Teatru și Spectacole. Între timp a mai exercitat și funcțiile de director artistic la renumita editură pariziană Salabert și de consilier la Opera din Paris în timpul directoratului lui Hugues Gall. (...)

Este des solicitat în juriile concursurilor internaționale de canto în întreaga Franță și Europă. Într-o asemenea calitate l-am întâlnit recent la Sibiu, unde a fost președinte la Concursul „Vox Artis”, juriu din care am făcut parte. „Vox Artis” - o competiție deja tradițională în municipiul de pe malurile Cibinului, ajuns la ediția a IV-a și organizat de Filarmonica de Stat Sibiu (director general Ioan Bojin), în parteneriat cu Artcor Artists Agency Viena (director artistic dr. Theodore Coresi).

O competiție de nivel european

– Domnule Surrans, ați fost președintele juriului celei de-a IV-a ediții a Concursului Internațional de Canto Vox Artis de la Sibiu. Care vă sunt impresiile despre organizarea competiției?

– Totul s-a desfășurat în condiții foarte bune, a existat un repertoriu vast și au fost mulți candidați, ceea ce a permis celor ca mine, veniți din alte spații, să ascultăm voci din diferite zone - țările din estul Europei, din Asia Centrală, cu tradiții diferite de studiu în canto. Am remarcat câteva probleme în ceea ce privește pregătirea lor muzicală, prezența și experiența scenică, mulți fiind tineri cântăreți, pe scurt am fost extrem de interesat.

– Așadar, nivelul concurenților...

– ... mi s-a părut excelent, au fost voci de foarte bună calitate. Unele aparțin unor muzicieni remarcabili, în timp ce altele nu au ca suport cultura muzicală care să permită înțelegerea corectă a stilului. Diferența o face muzicalitatea. Un excelent cântăreț este cel care a studiat un instrument, pentru că a căpătat experiența muzicală care trece în cântul său.

– Considerați că ariile de concurs au fost bine alese de către candidați?

– Am fost foarte impresionat pentru interesul într-un repertoriu foarte divers: italian, francez, rus, ceh.

– Cel german?

– A fost mai puțin prezent, într-adevăr. Ne-am fi putut aștepta la Weber, Richard Strauss. Același lucru se întâmplă și în Franța dar, oricum, concursul a fost foarte interesant, de nivel internațional european, pe care de altfel îl are și fondatorul lui, basul Theodore Coresi.

– Credeți că un juriu format din directori de teatre lirice, din critici, din impresari este important?

– Pentru concurenți este foarte utilă obținerea unui eventual angajament; deci cu cât sunt mai mulți directori de operă în juriu, cu atât crește șansa cântăreților de a fi lansați. Le-am spus adesea competitorilor că s-ar putea ca unii membri ai juriului să nu fie interesați de cântăreții care au ajuns în finală și până la urmă să angajeze un nefinalist. Unul dintre lucrurile cele mai importante în canto este personalitatea. Când angajezi un cântăreț, de fapt angajezi un artist, un muzician și suntem foarte atenți și asupra prezenței fizice. Este un proces foarte complex. Uneori sunt personalități foarte interesante care din anumite motive nu ajung în finală dar eu, ca director de operă, ofer angajament unui cântăreț care-mi place, chiar dacă nu a ajuns în finală.

Descoperiri și curaj

– Sunteți directorul Operei din Rennes. Vă rog să-mi vorbiți despre concepția stagiunii. Conduceți un teatru de repertoriu?

– În Franța nu mai există asemenea teatre, cu excepția, într-o oarecare măsură, a Operei din Paris, care întreține un repertoriu pe care-l programează regulat dar se poate spune că funcționează într-un sistem de semi-stagiune, producțiile fiind programate pentru un timp clar delimitat. Celelalte teatre funcționează în sistem de stagiune, adică se face o producție, se exploatează, apoi se lasă deoparte. Uneori se reia sau dacă este o producție făcută în colaborare cu alte teatre se mută la instituțiile care au participat la ea. Opera din Rennes este un teatru mic, nu facem mai mult de 30

de reprezentații anual, cu 6-7 titluri. Primul teatru din afara Parisului care are o importantă stagiune este Opera din Lyon, o instituție formidabilă. În Franța sunt 25 de teatre care fac producții lirice, angajează cântăreți și participă la viața muzicală cu creațiile lor, cu multe producții contemporane, cu descoperiri și destul curaj în alegerea titlurilor.

– *În aceste condiții, care apreciați că este stadiul actual al teatrului liric în Hexagon?*

– Franța este o țară în care, ca în multe altele, în anii '50, '60, '70 opera a suferit o decădere. Regiile erau învechite. Modernizarea a venit la Paris sub directoratul lui Rolf Liebermann în anii '70 și de atunci se poate vorbi de reînnoirea operei în Franța. Și nivelul muzical a crescut, pentru că în anii '60 nivelul orchestrelor noastre nu era grozav. Foarte importantă a fost reînnoirea la nivel estetic, prin modernizarea mizanscenelor. Cred că, astăzi, Franța ocupă un loc important în lumea operei. Chiar dacă nu are atât de multe teatre de operă ca în Germania, Franța are un peisaj liric destul de bine structurat, există opere bune la Lyon, Toulouse, Bordeaux, apoi Rennes, Nisa, Marsilia, Montpellier etc.

– *Domnule Surrans, sunteți și directorul Camerei Profesionale a directorilor de operă din Franța. Care sunt scopurile acestui organism?*

– Este un sindicat al tuturor teatrelor care aplică Convenția colectivă a spectacolelor, 25 la număr, act semnat între sindicatul operei și sindicatul salariaților. Dar este și o asociație a tuturor directorilor de operă, la care sunt asociați și directori străini. Ideea este de a reflecta împreună la meseria de manager de teatru liric, asupra misiunilor

și politicii teatrale. Deci este o instanță asupra tot ce este social în interiorul operelor, o instanță de reflecție asupra teatrelor de operă franceze și europene. În fiecare an avem întruniri la nivel european în care comparăm ceea ce se întâmplă la noi cu ceea ce există la nivel internațional. În 2013 am avut o dezbatere foarte interesantă asupra situației teatrelor italiene, care este catastrofală din punct de vedere financiar, față de situația din Germania, foarte bună. În Franța suntem într-o situație intermediară pentru că municipalitățile sunt principalele susținătoare ale teatrelor, nu Ministerul Culturii. Orașele sunt mereu fidele instituțiilor lor lirice, importante pentru comunitatea respectivă. Finanțarea este foarte corectă și în felul acesta avem un peisaj liric care nu-i rău deloc, chiar pozitiv. Cu toate diferențele dintre noi, între bugetul foarte restrâns al unei opere mici precum cea din Rennes și Opera din Lyon, de exemplu, o diferență de la 1 la 10, există o importantă solidaritate între noi, pentru că toți facem aceeași meserie.

Muzicalitatea regiei

– *Să revenim puțin la afirmația pe care ați făcut-o spunând că în anii '70 a început reînnoirea regiei de operă. Dar ea a derapat, se știe, din cauza contradicțiilor cu muzica.*

– Într-adevăr, există și multe excese. Este de fapt o reformă care a venit mai ales din Germania, dinspre dramaturgie, dinspre sensul profund al lucrărilor. În sistemul teatrelor de repertoriu, producțiile se reiau, așa că ajungi la 50 de ani să fi văzut deja *Norma* de cel puțin 10 ori în viață în același stil regizoral. Deci intervine puțin oboseala, pentru că este mereu aproape același lucru. A fost

necesară o nouă abordare din punct de vedere estetic, mai importantă mai ales la teatrele de repertoriu decât la cele de stagiune. De exemplu, la Rennes nu s-a mai văzut *Flautul fermecat* de 12 ani, este deci timpul să-l programăm, pentru că un tânăr de 30 de ani nu-l cunoaște. Regia modernă de operă este o meserie, cu multă muncă de cercetare și inevitabil duce la excese când este deconectată de la muzică. Diferența dintre germani și alte națiuni este că dramaturgia lor poate face și multe lucruri bune, întrucât sunt foarte, foarte buni muzicieni. Dar când este vorba despre un regizor de teatru care nu a produs decât montări de teatru, nu are ureche muzicală, nu cunoaște muzica și se apucă de regie de operă, poate fi catastrofic, pentru că este o contradicție extremă între ceea ce se întâmplă pe scenă și ce exprimă muzica.

– În cel mai bun caz, regizorul va lăsa loc muzicii pentru că nu prea știe cum să o pună în valoare și deci cel puțin nu va acționa contra ei.

– Există și cazurile celor care afectează muzica, dar încercăm să evităm așa ceva. Mi s-a întâmplat să am probleme cu regizori pentru că la început aveam impresia că ne înțelegem dar când a început lucrul cu cântăreții am constatat că nu știu ce să spună. O problemă cu regizorii moderni este și că atunci când li se dă un text care nu este în limba lor sunt complet destabilizați. Țin seama de asta.

– Și cum îi alegeți?

– Pe bază de întâlniri, ca și cu artiștii. Când merg la un spectacol caut întotdeauna să simt muzicalitatea regiei, vreau să văd cum un regizor face să joace un cântăreț și cum mișcarea scenică urmărește muzica. Pentru mine aceștia sunt indicatori privind capacitatea de a

regiza operă. Mai există și regizori de operă de meserie care fac o treabă excelentă.

„Primirea de către public și critică nu este determinantă”

– Dacă după ce a început lucrul nu mai sunteți de acord cu regia, cum vă descurcați?

– Într-adevăr, este greu. După ce ți-ai dat acceptul este foarte dificil să-l retragi. Atunci se discută, se negociază dacă sunt aspecte flagrante de neînțelegere; mi-aduc aminte de un regizor care pregătea *The Fairy Queen* de Purcell și le-a spus coriștilor că trebuie să se prefacă adormiți în timp ce cântau. I-am explicat că este o idee stupidă care nu corespunde realității și nu poți cere așa ceva. A acceptat. Când ai de-a face cu idei flagrante poți să ajungi la o înțelegere dar altfel regizorul spune că ți-a prezentat concepția și ai fost de acord...

– ... înaintea semnării contractului.

– Da. Îmi amintesc un alt caz teribil. La finalul operei *Jenůfa* de Janáček este un fel de dans care crește pe fond de tunete iar regizorul a considerat că erau anunțatoare de război și imaginase un soi de bombardament asupra casei eroinei titulare. A trebuit să lupt contra ideii și, într-un târziu, a trebuit să accepte că ar fi fost ceva pe care nimeni nu l-ar fi înțeles. Adesea problemele pe care le au regizorii care abordează operă sunt că se apucă să inventeze lucruri neinteligibile pentru public.

– Este absolut inadmisibil ca spectatorul să descopere ideile regizorului doar citind programul de sală.

– De exemplu, unul mi-a spus despre un personaj îndrăgostit că sigur avusese înainte o altă femeie. De neînțeles pentru public. De multe ori, ideile lor sunt

abstracte și perfect inutile. Iată deci că există situații în care trebuie să te bați cu regizorii. De obicei, ei ne aduc concepția proprie asupra unei lucrări. Și noi, cunoscând acea lucrare pe dinafară, trebuie să urmărim foarte atent ceea ce propune regizorul pentru că toți avem în minte imagini pe care le-am văzut, care ne-au frapat și ar trebui să ajungem în final la o concepție unitară. Pe de altă parte, regizorii sunt acolo pentru a ne scoate puțin din ceea ce știam, eu sunt mereu interesat de propuneri care sunt mai noi, care aruncă o nouă lumină asupra unor pagini arhicunoscute. Este complicat pentru că există elemente într-o lucrare care trebuie absolut puse în valoare. De pildă, toți regizorii fac din **Carmen** o operă întunecată, sumbră, ori ea este o **opéra comique** franceză pură, cu momente solemne dar și cu secvențe comice. Scena cârților este amuzantă: două fete povestesc despre viitorii iubiți, apoi vine aria extraordinară a Carmen-citei, apoi fetele reiau, deci avem un amestec extraordinar de comic-tragic; muzical, momentul este formidabil și ar trebui ca regia să sublinieze acest lucru. În fond comedia și tragedia se amestecă în viață. Ori mulți regizori preferă să trateze numai tragedia și atunci episoadele vesele de **opéra comique** sunt deformate. În ultima variantă de **Carmen** pe care am văzut-o, în actul I Micaëla este aproape violată pe scenă. Ori asta nu are nicio motivație în muzica lui Bizet.

– Cum procedați dacă o producție este prost primită de public și critică?

– Dacă o regia nu funcționează, primirea de către public și critică nu este determinantă pentru mine.

– Totuși, sunt barometre importante...

– Și da, și nu, pentru că dacă spectacolul este bun, câteodată publicul nu-l poate înțelege. La Paris, publicul este foarte antipatic. De exemplu, dacă faci operă barocă, cu regie abstractă, fără peruci și rochii de epocă, publicul protestează întotdeauna, vor zuluși și malacovuri. Cred că atunci când prezinți opere cu subiect mitologic, este foarte frumos și semnificativ să faci ceva abstract. Trebuie doar să păstrezi, să rămâi în spiritul ideatic al lucrării. Dacă regia chiar nu funcționează, discut cu regizorul să vedem cum poate fi făcută mai comprehensivă; cum spuneam, sunt idei pe care publicul nu le înțelege, are impresia că-ți bați joc de el, ori asta se mai poate schimba. Ce este interesant într-un teatru de stagiu este că, dacă o producție n-a funcționat, poți trece la altceva, poți face noi experimente.

Maria Tănase și Edith Piaf

– Domnule Surrans, văd că ați cumpărat câteva discuri de muzică populară românească...

– Îmi place și am fost mereu interesat de toată muzica tradițională din lume. Acum 12 ani am făcut un proiect de expoziție despre toți compozitorii care au adunat muzică tradițională și au folosit-o în opusurile lor. Și m-am lansat pe urmele lui Bartók în Transilvania, care a adunat muzică ungurească și românească. Am fost în satul unde a colecționat-o, am citit tot ce a scris despre generozitatea țăranilor, fraternitatea întâlnită în 1914. A adus acolo un cornet acustic cu care a înregistrat vocile țăranilor. Există o poză care arată o doamnă cântând în acel cornet. Bartók avea un impresionant talent de a se apropia de oameni. Traversând Maramureșul în anul 2000 pe

urmele lui, am fost foarte emoționat de tot ce este autentic în România.

– *Și ați achiziționat acum și un disc cu cântece interpretate de faimosul taragotist Dumitru Fărcaș?*

– Da, pentru că am numai câteva CD-uri de muzică românească, ori această tradiție instrumentală din Europa Centrală și de Est, din Europa Carpaților și Balcanilor, este extrem de interesantă, pentru că plecând de la instrumentiștii țărani au apărut artiști itineranți care interpretau muzica la sărbători, la nunți și asta este ceva specific locurilor de aici. Unii au devenit compozitori, artiști interpreți care prelucrează muzica populară.

– *Cunoașteți muzica lui Gheorghe Zamfir, maestru al naiului?*

– Desigur, a fost celebru în Franța unde a făcut o carieră importantă, comercială, așa zice. Este extrem de popular la noi. Există multe asemănări între Franța și România. Maria Tănase, în anii '30 a venit la Paris unde a avut un succes enorm. Era considerată o mare artistă europeană. Ori Parisul anilor '30 era un oraș foarte cosmopolit, placă turnantă pentru artiștii, mai ales muzicienii, din lumea întreagă. A fost, de altfel, poarta de intrare în Europa a jazz-ului. Duke Ellington a trecut prin Franța și a fost foarte bine primit. În 1924 Bartók a venit la Paris pentru a cânta cele două sonate pentru vioară și pian și a fost extraordinar faptul că, imediat, toți compozitorii francezi l-au recunoscut drept un mare compozitor. Să nu uităm că Enescu era considerat drept compozitor francez. După studiile la Viena a continuat la Paris, care a devenit locul unde a trăit. Era împărțit între România și Franța și era într-adevăr un personaj, un nume foarte important pentru muzica franceză.

– *În 2013 am omagiat-o pe Maria Tănase la 100 de ani de la naștere și 50 de la trecerea în neființă. Mi-ați spus cuvinte foarte frumoase despre interpreta româncă, pe care ați considerat-o extraordinară.*

– A fost o artistă formidabilă, avea strălucirea specială a marilor cântărețe; nici nu deschidea gura și erai deja fermecat. Ca și Edith Piaf, apărea pe scenă și deja magnetiza. Mari artiste.

(2013 – **OPERA MĂIASTRA**)

Regizorul **ANDREI ȘERBAN**

„SUFLETUL EXPRIMAT PRIN CÂNTEC”

– *Este o realitate faptul că în ultimii ani v-ați apropiat iremediabil, cred eu, de genul operei. Definește acest gen momentul în care a ajuns arta dvs., acumulările pe care le-ați realizat în carieră?*

– Opera, pentru mine, e un fel de prelungire a teatrului; pentru că reprezintă teatru cu muzică, deci într-un fel este sufletul exprimat prin cântec, care nu se poate reda doar prin proză, prin vocea vorbită, ci trebuie să devină cântec. Devenind cântec, se transmite o energie mai înaltă, mai poetică. În operă, unde intervine muzica, zborul e mai ușor de luat. Ani și ani de zile am lucrat în teatru cu elemente de ritm, intonație, volum, tonalitate. A lucra acum în operă e un fel de continuare naturală, organică înspre lumea lirică, a ceea ce am făcut ca regizor de teatru.

– *Turandot, Puritanii, Otello, Elektra, Fidelio, Povestirile lui Hoffmann, Adriana Lecouvreur, Evgheni Oneghin, Cneazul Igor, Don Carlos, iată numai câteva titluri pe care le-ați abordat. Sunt destul de diverse. Le-ați putea defini o trăsătură, un numitor comun care a justificat selecția?*

– Nu. Când lucrez în operă, o fac invers decât în teatru, în sensul că eu nu propun niciodată titlul operei. În orice teatru mă duc, dacă vreau să pun în scenă *Hamlet*, găsesc directorul interesat, actorul capabil și gata. Ei bine, la operă dialogul cu managerul general se poartă cam așa: „Cunoști *Adriana Lecouvreur*?”, „Nu, n-am auzit-o niciodată!”, „Bine, atunci ascult-o sau citește partitura și, dacă-ți place, o montezi. Dacă nu, găsim alt regizor”. Deci, lucrez ce mi se dă, dacă-mi place sau dacă mă inspiră. Întotdeauna, teatrul de operă face – în primul rând – opțiunea pentru un cântăreț sau altul. De exemplu la Viena, *Hoffmann* s-a montat pentru Domingo, apoi s-a căutat dirijorul și la urmă regizorul. În operă, ca regizor ești ultimul venit, în teatru – primul. Dar asta nu contează, personal nu am vanitatea de a fi primul venit. Câteodată, ultimul venit e foarte... binevenit, așa că...

– *Aveți afinități îndreptate către teritoriile mozartian, rossinian, wagnerian?*

– Am montat *Flautul fermecat* la Châtelet, la Paris. E adevărat, Rossini nu am făcut încă, dar mi-ar place să fac...

– *Mai ales în această veritabilă perioadă de Rossini renaissance...*

– Evident! Referitor la Wagner, nu știu, mi-e frică. E un teritoriu germanic foarte diferit de temperamentul meu. Poate că într-o zi voi spune „da”, dar pentru asta trebuie să învăț foarte bine

germana, limbă pe care n-o știu în profunzime.

– *Textul e foarte important...*

– Așa este! Mi s-a propus odată să regizez *Ring*-ul; m-am gândit mult la acel proiect, dar până la urmă, cu regret, am refuzat – din motivul pe care vi l-am spus.

– *Cum v-ați apropiat de creația secolului XX?*

– Am lucrat deja *Dragostea celor trei portocale, Elektra*. Aș dori foarte mult să fac Janáček, Șostakovici, Berg – *Wozzeck, Lulu*. Sunt lucruri minunate, parcă ar fi piese de teatru cu muzică. Sunt atât de dramatice și de perfect structurate, încât aproape nu există diferențe între textura sonoră și dramă. Vedeți, la belcantoul verdian sau bellinian e vorba de muzică pură, de melodie care aproape nici nu trebuie pusă în scenă. Ea merge de la sine, emoția muzicii e totul. Când lucrezi Berg sau Șostakovici, e nevoie de foarte multe idei de scenă, iar regizorul devine foarte necesar.

– *Oedipe?*

– Oricând!

– *Am citit undeva, referitor la producția vieneză cu Hoffmann, că dl director Holender și-a asumat riscul de a vă avea regizor. Puteți explica?*

– Opera din Viena e una dintre cele mai mari case din lume, dar și una dintre cele mai tradiționale. Un manager cum e Holender, ca să cheme un regizor nonconformist cum sunt eu, își asumă un risc, pentru că nu se știe precis ce urmează să fac cu acea mizanscenă. Și, în plus, mai era și faptul că niciodată un regizor român n-a mai montat la Viena. Eu am fost primul. Oricum, mi-a făcut plăcere că și-a asumat riscul.

– *În ce măsură țineți seama de tradiția scenei pe care montați și de sensibilitatea auditoriului?*

– Când lucrez operă, nu pot să țin seama de tradiția casei și sensibilitatea publicului, pentru că nu le cunosc. Primul spectator sunt eu, și deci eu trebuie să fiu convins. Cel mai important este să fiu în deplin acord cu mine însumi.

– *Ați simțit vreodată o lipsă de comprehensiune a publicului?*

– Da.

– *Cum vă feriți de clișee și imagini stereotipe într-un gen prin excelență convențional cum este opera?*

– Nu are nici un rost să reiau ceea ce s-a mai făcut. Spre exemplu, dacă aș face *Aida*, ultimul lucru pe care l-aș pune pe scenă ar fi piramide și elefanți. E imposibil! Așa ceva s-a făcut de prea multe ori! Dacă voi lucra vreodată *Aida*, va fi desigur altfel. Nu știu cum, dar trebuie să găsesc altceva.

– *Anul viitor veți monta Lucia di Lammermoor la Opéra Bastille. Cum va fi ea, mai ales ținând seama de componenta vocală, care e foarte importantă la Donizetti? În general, cum procedați în cazul colaborării cu artiștii la care modalitățile de expresie rămân cele pur vocale?*

– Până acum am montat *Lucia* deja de două ori: la Chicago și Los Angeles. Spectacolul de la Paris nu va avea nici o legătură cu celelalte, va fi o altă viziune, o altă regie, alte decoruri. Dacă un cântăreț care va veni să cânte în *Lucia* se va arăta prea mult interesat de vocea lui, atunci lucru va fi un dezastru pentru mine ca regizor. Nu voi mai avea nici un mijloc de a comunica. Deci, la început, încerc să-l conving pentru ce e necesar să se miște, să interpreteze un personaj, ținând cont că un rol nu vine din voce, ci din trăire. Dacă îl voi inspira și va accepta, atunci va fi un bun mariaj; dacă nu, va fi un divorț foarte dureros.

– *Obișnuieți să abordați chestiunea timpilor cu dirijorii?*

– E foarte important să am o comunicare cu șeful de orchestră. De obicei, dirijorul și directorul de scenă sunt precum câinele cu pisica. Fiecare se gândește numai la ale lui și, de aici, conflictul permanent. Foarte rar se interesează unul de munca celuilalt, dar atunci este o situație extraordinară: înseamnă că dirijorul e deosebit de inspirat de ce se petrece pe scenă, iar regizorul ține seama de armonizarea timpilor cu partea vizuală. Abia atunci relația devine interesantă dar, cum spuneam, se petrece foarte rar, pentru că de obicei un regizor și un dirijor sunt doi egoiști.

– *Vă gândiți la colaborări cu Opera Națională Română?*

– Ziua aceea va veni când cântăreții noștri foarte talentați și valoroși nu vor mai pleca tot timpul și vor putea fi plătiți cu sume decente, ca să lucreze și în țară. Atunci voi fi foarte interesat să montez în România. Deocamdată mijloacele sunt sărace în materie umană, ca să nu mai vorbesc de partea financiară. Dar dorința mea pentru a lucra în operă în România este foarte mare...

(1994 – *OPERA LIVE*)

„CONFLICTUL CU LIBRETUL ESTE MINOR”

– *Vă propun să vorbim despre ideile centrale ale viziunii dvs. despre Oedipe.*

– George Enescu, spunea că Oedipe este un personaj al tuturor timpurilor, universal. Există astfel posibilitatea de a traduce drama într-un limbaj modern. Pe acest lucru mi-am bazat toată concepția de realizare a unui *Oedipe* al timpurilor noastre, nu al unor vremi de demult,

homerice, despre care nu știm nimic și nici nu ne interesează. Este un **Oedipe** care se petrece în secolul XX și prezintă toate neliniștile, angoasele, întrebările pe care compozitorul și le-a pus trăind, suferind. Într-un fel ele oglindesc întrebările, confuziile, speranțele pe care le trăim noi azi, în acest moment de tranziție înspre ceva, către un destin pe care nici noi nu-l cunoaștem, pentru că se spune că omul nu-și cunoaște destinul, deși și-l învinge. Acest spectacol este un du-te vino între societate și individ, între general și intim. Este felul în care **Oedipe** se reflectă în societate, în colectiv și modul în care acestea se oglindesc în drama lui personală. Deci drama lui este și drama noastră, drama noastră este clarificată în destinul lui unic, care există în noi ca și păcatul lui Adam sau legende de demult. Ele sunt ancestrale, dar se află în noi acum, în clipa în care trăim și vorbim.

– *Aș dori să vă cunosc părerea despre translarea temporală și spațială a acțiunii, în regia de operă. În special despre modul de expresie pe care-l reprezintă fraza, scriitura muzicală. Spre exemplu, credeți că un mediu mafiot din Brooklyn se poate exprima cu cântul Ducei de Mantua sau al Gildei, scrise de Verdi?*

– Deși asta s-a făcut și destul de convingător, dacă treci peste faptul că muzica aparține romantismului de secol XIX, poți să-ți închipui că acțiunea din **Rigoletto** se întâmplă în Little Italy sau într-un Chicago al gangsterilor mafioți italieni și că Rigoletto este și el prins în această lume, devenind victimă. E aproape ca în filmul **Godfather** cu Pacino. Se poate interpreta așa. Da, cred că dacă e convingător realizat, muzica se poate transpune în alt loc. Dar trebuie să existe o logică absolută.

– *Îmi spuneți, cu alt prilej, că opera este un teritoriu mai simplu decât teatrul, întrucât prima idee vine din muzică...*

– Dacă ești sensibil la muzică și o asculți, ea îți spune foarte mult. Pentru mine muzica este o acțiune fizică vizuală, aproape văd sunetele în mișcare. Mi-e mult mai ușor să fac regie de operă decât de teatru. De fapt, orchestra exprimă subtextul, stările ce se întâmplă în interiorul unui personaj. În teatru nu vedem acest subtext. Dacă nu ești sensibil la arta sunetelor, dacă ești ca unii colegi care, venind din teatru, fac abstracție de muzică fiind complet și exclusiv interesați de text, atunci e un dezastru, o catastrofă. Ce vedem pe scenă nu are nici o legătură cu ritmul, cu mișcarea muzicii și cu faptul că muzica spune la fel de mult ca și cuvintele, dacă nu chiar mai mult.

– *Sunteți de părere că orice stil componistic se poate preta la o transpunere modernă?*

– Am văzut, de exemplu, un spectacol al unui tânăr care revoluționează acum opera în America, Peter Sellars, și care lucrează foarte mult în acest sens. A luat **Julius Caesar** de Haendel și l-a plasat într-un decor de Cairo modern, într-un hotel în care, recent, chiar a explodat o bombă. Acolo se întâlneau președinții Reagan și Mubarak. E un lucru foarte forțat, dar dacă e făcut cu talent și cu convingere, poate fi realizat. Eu n-am văzut spectacolul, dar multora le-a plăcut. În general, nu cred că există limite: cu un anumit gen de muzică se poate face o transpunere modernă, cu altul, nu. Sigur că există forme de muzică cu un stil elegant, baroc, sau cu unul prea sofisticat, care nu pot fi transpuse în costume moderne pentru că se

vulgarizează, lucru ce constituie alt mare pericol în operă. El se numește primejdia de a contemporaneiza totul. La ceea ce țin neapărat când fac o transpunere, așa cum am făcut cu **Oedipe**, este să mențin noblețea subiectului. El trebuie să rămână adânc, profund uman și să ne atingă omeneste într-un fel care să corespundă vieții și experienței noastre. Nu trebuie să-l coborâm în vulgar ci dimpotrivă, să-l înălțăm noi, din mizeria noastră la noblețea suferinței, ca în cazul lui Oedipe.

– *Dacă, uneori, conflictul cu partitura poate fi rezolvat și acceptat, cum se poate rezolva conflictul cu libretul?*

– În **Oedipe**, conflictul cu libretul este minor, pentru că tot textul corespunde extraordinar spectacolului și viziunii moderne. E adevărat că Teba nu e acea Tebă știută, cetățenii nu sunt ai cetății vechi, ci ai cetății noi, iar Olimpul și zeii sunt necruțătorii stăpâni ai unor timpuri care ne-au făcut să suferim. Vocabularul e același dar metafora se schimbă, devine mult mai directă, mai urgentă și mult mai înfiorătoare.

– *Cât de mult v-ați apropiat de personalitățile compozitorului și libretistului? Știu că v-ați documentat extraordinar...*

– M-a interesat foarte mult viața lui Enescu, pe care nu o cunoșteam, aveam o impresie foarte generalizată și banalizată a unui Enescu pus, aş putea spune, pe un soclu de catafalc: **Imaginea olimpiacă a geniului muzicii românești**. El a fost un om care a suferit profund, care a plecat din România spre New York, pe vasul Transilvania, ne povestește preotul Vasile Hațegan. Lucrurile mergeau rău în România și nu mai avea intenția să se întoarcă.

Comuniștii confiscau puterea, acaparau proprietățile oamenilor, viața devenea iad. Există un citat extraordinar din Enescu, care m-a ajutat să fac spectacolul așa cum l-am făcut. Spune Enescu: „Tot ce am câștigat cu greu în viață, grație muncii mele de muzician mi-a fost confiscat de regimul din România. În schimb, m-au făcut senator, dar mi-au luat tot. Am fost obligat să-mi iau din nou vioara și să reîncep să-mi fac meseria de saltimbanc, cutreierând lumea pentru a putea să-mi câștig existența. La vârsta mea înaintată ar trebui să mă retrag în România, să compun și să fiu cu ai mei, pe care-i iubesc foarte mult. Dar eu sunt acum un pribeag prin lume”. Iată-l pe Enescu, iată-l pe Oedipe, iată omul exilat, eroul exilat. E o contopire de viață, de destin, de aceea spectacolul vorbește mai mult despre destinul lui Enescu decât despre destinul unui Oedipe homeric.

– *Cum ați ajuns la versiunea cu doi interpreți în rolul titular în același spectacol? Care sunt implicațiile unei astfel de alegeri?*

– Un Oedipe tânăr nu poate simți ceea ce vârsta și experiența o pot da. Un Oedipe bătrân nu poate înlocui nici prin machiaj, nici prin corset vioiciunea tinereții. Sigur că Enescu a scris acest rol pentru un singur cântăreț, dar chiar din punct de vedere muzical există o diferență imensă între actele I și II, care sunt scrise într-o manieră romantică și actul al III-lea, care e scris mult mai dramatic, acut dramatic, mai apropiat de modelul tragediei antice. Deci două voci diferite, una mai lirică și alta mai dramatică, convin de fapt partiturii, iar din punct de vedere actoricesc, nu cred că un cântăreț de operă fără mare talent de actor și mare antrenament, poate face

această transformare de la un Hamlet tânăr, care-și pune întrebări – Oedipe din tinerețe – până la un Rege Lear ajuns la seninătate prin suferință – Oedipe bătrân. Poate doar dacă am avea un Laurence Olivier. De aceea cred că ideea cu doi interpreți, deși neconvențională, este absolut plauzibilă.

– *Spectacolul dvs. este plin de mesaje, de metafore, are un chip central în întrebările fundamentale ale eroului. Cum credeți că va rezona în spectatorul activ?*

– E foarte greu de spus și iată de ce: ceea ce numim de obicei publicul spectator este un termen foarte banal și generalizat, reminiscență a unei formule comuniste. Publicul nu e o masă anostă, o gloată, o turmă, o colectivitate. El e făcut din oameni ca dvs., și ca mine și trebuie să avem siguranța că fiecare dintre noi suntem diferiți. Nu există doi oameni pe lume care să fie la fel; chiar doi gemeni sunt diferiți. Deci fiecare va reacționa la ce vede pe scenă în felul lui și pentru el. Trebuie să respectăm individualitatea fiecărui spectator, de aceea eu nu numesc publicul ca masă, ci spectatorul ca individ. Ca el să primească ceea ce vreau eu să-i trimit, îmi pare imposibil, pentru că fiecare e diferit. Nu pot ști ce va recepționa. Tot ce pot este să transmit prin Enescu, prin **Oedipe** și prin mine însumi, experiența mea, a muzicii și a felului în care această muzică e transmisă prin cântăreț și prin acest spectacol. Reacția fiecăruia este un lucru complet misterios și eu nu am cum să-l controlez.

– *Cum a decurs colaborarea cu colectivele Operei? Cum ați resimțit diferența, actor de teatru – actor de operă?*

– La Opera Națională Română am fost primit extraordinar de călduros,

pornind de la direcțiune și până la ateliere, trecând prin personalul artistic – cor, orchestră, soliști, dirijor. Toată lumea a lucrat extraordinar, a făcut un efort suprauman. Decorurile și costumele au fost pe scenă din prima zi de lucru. Cântăreții au încercat să facă tot posibilul pentru a se adapta unei concepții cu totul alta decât cea cu care erau obișnuiți, unui fel de a juca și de a cânta, de a trăi cântecul în trup, de a juca la fel ca la teatru și de a intra în relații dramatice, teatrale, dar pline de adevăr. Ei sunt dispuși să facă acest efort, să iasă din atitudinile constipate, frigide în care au fost familiarizați să cânte până acum la Operă și să înțeleagă că diferența între ce e înghețat și ce e viu în artă, e ca între moarte și viață. Să te poți mișca, să poți trăi cântecul în trup și să interpretezi în chip natural, este ceea ce e de dorit în operă, pentru ca ea să devină, ca și teatrul, o expresie a vieții noastre de zi cu zi, înnobilită de muzică.

– *Dacă vi s-ar fi cerut să montați **Oedipe** la Metropolitan în loc de București, l-ați fi abordat în același fel?*

– Acolo aș fi făcut cu totul alt **Oedipe**, pentru că americanii n-au trăit experiența ultimilor 60 de ani din Europa de Est. Ce s-a întâmplat, după cel de-al doilea război mondial, e cunoscut de ei doar din cărțile de istorie sau din filmele documentare. Enescu a scris o muzică pătrunsă de neliniștile secolului XX. Acesta este Oedipe din el, reprezentat în noi, prin istoria acestei țări, a acestor ani și nu poate fi imitat într-o lume americană, unde realitatea este cu totul alta. Dar acest **Oedipe** ar putea circula în lume, la New York și ar putea fi apreciat ca o experiență adevărată care vine dintr-o anume lume și prezentat pe scenă de niște artiști care au trăit această

experiență și care știu cum s-o exprime cu adevăr. Ei trăiesc pe scenă ce au trăit în viață. Oedipe este în ei. Americanii vor înțelege că aceasta nu e o pastişă, ceva fals, ci un act artistic adevărat, care vine din ceva trăit.

– *Acum câțiva ani am văzut un spectacol TV cu **Tosca**, transmis live, din locurile acțiunii. Se foloseau minuscule microfoane. Mi s-a părut ceva revoluționar, dar și periculos. Regizorul era eliberat de corsetele mișcărilor manieriste ale cântăreților. Dar acest fenomen favorizează apariția unor interpreți care sunt net avantajați de microfoane și poate, la limită, să însemne degradarea vocalității, a expresiei prin sunet. Deși îmi este foarte clar de care parte a baricadei vă situați, vă rog să comentați.*

– De obicei sunt împotriva microfoanelor, le detest întru totul, dar le folosim în **Oedipe** pentru că orchestrația e puternică. De multe ori Enescu a scris țeșături foarte joase pentru cântăreți și nu se aud cuvintele, iar vocile sunt acoperite din cauza mișcărilor abundente. Pentru că spectacolul are un iz atât de politic, chiar vibrant politic, aproape că microfoanele nu contează. Sigur că, dacă aș face un Verdi sau o operă belcantistă și aș pune microfoane, ar fi un sacrilegiu, dar cred că, pentru acest **Oedipe** care este al mișcării timpului, al revoluției, ele nu deranjează așa de mult. Repet, în principiu, sunt absolut contra lor la operă.

(1995 – **OPERA LIVE**)

„ARTA SUPREMĂ ESTE MUZICA”

Spectacolul visceral

– *Am fost impresionat când am văzut cât de mult public a fost pe scenă la*

*premiera cu **Troienele**, aici, la Opera Națională Română din Iași...*

– Trebuia să fie și mai multă lume, pentru că ideea primei părți a spectacolului este să te faci să te simți asediat de artiști, incomodat, să ți se facă frică. Este obligatoriu.

– *Am resimțit asta. În partea a doua, când am trecut în sală, ne-am distanțat...*

– ... hieratic, pentru meditație...

– ... privind minunatele mișcări rituale ale dansatoarei pe pantă și nu numai. Stimate maestre, care a fost geneza **Troienelor**?

– După ce am lucrat un an de zile cu Peter Brook la spectacolul **Orghast in Persepolis**, am continuat studiul asupra sunetului și vocii umane, asupra emoției care se poate transmite prin vibrația vocii, acel „ceva” ce depășește înțelegerea intelectuală. Pentru că nu pricepi nimic mental ci este totul visceral, prin emoții. Limba greacă veche pe care nu o cunoaște și nu o mai vorbește nimeni, nici grecii de astăzi, este o limbă a emoției. Te atinge universal, oriunde în lume toți trebuie să fie atinși de sunet și mișcare. Deci această producție a început sub semnul căutării, cu Liz Swados, compozitoare tânără pe vremea aceea, care a lucrat și ea cu Peter Brook. Ce să vă spun, din start am simțit culturile paralele care se întrunesc, cântece, teme muzicale care vin din Grecia antică, module grecești vechi care s-au transmis în timp în țările din Balcani. Întreg folclorul care vine din Grecia antică a ajuns până la noi, în bocetul din Maramureș, din Oaș, plus influențele tribale africane, din America Latină, Japonia, Coreea. Toate au de-a face cu tema exilului, a unei civilizații care se năruie și au ca scop să rezoneze în oricine, oriunde în lume.

– Cum a venit muzica în tot acest complex?

– Împreună cu compozitoarea, ne-am gândit să transformăm poemul dramatic într-unul muzical. E atât de multă suferință, atât de multă expresie în piesa lui Euripide, încât îmi închipui că pe vremea lui, acum două milenii și jumătate, tragediile erau cântate, nu jucate. Cântate și dansate. Noi facem în zilele noastre ceea ce se numește teatru de proză, dar cred că acum 2500 de ani teatrul s-a născut din cântec și muzică, nu din vorbit. Deci am revenit la sursele vechi ale teatrului și am făcut ca totul să fie cântat, ca o incantație. Directoarea Beatrice Rancea a avut ideea genială de a-mi propune să realizez așa ceva la Operă. Niciodată nu m-am gândit să montez *Troienele* la un teatru liric dar, de fapt, ea este operă. Beatrice Rancea mi-a spus: „De ce să nu facem ca și generația tânără care citește despre *Troienele* ca fiind un moment de răscruce în teatrul secolului XX, care o studiază în școli, și în America, și în România, să nu aibă experiența directă a spectacolului visceral?”

De la paradisul prin dragoste la imaginea tulburării

– Cred că ați fost în avantaj datorită vocilor de operă.

– Absolut, pentru că ele pun în valoare ecourile extraordinar de profunde ale muzicii care vin din Grecia antică, întrucât Liz Swados s-a inspirat foarte mult din aceste module grecești. Datorită vocilor de operă, ești impresionat mult mai mult și mai adânc decât la actorii de teatru.

– Extraordinar a fost modul în care toți cei de pe scenă au trăit spectacolul, în condițiile în care nu înțelegeau textul

în vechea limbă greacă. Nu puteau să și-l explice decât prin subiect.

– Situația dramatică era foarte concretă, în fiecare moment ei o cunoșteau, știau ce se întâmplă; nu înțelegeau însă ce înseamnă cuvânt cu cuvânt, deci traducerea literară nu exista, dar știau despre ce este vorba.

– Înșiruirea vocalelor și mușcătura consoanelor îi ajutau foarte mult. Am constatat acest lucru. A fost mare succes, la fel ca și *Indiile galante*, dar în registre diferite.

– Opuse, aș putea spune. Pentru că dacă unul tratează grația, bucuria, armonia, frumusețea, un fel de posibilitate de paradis prin dragoste, celălalt este expresia distrugerii unei civilizații, a unei culturi, a exilului, este imaginea tulburării care ne pătrunde pe toți în momentul acesta în România.

– Le-ați asociat în mod voit aici, la Iași?

– Total întâmplător.

– Prin ce secret i-ați făcut pe acești tineri cântăreți să se transfigureze în interpretarea muzicii și textului?

– Simplu. Mă adresez tuturor actorilor, cântăreților, dansatorilor ori muzicienilor în același fel, în ceea ce ne atinge uman pe toți, în ce avem nevoie pentru a face un spectacol, fie el de operă, fie de teatru, nu pentru a primi aplauze, nu pentru a crea efecte superficiale care să flateze publicul. Pentru asta nu cred că ar trebui să ne pierdem timpul. Cred că e important să mergem la operă și la teatru pentru că avem cu toții o anumită foame de impresii de altă natură. Întrucât ceea ce viața, societatea, televiziunea, politicul ne oferă, tot ceea ce se întâmplă în traiul nostru curent ne trage în jos. Absolut totul. Și, să mergem seara la operă sau la

teatru, să vedem că există o posibilitate de a ne inspira spre o altă realitate, spre o altă lume, de a ne ridica spre altceva sau de a vedea perspectiva unei potențialități de a trăi altfel sau de a ne deschide emoția spre ceva care este mai nobil, mai adevărat și mai adânc în noi, cred că este o mare șansă. Când le vorbesc oamenilor în felul acesta, imediat reacționează altfel. Reacționează ca oameni, nu neapărat ca artiști care vin să-și facă meseria de artist.

„Niciodată nu sunt mulțumit”

– *Iată, sunteți pasionat de reîntoarcerea la vechi producții. Ați reluat **Indiile galante**, **Troienele**. Le-ați adus modificări. A răstălmăci este preocuparea dvs. actuală, constantă?*

– Niciodată nu ajung la perfecțiune, nimic din ce fac nu o atinge, de aceea de câte ori refac, adâncesc, dezvolt, schimb. Este exact ca zidul meșterului Manole, ceva care trebuie reconstruit tot timpul. Cred că aceasta este definiția creativității. Niciodată nu sunt mulțumit, ceea ce este și bine, și rău. Rău, pentru că la premiera oricărei piese ale mele simt că a rămas ceva neterminat. Bine este că întotdeauna nemulțumirea îmi dă șansa unei adânciri a subiectului, de a merge mai departe.

– *V-ați renegat **Oedipe-ul** montat la București. Știu asta.*

– L-am renegat pentru că am vrut pentru o dată să fac un spectacol politic care să pătrundă în conștiința tuturor compatrioților mei din acel moment, încercând să fac din **Oedipe** un fel de istorie a conștiinței oamenilor care au trăit înainte de comunism, în comunism și după. Deci era un spectacol cu teză, tezist. Și, din cauza asta cred că n-a fost bine, pentru că în general nimic din ce

este tezist, cu un mesaj foarte apăsător către spectator, nu este un lucru binevenit.

– *Cum ați vedea acum **Oedipe-ul** enescian?*

– Nu știu, dar l-aș face altfel.

– *E nevoie. V-ați gândit?*

– Nu, pentru că nimeni nu m-a invitat să-l refac, așa că... De fapt, după ce am realizat **Oedipe-ul** din 1995, nimeni până la Beatrice Rancea nu m-a mai invitat să fac operă în România.

„Turandot” de la Covent Garden la Opera Națională București

– *Văzând **Indiile galante**, spectacol adus de la Palais Garnier, de la Opera din Paris, m-am gândit că ar fi interesant ca renumita dvs. producție cu **Turandot** de la Covent Garden să fie transferată la București. La Opera Națională nu există un spectacol scenic cu opera pucciniană, ci unul semiscenic, pornit dintr-o versiune concertantă, care nu funcționează dramatic. O spun cu autoritate și răspundere critică.*

– Și mai ales că la Covent Garden există încă decorurile pentru **Turandot**. Ei nu mai reprezintă spectacolul, deci ar putea să le dea Operei din București.

– *Nu știu cine de la noi ar trebui să apese pe buton?*

– Vor trece ani-lumină până se va întâmpla așa ceva.

„În primul rând, pun în scenă muzica!”

– *Oricum, consemnez ideea și mă bucur că vă surâde și dvs. Sper ca noua conducere a Operei bucureștene să o rețină și să facă demersuri. Maestre Andrei Șerban, cât de mult poate derapa în ziua de astăzi un **Regietheater** și cât de mult poate nesocoti muzica? Este o problemă actuală, o recunoaștem.*

– Ceea ce este bine în moda de a chema regizori de teatru în operă este că aceștia aduc elementul de rație scenică care a fost uitat. Pentru că marii cântăreți ai trecutului nu erau deloc interesați de a avea o relație cu partenerul lor de scenă. Fiecare cânta doar, deci era un fel de semiconcert în costume. Iată adevărul, cu unele excepții, desigur, dar în general asta vedeai pe scenă, nu era nimic care să corespundă unei relații adevărate. Ori, ce este opera? Teatru cântat. De pildă, **Boema** este o poveste în care oamenii își cântă unii altora dar rămâne o poveste, emoțiile sunt aceleași ca într-o piesă de teatru, ca într-un film realist. De ce trebuie să cântăm spre public, când avem o relație unul cu altul? Regizorii de teatru au adus acest element de relaționare, ceea ce este bine.

– Corect, dar...

– Știi ce vrei să spunei. Acum, când regizorii de teatru vin în operă și sunt absolut indiferenți la ce se întâmplă în muzică și-i interesează numai partea de text, de libret, obstacolul devine major. De ce? Pentru că, în general, libreturile sunt foarte slabe, contează muzica. În *belcanto*-ul italian de exemplu, Bellini, Donizetti, libreturile sunt aproape absurde, ridicole. Cum să procedezi ca să ai dragoste, să fii inspirat de muzică? Asta este întrebarea. Pentru mine, dacă fac un spectacol de operă, în primul rând pun în scenă muzica, adică ea este cea care mă influențează, care-mi dă energie. Ritmul muzicii îmi dă ritmul mișcării scenice, totul vine din muzică, nu din cuvinte. Cuvintele sunt pe planul doi, muzica pe planul întâi.

– Vechea zicere „**Prima la musica e poi le parole**”, pornită de la titlul operei lui Salieri.

– Atunci când merg la operă și văd regizori care încearcă să distrugă muzica,

de fapt să meargă împotriva ei, împotriva compozitorului, mă revolt. Acum este foarte la modă să se facă spectacole politice prin operă, de pildă foarte mult în Germania, dar au început și la noi. În România se fac spectacole de operă care sunt foarte la zi, să spunem și politice, cu costume moderne, cu decoruri moderniste. Foarte bine, nimic de spus, dar unde este drama umană, unde este suferința personajelor, a compozitorului când a scris despre această dramă umană? Este pierdută iar faptul că ceea ce se întâmplă în orchestră merge împotriva a ceea ce se întâmplă pe scenă, pe mine mă oripilează.

„Regizorul ar trebui să iubească muzica iar dirijorul să iubească teatrul”

– Este regizorul de azi un dictator al spectacolului de operă?

– În multe cazuri da, pentru că trăim un moment al regiei, un moment în care regizorul este demiurg. Ceea ce, evident, cu marii șefi de orchestre din lume nu merge, pentru că un foarte mare șef de orchestră și un foarte mare cântăreț nu se supun niciunui regizor dictator. Dar șefii care sunt mai timizi sau nu atât de cunoscuți fac foarte mari concesii regiei moderne și e păcat, pentru că de fapt ar trebui să fie un soi de tandem, un fel de lucru împreună în care regizorul și dirijorul ar trebui să aibă aceeași concepție și aceeași dragoste pentru ceea ce fac. Regizorul ar trebui să iubească muzica iar dirijorul să iubească teatrul. Deseori dirijorii sunt concentrați numai la pupitrul lor și nu-i interesează deloc scena, dimpotrivă ar vrea ca toți cântăreții să vină să cânte în față, să se uite la el și să nu se miște, deci ar prefera concertul. Le e teamă să le spună așa

ceva regizorilor dar, în secret, asta le-ar plăcea, în timp ce regizorii ar fi fericiți să nu existe orchestră, să fie numai teatru pe scenă. Ambele situații sunt absurde. Rareori, când dirijorul și regizorul sunt pe aceeași pagină și lucrează împreună, teatrul și muzica fac un pod și creează teatrul total, mult superior celui vorbit. Pentru că teatrul total este teatrul cu muzică. Să nu uităm, arta supremă este muzica. Și cu asta vă mulțumesc, pentru că trebuie să fug la repetiție.

– *Și eu vă mulțumesc dar vă mai rog să punctați proiectele dvs. în materie de teatru și de operă.*

– Deocamdată nu am multe în operă. Merg însă la Paris să fac **Hovanscina**.

– *O nouă reluare.*

– Da, dar o voi schimba iarăși. După aceea reiau **Lucia di Lammermoor**, tot la Opera din Paris.

– *Vechea protagonistă June Anderson nu mai cântă.*

– Nu, va fi Natalie Dessay.

– *Remarcabilă actriță. Vă mulțumesc încăodată.*

– Și eu.

(2013 – **OPERA ÎN PORTETE**)

Baritonul EDUARD TUMAGIAN

ÎN LINIA MARILOR NOȘTRI BARITONI

– *Maestre Tumagian, revenirea dumneavoastră la București, de această dată pe podiumul de concert, a fost salutată de către auditoriu cu mare căldură. Sunteți la apogeu de carieră și*

continuați linia marilor baritoni români. Care dintre aceștia vă stârnesc admirația?

– România a fost țara unor iluștri baritoni; la un moment dat, Opera Română – care se numea pe atunci Teatrul de Operă și Balet – era poreclită **Teatrul de Operă și Baritoni!** Am apucat să-i ascult pe cei care m-au precedat pe scenă și am fost în preajma lor. Petre Ștefănescu-Goangă, Octav Enigărescu, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, David Ohanesian sunt artiști de la care am avut multe de învățat. Erau prin excelență voci verdiene, însă au abordat cu mare succes întreg repertoriul.

– *Urmați aceeași cale. Aș mai observa că niciodată vocalitatea dumneavoastră nu rămâne stingheră, ci se integrează în contextul personajului interpretat...*

– Iată un subiect interesant! Ați folosit termenul de vocalitate, care nu se prea folosește la noi, ci mai mult în Italia. Se spune despre un anumit interpret „îmi place vocea lui, dar nu-mi place vocalitatea” sau invers. Vocalitatea este știința de a fraza. Vocea este – desigur – dată de timbru, de armonice, de vibrații, de culoare. Evident, e greu să-ți modulezi glasul pe diversele exigențe pe care ți le cere autorul. Eu încerc să apropiu totul de belcanto, însă când ești pe scenă de multe ori acțiunea te fură și atunci dramatizezi, accentuezi și chiar treci la un moment dat pe un fel de **parlato**, care își îndeplinește efectul de moment, dar în timp dăunează capacității vocii de a fraza.

– *Cum te poți proteja?*

– Chiar și când înaintezi serios în carieră, trebuie să continui cu exercițiile. Mă gândesc acum la celebra Fiorenza Cossotto, care mi-a fost parteneră în **Bal mascat** și care cu vârsta căpătase o

„bătaie” în voce. Aflați că venea în teatru cu o oră înainte de spectacol și vocaliza intens, până când balansul dispărea. Există cântăreți care sunt conștienți de aceste defecte survenite pe parcurs și le corectează. La fel, Vicente Sardinero a avut o perioadă grea, dar a reluat studiul și și-a recăpătat flexibilitatea. Acum, la 65 de ani, încă este în formă. E necesar să apelezi la urechea cuiva din afară, care să te asculte și să-ți semnaleze deficiențele. Tu singur nu-ți dai seama întotdeauna de aceste defecțiuni tehnice, care pot să apară și din cauza preluării unor roluri dificile.

– *Cum trebuie abordat în timp raportul timbru-rol?*

– La noi nu exista o specializare; se spunea că baritonul trebuie să cânte tot! În realitate, cei tineri e bine să fie îndrumați spre Donizetti și Rossini, pentru ca apoi, trecând prin Verdi, să ajungă la veriști și să-și încheie cariera cu aceștia. Însă câteodată politica teatrală dă greș; de pildă, eu am fost de la început distribuit nu în roluri verdiane și foarte puțin în cele donizettiene, dar în special în repertoriul german: Beethoven, Wagner, Mozart.

– *Deci, la un moment dat v-ați reorientat repertoriul...*

– Primul care m-a călăuzit spre operele lui Verdi a fost Alain Lombard, în Franța, în 1975, când am abordat **Luisa Miller**, **Don Carlos** și **Traviata**. Actualmente, din păcate, nu sunt solicitat pentru muzica germană (pe care o iubesc în continuare), însă am reușit să parcurg aproape întreg repertoriul verdian, cântând rolurile tuturor „taților” – caractere diferite, dar cu un filon dramatic comun, provenit din faptul că însuși Verdi a fost un părinte nefericit. Se traversează drame care, în majoritatea cazurilor, sfârșesc tragic.

– *Care ar fi secretul unei evoluții normale a carierei?*

– Din punct de vedere fiziologic, vocea – ca instrument care se află înăuntrul nostru – evoluează și se maturizează împreună cu organismul. José van Dam, de pildă, spunea: „Cine are o tehnică foarte solidă reușește, spre sfârșitul carierei, să aibă vocea și mai înaltă”; și, așa cum ne-a demonstrat, la sfârșitul carierei a debutat în roluri baritonale. După părerea mea, evoluția normală este de la repertoriul liric la rolurile de caracter, la care ajungi când te lasă capacitatea de a respira. Respirația este unul din elementele de bază ale cântului, care te face să poți respecta legile belcanto-ului. În momentul în care începi să te abați de la ele, atunci abordezi și repertoriul verist. Eu, chiar cântând lucrări veriste, nu m-am îndepărtat niciodată de belcanto, stil la care m-am gândit întotdeauna. Nu am vrut să risc, pentru că instrumentele noastre – corzile vocale – sunt foarte fragile și pot ceda.

– *Nu cred că vă gândiți să vă opriți la veriști; știu că sunteți receptiv și la muzica contemporană...*

– Da, am avut ocazia să cânt **Simfonia a XIV-a** de Șostakovici, chiar în cadrul Festivalului de la Salzburg...

– ... *Și Riccardo Terzo de Flavio Testi la Scala din Milano!*

– La acest rol nu m-aș mai întoarce. După părerea mea, Testi nu scrie pentru voce, ci mai mult pentru instrumente. Când se compune foarte instrumental, glasul suferă. Este motivul pentru care, în aceste opere, sunt distribuiți mai mult solfegiști. Autorii sunt foarte mediatizați, au loc premierele, iar apoi sunt uitate... În schimb, compozitori italieni ca Ferra sau Franco Tuttino, care știu să scrie

pentru voce, nu sunt cunoscuți și mediatizați suficient.

– *Într-adevăr, nu toți creatorii contemporani sunt confortabili pentru artiștii de operă. Dar dirijorii?*

– În această privință, toți cântăreții se vor gândi la Nello Santi. Sub bagheta sa te simți extraordinar. Îi voi mai aminti și pe Maurizio Arena – care știe să-ți dea sfaturi minunate –, pe Alain Lombard și pe regretatul Gianfranco Masini, cu care am debutat în *Macbeth* și am pregătit *Stiffelio*. Îl apreciez în mod deosebit pe acel maestru care, când dirijează, respiră cu cântărețul și știe textul pe dinafară. La München, am traversat odată un moment comic, cu un șef de orchestră care a venit să-mi spună ceva despre replica lui Rigoletto *A l'onda, a l'onda!*, pronunțând-o *A Londra, a Londra!!!* Nu glumea! Și pentru dumneavoastră este clar, atunci când urmăriți un dirijor, dacă este într-adevăr valabil pentru operă sau nu face decât să citească partitura, nedând nici măcar intrări și atacuri. Unii își fac chiar un titlu de glorie din aceasta, afirmând sentențios: „Eu nu dau intrări!”.

– *Să vorbim despre Riccardo Muti, cu care ați colaborat la Scala.*

– Muti sau Abbado sunt în primul rând dirijori de muzică simfonică. De pildă, Riccardo Muti este adeptul unor voci donizettiene; el nu suportă glasurile mari, dramatice; nu-l iubește pe Mario del Monaco, spre exemplu. Pentru el, vocea trebuie să se integreze în orchestră și să fie un comentator al filonului dramatic muzical. De multe ori, intențiile lui sunt foarte interesante și originale, în momentul când exprimi un anumit text. Maestrul Muti lucrează foarte mult cu cântăreții, însă pe scenă, în destule situații, orchestra acoperă vocile chiar de la primul contact. Publicul este neiertător

și protestează, iar atunci Muti se modelează. Mi-aduc aminte de premiera operei *Vecerniile siciliene* de la Scala, din 1988, când asistența s-a manifestat foarte zgomotos, strigând: „Questo non e Verdi, maestro!!!”; în spectacolul următor, orchestra a fost temperată, vocile s-au auzit, dar cântăreții au fost în continuare fluierați, pentru că Muti se gândise ca în această operă – scrisă pentru Paris în limba franceză – să fie distribuite voci donizettiene, lirice. Publicul, care este și el tradiționalist în Italia și mai ales la Scala, nu se poate dezbată de instinctul de a auzi voci pur verdiane.

– *Mulți șefi de orchestră actuali pledează pentru respectarea întocmai a partiturilor originale, în detrimentul tradiției împământenite de zeci de ani. Riccardo Muti practică des sistemul. Cum ați comenta acest aspect?*

– Sigur că pentru un specialist reprezintă o revenire la sursă, motiv pentru care au și apărut ediții critice ale unor opere, cum sunt cele publicate la Chicago, în care descoperi prima versiune pe care autorul a conceput-o. Eu cred că trebuie puse în scenă toate variantele, simultan, iar auditoriul să fie stimulat să compare și să-și dea verdictul; mai ales că tradiționaliștii resping sistemul revenirii la original.

– *Regizorii reprezintă o altă castă privilegiată a spectacolului de operă – adulată, dar și contestată...*

– Mi-aduc aminte de prima mea colaborare cu Andrei Șerban, la Paris, la debutul celebrei soprane June Anderson în *Puritani*. A fost o regie extraordinară, foarte realistă. Însă mulți regizori sunt – în materie de muzică – aproape analfabeți, fiindcă vin din domeniul teatrului. Regizorii români se situează

deasupra multora din Germania, de exemplu, unde există concepția că dacă e vorba de muzica italiană, lucrurile nu sunt serioase și trebuie tratate caricatural. Se merge pe exagerări, numai cu gândul să se iște scandal. Un teatru, dacă vrea să atragă atenția, are o listă întreagă de regizori pe care-i invită; atunci când și-a atins scopul și revistele scriu despre scandal, ei devin foarte cunoscuți. În astfel de situații, cântăreții nu sunt niciodată avantajați...

– Cum vă simțiți într-un asemenea context?

– Ești totuși în mâna dirijorilor... De multe ori îi îndemn să intervină, pentru că ei – ori din lipsă de personalitate, ori fiind mai puțin interesați de rezultatul dramatic al spectacolului – nu se ocupă decât de partea muzicală. Dirijorii ar trebui să se specializeze cumva în regie. Sigur că la Karajan rezultatele n-au fost prea fericite, dar asta nu se poate să fie valabil la toți maeștrii. Știu că Riccardo Muti, când își programează un spectacol, își alege singur regizorul. Pe el îl deranjează foarte mult dacă scena devine zgomotoasă și sabotează muzica. De pildă, lanțurile robilor, care făceau prea mult zgomot în *Nabucco*, au fost șterse.

– Deci, până la urmă muzica iese victorioasă!

– Învinge, dar și regizorul se simte la rândul lui învins, pentru că iese la iveală neștiința lui în materie de operă.

– Efectuați multe înregistrări integrale pe CD. Vă permite atmosfera de studio să regăsiți starea dintr-un spectacol?

– Da, absolut, deși în studio emoțiile sunt de altă factură decât cele pe care le ai pe scenă. Faptul că te poți asculta după diverse probe și poți găsi modalitatea

prin care vocea să devină expresivă, te face să ai mai multă încredere și să-ți corectezi anumite defecte. În fața microfonului, eu reușesc să mă concentrez și să exprim cât pot nuanțele și stările sufletești ale unui personaj. Consider că am făcut niște înregistrări cât de cât valabile; mă gândesc în primul rând la *Simon Boccanegra*, ca linie vocală și ca intenție. Recent, am terminat *Otello*; urmează să apară și *Falstaff* – un personaj pe care eu nu l-am interpretat niciodată pe scenă.

– Cu ce roluri intenționați să vă îmbogățiți repertoriul și ce conține agenda dvs.?

– La centenarul morții lui Verdi am să revin la Ernani – rol pe care l-am făcut pentru prima dată pe scena Operei bucureștene. Apoi voi cânta în *Otello* și *Luisa Miller* în Franța și în Belgia. Mă gândesc să mă apropii mai mult și de alți autori. Recent, am cântat în *Amicul Fritz* de Mascagni – o operă pe care o consider superioară cunoscutei *Cavalleria rusticana*. Să știți că nu vreau să mă compar cu Gustav Mahler, dar și el spunea același lucru!

(2000 – *OPERA LIVE*)

OMAGIU LUI GEORGE ENESCU

– Stimate Eduard Tumagian, recent l-ați comemorat pe George Enescu la 45 de ani de la dispariție, interpretând ciclul celor *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot*, în Studioul de Concerte al Societății Române de Radiodifuziune. Ce a reprezentat pentru dvs. acea seară?

– În primul rând, revenirea mea după 20 de ani în Studioul Mihail Jora: eram foarte emoționat și poate din această cauză parametrul interpretativ la care

voiam să ajung nu au fost atinși, cred, așa cum aș fi dorit. Sala Radio îmi trezește amintirile extraordinar de plăcute ale multor colaborări și prime audiții, în cadrul unor concerte sub bagheta profesorilor mei, Carol Litvin sau Paul Popescu. Am preconizat să revin în viitor pentru a înregistra cicluri de lieduri de Stravinski, Respighi, Șostakovici, Rahmaninov, partituri mai puțin cunoscute publicului din România.

– *Cum ați gândit liedurile lui Enescu?*

– Am folosit versiunea orchestrală a lui Theodor Grigoriu, care mi-era familiară și care comportă o orchestră simfonică și un quantum vocal aproape operistic. E drept că anumite lieduri sunt scrise în manieră impresionistă și necesită o interpretare discretă în genul lui Debussy, însă eu am evitat această variantă și am subliniat latura dramatică a textelor – de fapt trubadurești –, latura pasională, chiar erotică a versurilor lui Clément Marot, traversate de sentimente înflăcărâte, pasiuni din evul mediu pe care poetul le-a exprimat în diverse ipostaze. Publicul m-a primit extraordinar, nu mă așteptam la aceasta și ca o ofrandă, am interpretat în încheiere un alt lied de Enescu, *Doina pentru voce, violoncel și violă*, pe versuri de Alecsandri.

– *Este muzica vocală a maestrului român suficient de cunoscută în lume?*

– Nu, nu este îndeajuns de mediatizată și răspândită pe mapamond. Pasionat fiind de a colecționa muzică de cameră, nu am găsit în cataloage decât cele *Șapte lieduri*, în interpretări aproape necunoscute. Restul nu există și știu că Dan Iordăchescu – un nume de referință în materie de lied – a înregistrat cântecele pe versuri de Fernand Gregh și Sully Proud'homme, în acompaniamentul lui

Valentin Gheorghiu. Păcat că nu au fost trecute pe CD. Am și eu intenția de a le cânta, drept pentru care am contactat diverși maeștri care să încerce să orchestreze liedurile pe versuri de Fernand Gregh. Am aflat că regretatul Erich Bergel le-a orchestrat pe cele pe versuri de Proud'homme, deci ele există și sper să intru în posesia lor.

– *În afară de Enescu, ce creatori români de lied vă mai atrag?*

– Am compozitorii mei „personali”: Doru Popovici, Pascal Bentoiu, pe care i-am cântat, i-am înregistrat și spre care totdeauna m-am îndreptat cu cea mai mare încredere. Am mai interpretat și lieduri foarte frumoase de Rațiu, Marbé, Barberis.

– *Cum judecați raportul voce-text-acompaniament?*

– În materie de lied există niște libertăți pe care artistul și le poate permite, pentru că liedul este în primul rând poezie spusă pe muzică, textul valorând uneori chiar mai mult decât sunetul – care este linie vocală și acompaniament. Întotdeauna am preferat ca liedul să comporte un acompaniament care să comenteze, să aibă leitmotive... mă gândesc acum la regretatul Anton Dogaru, care a scris pentru mine și cu care discutam mult în acest sens, după ce îi procuram versurile pe care doream să le utilizeze în creația sa.

– *Changeons propos. Ați reflectat vreodată asupra rolului Oedipe?*

– Sigur că da. Mai ales că în România concepția despre Oedipe este legată de interpretarea de referință a lui David Ohanesian. Deci putem să spunem că există o variantă de Oedipe pentru bariton. Însă Enescu a conceput acest rol pentru un bas, chiar profund și cu o culoare vocală specială, pe care eu

găsesc că nu le posed. Nu m-aș gândi nici la crearea personajului în spectacol, pentru că eroul are o statură fizică scenică extraordinară, pe care eu nu aș sublinia-o, poate, cu prezența mea. Nu ezit însă să mă gândesc la o versiune concertantă, cu fragmente din *Oedipe*, în care aș putea interpreta unele scene din actul al treilea sau, de pildă, finalul.

– *Sunteți acum la București dar deja vă întreb pe când revenirea pe scenele românești?*

– Intenționez să mă reîntorc la Radio, pentru un concert dedicat Centenarului Verdi, în februarie 2001 și apoi, în încheierea stagiunii, pentru *Simfonia dramatică „Romeo și Julieta”* de Berlioz.

(2000 – *OPERA VIVA*)

PREFERINȚE - DIALOG DESPRE ROLURI, AMINTIRI, PROIECTE

Eternul Mozart

– *Maestre Eduard Tumagian, cariera îți este un model de longevitate artistică, o pildă demnă de urmat pentru toți tinerii cântăreți. Ce traiect le recomanzi?*

– Primul sfat este să procedeze evolutiv, pentru că organul vocal este un instrument care se dezvoltă odată cu corpul. Când glasul este mai crud, mai neimpostat, trebuie început cu Mozart, căutând însușirea stilului salzburghezului; urmează apoi belcanto-ul, care-l precede pe Verdi. Pentru că, odată intrat în repertoriul verdian, înseamnă că ești deja la *sumum*-ul carierei, la apogeul posibilităților, vocea trebuind să fie expresivă, portantă, cu putere de pătrundere în sală și să se sprijine pe o dicțiune perfectă, care ajută foarte mult la proiecția sunetului. De cele mai multe

ori, operele lui Verdi au texte valoroase care se cer puse în evidență necondiționat. Maturitatea artistică și de gândire trebuie să-și spună cuvântul.

– *Să ne oprim la Mozart. Ai cântat Flautul fermecat, Nunta lui Figaro, Così fan tutte. Don Giovanni a fost vreodată în preocupări?*

– Da, și este în continuare, mă gândesc la un eventual concert la Sala Radio sau la o înregistrare, pentru că eu nu îndeplinesc suficiente condiții din punct de vedere scenic pentru acest personaj.

– *Despre ce parametru este vorba? Cât de important este în raportul cu vocea?*

– Pentru rolul Don Giovanni regizorii caută cântăreți cu statură impunătoare. La fel ca pentru Wotan din *Ring*-ul wagnerian. Mi-aduc aminte că eram în anul III de facultate și am dat primul meu examen cu *Despărțirea lui Wotan*. Pe vremea aceea mă cantonam în mod special în muzica germană. Vocea nu evoluase ca să îndeplinească exigențele repertoriului verdian și atunci nici măcar nu-mi închipuiam că îl voi aborda vreodată, că voi trăi din asta...

– *Ai interpretat multe partituri verdiene...*

– Îmi lipsesc numai *Aida*, *Bătălia de la Legnano*, *Alzira* și *Ioana d'Arc*.

– *Cel puțin ultimele, mai rar cântate. Wotan în anul al III-lea de Conservator era un risc!*

– Nu, dacă te limitezi numai la interpretarea acestui final al operei *Walkiria*, care are mai mult caracter de lied, este o piatră de încercare mai ales în ceea ce privește interpretarea și frazarea, sublinierea textului. Sigur că am cântat și roluri dramatice, dar la ambitusul și posibilitățile pe care le aveam atunci.

Știu că am dat examen și cu actul I din *Tosca*. Pe vremea aceea îmi spuneau: „Nu ești Scarpia, ci... Scârpinel!” Cu Pizarro din *Fidelio*, am fost obligat să urmez politica repertorială și de distribuire a Operei Române și, acolo unde au fost goluri, a trebuit să suplinesc roluri care de obicei se fac la maturitate.

– *Ca să încheiem subiectul: statura fizică poate să fie primordială celei artistice?*

– Sigur, depinde însă de personalitatea fiecăruia. Mario del Monaco nu era un tip înalt, dar atunci când începea să cânte părea uriaș. Dar Don Giovanni este etalonul bărbatului cuceritor, erou de legendă, un mit. Multe sunt în funcție și de concepția regizorală: unii spun că el umblă să farneze femeile, dar satisfacția se oprește acolo... sunt fel de fel de teorii...

Tradiție și vogă

– *Mozart comportă diverse abordări, nu?*

– În funcție de timp și vogă. De pildă, Constantin Silvestri când a înregistrat *Nunta lui Figaro* în limba română, în care evolua și mătușa mea, Arax Savagian, a eliminat toate apoggiaturile. Pe urmă, în perioada în care la Opera din Viena au excelat Elisabeth Schwarzkopf, Erich Kunz, Fischer-Dieskau, s-a revenit și a început să se cânte mai „portamentat”. Când Peter Schreier a făcut *Così fan tutte*, prima replică *La mia Dorabella capace non è* era aproape o frază italiană, în vreme ce dirijorii din peninsula – Riccardo Muti și alții – eliminau portamentele și procedau ca și francezii, care nu le suportă.

– *Era și o sintagmă: „Portamente la Mozart? Sacrilegiu!”*

– Chiar și la Verdi. Marele nostru tenor Emil Marinescu povestea ce a pățit în celebra replică *Sacerdote, io resto a te* din *Aida* când a făcut un portament și sala a vuit. Sunt niște tradiții pe care publicul nu le acceptă nici în ziua de astăzi. Mi s-a întâmplat și mie la Palermo, în *Rigoletto*, unde dirijorul își propusese să facă ediția critică. Explica: „Acest La bemol nu a fost scris de Verdi, l-a adăugat cutare și a devenit tradiție”. Însă, în timpul repetiției, șeful galeriei a venit și mi-a spus că dacă nu se cântă tradițional, voi fi fluierat. Nu numai atât, „claca” dădea chiar indicații cum să se cânte cadența din arie.

– *La Mozart am impresia că e moda variațiunilor...*

– Da, ca și în belcanto. Le adaugă și Figaro, în strofa a doua a ariei *Se vuol ballare*.

– *Am văzut recent la Metropolitan Nunta lui Figaro, spectacol foarte bun dirijat de James Levine, în care aria Contelui avea la sfârșit o altă cadență. La fel și aria Susannei din actul al IV-lea. M-am mirat.*

– Pentru bariton, cadența tradițională este foarte complicată, are niște trioleturi incozi și dacă n-ai suficientă agilitate... Țesătura vocală este dificilă ca a unei arii de concert.

– *Sigur că în Mozart patina italiană trebuie să fie prezentă, există acea italianită... cel puțin în ciclul Da Ponte.*

– Absolut. Cei care sunt partizanii lui Muti afirmă că el este cel mai bun interpret al lui Mozart, fiind napolitan.

– *Da, se spune acest lucru chiar la Viena...*

– ... și că nemții, de fapt, l-au beethovenizat pe Mozart.

Roluri verdienne

– *Să facem un pas către belcanto. Unde-l situezi ca vocalitate?*

– Aici este o problemă, pentru că întotdeauna baritonul verdian este personajul rău, suferă și vrea să se răzbune. În schimb linia melodică este de belcanto. Mi-aduc aminte, eram cu Andrei Șerban și debutam în *Puritanii* de Bellini, alături de June Anderson și Rockwell Blake la Paris. Șerban, pe care-l stimez foarte mult, mărturisea singur, la vremea aceea, că se pricepea mai puțin într-ale muzicii. Spunea Andrei la Paris: „Măi, personajul ăsta este un războinic!”; da, dar dacă-l cânti ca pe un războinic, pe urmă vine Sergio Segalini (critic muzical, fostul redactor-șef al revistei Opéra International, N.A.) și te taxează de interpret verist. A trebuit să mă fofilez, mai ales că era într-o sală cu acustică perfectă; unii spuneau: „Prea percutant, trebuie mai mult legato, să nu iasă notele afară din frază!”. Chiar dacă textul te obligă la accente, trebuie să fii foarte atent la fraza belliniană. Există etaloane în această privință: Sesto Bruscantini, Rolando Panerai, care au fost și baritoni verdieni, însă au realizat performanțe extraordinare în repertoriul belcantist.

– *Linia vocală și legato-ul se perpetuează în continuare la Verdi, însă acolo este vorba de cu totul altă țesătură și de substanțială patină romantică.*

– Da și îți poți permite mai multe accente. În plus textul are poetică extraordinară. Publicul așteaptă întotdeauna să-i ajungă la ureche cuvintele bine pronunțate.

– *Cum ai împărți rolurile de bariton din repertoriul verdian?*

– Pentru debutanți, cel mai bine este să cânte *Traviata*, pentru că deja abordează o țesătură specifică maestrului

de la Busseto, iar în timpul duetului cu Violetta, baritonul cântă câte o frază, pe urmă se odihnește. Sunt celebrele *Pura siccome un angelo*, apoi *Un dì, quando le veneri* sau *Piangi, o misera* și se încheie cu *Premiato il sacrificio*, care se repetă de mai multe ori și care pe mine mă agasează...

– *Cum îți place personajul Germont?*

– Aproape nu-mi vine să cred că am succes cu acest rol, un personaj antipatic, poate cel mai antipatic din repertoriul de... tați pe care l-a scris Verdi. Dar are fraze muzicale generoase, de fiecare dată trebuie să dai ariei alte nuanțe, să nu devină monotonă. Știi celebrul banc cu baritonul care s-a încurcat când a văzut o pisică neagră traversând scena și a tot repetat *Di Provenza il mar, il suol* până a terminat aria? Richard Bonyng (cu care am colaborat foarte mult, care mă admiră și am rămas surprins că mi-a cerut și autografe) întrebat fiind la o conferință de presă ce-i place mai mult din *Traviata*, a răspuns că aria *Di Provenza*. Celebra lui soție, Joan Sutherland, interpreta rolul Violettei chiar în acea perioadă la Covent Garden.

– *O apreciere pentru Eduard Tumagian din partea marelui șef de orchestră Richard Bonyng este un lucru important și totodată o validare belcantistă, el fiind mare specialist în acest teritoriu stilistic.*

– Chiar m-a complimentat, spunând că regretă că soția lui nu a cântat cu baritoni de clasa mea. Am fost măgulit. Dar să revenim la repertoriul verdian. Deși pentru debut recomand *Traviata*, eu am început cu *Luisa Miller*. De ce este Verdi atât de dificil? Să ne gândim că și diapazonul pe vremea aceea era altul. Apoi, toate ariile au cabalette, care de multe ori se taie.

– Chiar și în *Traviata*.

– Da, parcă nici nu-i scrisă de Verdi, este donizettiană. Însă cabalettele au niște scriituri teribile. Așa le cunoaștem, expansive precum cele din *Luisa Miller* sau din ariile pe care le-am înregistrat pe disc din *Stiffelio*, *Nabucco*, *La battaglia di Legnano*. Rolul Stankar din *Stiffelio* este foarte greu. Este scris pe o țesătură care o ține între Re și Sol, plus e cerut să fie cântat în pianissimo. De ce? Cunosci istoria. Primul interpret avea o voce așa de urâtă încât Verdi l-a pus să cânte piano și așa a rămas specificat în partitură.

– *Macbeth*?

– Iată un rol pe care un bariton trebuie să-l abordeze spre finele carierei, pentru că este de mare trăire, pe un text care trebuie pus în evidență. Greutatea rezidă în faptul că Verdi a compus o arie de linie exact la sfârșitul lucrării, după toate scenele de mari frământări ale eroului. Există două versiuni ale acelei arii, una este foarte frumoasă, *Mal per me*, în care găsesc că Verdi și-a evoluat mult limbajul muzical, introducând deja ecouri ce prefigurează partitura lui Simon Boccanegra.

– *Un rol pe care l-ai abordat mai târziu...*

– ... și care-mi este cel mai drag. Îl consider „Boris-ul lui Verdi”. Este scris exact pe accentele textului dramatic.

– *În mod cert, Boccanegra are unul dintre cele mai profunde contururi de personaje...*

– Mă refer la a doua versiune. Scena din sala de consiliu este la nivelul tensiunii din *Otello*.

– *Da, dar germenii se văd încă la Macbeth, personaj de complexitate fantastică. Sigur, la Verdi sunt și multe roluri integral de linie, Conte de Luna, Marchizul de Posa...*

– Roluri foarte statice, într-adevăr. Cum spunea un coleg, trebuie să stai în două picioare și să cânti frumos, să nu te agiți pentru că altfel dăunează liniei și frazării.

Remember George Bălan

– *Verismul a intrat brusc în istoria operei, cu caractere puternice, cu pasiuni dezlănțuite și iată că nu pot fi la îndemâna oricărui cântăreț, a unui bariton belcantist sau de operă romantică. Cum ar trebui abordate aceste personaje?*

– Exact, se impune o mare prudență, mai ales dacă ne gândim la primul verist, Puccini, care nu are o scriitură specifică. Acolo baritonul nu este cel mai avantajat.

– *Scarpia?*

– Ceea ce-mi place cel mai mult în literatura pucciniană nu este Scarpia, mulți bași îl abordează pentru că le place, încearcă să-l contureze cu eleganță, baron nu... bădăran. Atunci îl realizează la asemenea parametri și frazarea devine apropiată de cea verdiană. Dificultatea la Scarpia este în actul al doilea. Întâiul nu comportă probleme, există acel *Te Deum* care trebuie să tune și să treacă peste sonoritățile orchestrei, însă în actul secund există momente de mare subtilitate. De multe ori, când colorezi vocea, pierzi din ceea ce ți se pretinde pentru a păstra linia de canto. Singura frază fluidă a rolului Scarpia este *Già mi struglia l'amor*, care este scrisă dificil, pentru că începe în registrul grav și merge foarte sus; acolo se împiedică mai toți. Însă rolul puccinian care mi-a plăcut cel mai mult este cel din *Mantaua*.

– *Vreun model?*

– Și acum îl am în ureche pe etalonul care a fost Tito Gobbi; când l-am auzit, m-a făcut aproape să plâng la celebra

replică *Squaldrina*, pentru că atunci când o rostește, nu pronunță cu ură sau cu reproș în voce, ci cu adâncă suferință. Trec peste defectele lui vocale, de care se leagă multă lume și mă auez mai ales pe dicțiune, pe interpretare, care sunt unice. Sigur, pentru linia frazării îi ascult foarte mult pe Renato Bruson, pe Giuseppe Taddei, de la care am învățat foarte mult. Însă în repertoriul care a evoluat de la Puccini la Zandonai, trecând prin Mascagni, Leoncavallo, există roluri pe care unii le abordează aproape când nu mai au voce. Mă gândesc la Șeriful din *Fata din Far West*, pe care de multe ori îl fac cântăreți care mai mult... vorbesc.

– *Ce s-a întâmplat în secolul al XX-lea cu componistica pentru glasul de bariton?*

– Adevărat, mulți compozitori care nu știu canto scriu foarte instrumental. Mi s-a întâmplat să interpretez o lucrare de Flavio Testi, care este aproape dodecafonică. Împreună cu dirijorul Roberto Abbado mi-am dat seama că este scrisă de un asemenea creator. Când te întâlnești cu așa ceva, poți să faci rabat, să suplinești singur deficiențele, colaborezi cu autorul. Rolul meu, Clarence din *Riccardo Terzo* era cât de cât de linie, însă ce era scris pentru ceilalți interpreți... un dezastru! Dar până la Flavio Testi, am trecut prin Ponchielli care a amalgamat aproape toate stilurile; în vestita *Gioconda* găsești și ecouri din Wagner, și ecouri din muzica italiană...

– *Uriașa influență wagneriană generatoare de progres...*

– Țin minte că George Bălan, la cursurile noastre de estetică, își intitula unul dintre biletele de examen „*Tristan*, moment de criză a muzicii”. De la *Tristan și Isolda* și-au extras originea

școala vieneză dodecafonică, apoi cea italiană a unor Dallapiccola sau Luigi Nono. Sigur că publicul din peninsula nu gustă asemenea muzică, deși este scrisă de autori proprii, însă intermediarii, să zicem Ottorino Respighi, Mario Castelnuovo Tedesco, Pizzetti au adus într-adevăr o contribuție și au realizat un progres în lirică. O paranteză... am în proiect să înregistrez câteva cicluri de lieduri de Ildebrando Pizzetti pe versuri de Petrarca. Pe vremuri, studenți fiind, l-am combătut pe George Bălan întrebând de ce și-a intitulat așa subiectul de examen, pentru că momente de criză se pot considera multe alte episoade. De pildă, când s-a trecut de la perioada preclasică la cea clasică, când Gluck a venit cu școala sa, cu recitativul dramatic. Din contră, sunt momente de progres și în privința asta se cere o educație specială a urechii ascultătorului, copilul trebuie să fie școlit chiar înainte să înceapă să învețe alfabetul, să fie familiarizat cu muzica clasică. De multe ori, în trenurile din Franța, în gări, se difuzează asemenea partituri, ca un fel de muzicoterapie.

– *Aș vrea să vorbim puțin despre instrucția în domeniul cântului. Cât de mult se studiază, sunt profesorii potriviți, arată tinerii seriozitate în lucru? Care este tendința pe plan internațional? Știu că sunt foarte mulți cântăreți tineri din fostul spațiu sovietic, din Extremul Orient, care inundă concursurile de canto... Foarte puțini se selectează, foarte multe voci, chiar începute cu patină de celebrități native, dispar în câțiva ani.*

– Desigur, tot politica repertorială este decisivă. Acești tineri vin pe piață pentru onorarii foarte mici, sunt interesați să câștige... Am chiar un exemplu,

tânărul Vladimir Bogachev cu care am cântat foarte mult și care acum a terminat cu cariera, deși a fost elevul lui Vladimir Atlantov. Cei care încheie în acest mod devin... profesori, deci se comite o mare greșală, pentru că niciodată un cântăreț, chiar perfect, nu poate să devină un pedagog foarte bun. În schimb există alte persoane, eventual pianiști-acompaniatori, în Italia, care știu să arate cum se frazează...

– *Mai există în momentul de față?*

– Da. Printre aceștia o s-o numesc și pe soția mea care a căpătat o profesionalitate și o competență în a da sfaturi, știind să ne diagnosticheze. De multe ori nu se abține și intră în conflict cu cântăreții.

– *Pronosticează și în sens pozitiv, și în negativ, deci. Are curajul să spună cuiva că se va ruina în doi ani?*

– Da.

– *Cântăreții care vin din Est...*

– ... sunt bine pregătiți muzical și stilistic, însă păcătuiesc cu pronunția italiană. Ei sunt valabili poate în Anglia, în Franța, dar în Italia este foarte greu să pătrunzi pentru că publicul și conducătorii unei producții sunt extrem de exigenți. Italienii sunt foarte gentili însă când simt că ești străin, amabilitatea lor se mixează cu ironia și trebuie să poți să-i domini. Au o extraordinară, profundă cultură de operă de care sunt foarte mândri, dar au și firea mediteraneană, care nouă ni se pare mai superficială. Nu este deloc așa.

În decembrie, concert la București

– *Care sunt proiectele scenice, concertante și discografice ale lui Eduard Tumagian?*

– Voi reveni pentru completarea ciclului de muzică franceză în repertoriul

de lied. Sunt acompaniat la pian de Alexandru Petrovici, căruia cu această ocazie, vreau să-i mulțumesc și să-l felicit. Pe scenă, urmează Iago alături de Giuseppe Giacomini, alături de care am evoluat de multe ori, în **Forța destinului** și **Otello**. În Grecia sunt chemat să deschid stagiunea și totodată noua sală a Operei, ca unic invitat străin care își are oaspeți aleși dintre tinerii soliști greci, mulți elevi ai compatriotei noastre Marina Krilovici și ai soțului ei, Kostas Paskalis. În stadiu de proiect sunt câteva contracte în Germania, cu **Puritanii** și **Simon Boccanegra**. Pe 16 decembrie, la Radio, un concert în care cânt alături de Elena Moșuc. Tot la Radio mai avem în proiect să facem fie **Manon Lescaut**, cu Anda Louise Bogza în rolul titular, fie ceva din **Tripticul** de Puccini.

(2005 – **OPERA ÎN DIRECT**)

DERAPAJE REGIZORALE

– *Multe concepții pervertite inundă astăzi teatrele de operă...*

– Într-o producție de **Cneazul Igor** am și intrat în conflict cu regizorul care insistă: „Tu nu ești Cneazul Igor, tu ești Putin; ceilalți sunt Arafat, Ariel Sharon”; nici măcar nu venise pregătit din punctul de vedere al dramaturgiei operei și a trebuit ca noi să-i spunem care erau relațiile dintre personaje. Regia a fost discutabilă, dar până la urmă muzica lui Borodin a învins. Chiar și celebrele dansuri polovțiene au fost puse în scenă în mod ridicol, baletul clasic a fost refuzat și au fost aduși dansatori de muzică **rap**!

– *Unde a fost asta?*

– La Strasbourg, acum 3 ani. În plus, acum se concep montări cu multe spații goale, regizorii nu vor să aibă nimic pe scenă, poate numai... gunoaie.

– *Cred că știi la ce te referi. A existat o mizanscenă în care pe platou erau numai pubele, mi-a spus un prieten și confrate, critic muzical la Paris.*

– De vină sunt și programatorii, pentru că de multe ori directorii caută scandal, așa cum s-a întâmplat cu o producție de **Nabucco** la Saarbrücken, cu Marcel Roșca în rolul Zaccaria. Nabucco era îmbrăcat tradițional, dar Zaccaria era în alb și umbla în mână cu o... seringă uriașă ca s-o ucidă pe Fenena!!

– *Atracția managerilor de a aduce regizori-șoc...*

– Chiar de dragul de a face inovații, trebuie să se păstreze o relație între personaje, o idee. Mulți regizori germani nu stăpânesc limba italiană și când dau de muzică italiană, li se pare că este un fel de operetă, ceva nesperios și pot să-și bată joc. Eu cred că într-o zi o să se instituie un fel de „Nürnberg” al acestor regizori, careucid genul. Ei nu se gândesc la partea educativă a muncii lor și la lucrările pe care le montează sau că generațiile se schimbă și vin oameni care se întreabă: asta-i opera, deci? De multe ori publicul se pierde și pleacă.

– *Andrei Șerban îmi vorbea odată că nu vrea să monteze **Ring-ul** (asta era acum vreo șase ani, mi se pare că între timp l-a montat undeva în America) pentru că nu știe limba germană și deci nu poate să pătrundă în esențe.*

– Germanii și-au ridiculizat ei înșiși **Tetralogia**, la Bayreuth. Tot acolo am văzut recent un **Tristan** fără un ochi și mi-am amintit că atunci când am cântat în **Aurul Rinului** – eram Donner – aveam în mână un ciocan de cizmar și eram îmbrăcat în uniformă de ofițer nazist. Directorii caută scandal și invită presa, ca să se vorbească mult despre producții. Desigur, sunt și adepți sinceri,

cum au fost unii de la noi pentru versiunea lui Andrei Șerban de **Oedipe**.

– *A fost un spectacol conjunctural, am înțeles că el însuși și-a retras-o...*

– Însă eu am văzut recent și am participat la una din producțiile sale cu **Vecerniile siciliene**. Totul era superb, avea și un decorator extraordinar la Opéra Bastille. La fel, **Werther** regizat de el la Viena mi-a plăcut foarte mult, nu este tradițional însă merge pe logică, cunoaște foarte bine dramaturgia muzicală, ca și Petrică Ionescu, cu care am lucrat des. Să știi că după întâmplarea de la Strasbourg aproape m-am decis să mă despart de rolurile de operă și să abordez repertoriul de concert, care-mi este foarte drag.

– *Prima iubire, nu?*

– Pe diploma mea de absolvire a Conservatorului scrie „Lied și oratoriu”. Mă întorc cu nostalgie la compozitorii mei de oratoriu, mă gândesc la Brahms – **Recviemul german**, Berlioz – **Damnațiunea lui Faust** și **Simfonia dramatică „Romeo și Julieta”**, titluri cu care am realizat și înregistrări pe care le consider bune.

– *Relaționarea mizanscenei cu muzica?*

– De multe ori regizorul nu ține seama de asta și se întâmplă să-ți ceară să faci o mișcare rapidă pe scenă când muzica este foarte lentă, crezând că a proceda în alt mod este pleonastic. De exemplu, aria mare din **Bal mascat**, pasajul **O dolcezze perdute**, se termină cu o susținere orchestrală tristă, melancolică; sunt regizori care spun: „Nu, aici trebuie să te agiți pentru că altfel e pleonastic”. Tu pricepi treaba asta?

– *Nu prea. Sunt atâtea idei care derapează din cauza necunoașterii muzicii...*

– Am avut satisfacția să revin pe scena Operei Naționale din București în **Simon Boccanegra**. Găsesc că punerea în scenă a operei verdiene este logică, foarte cuminte, sigur că trebuie adăugat mai mult la personalitatea fiecărui personaj, toți interpreții sunt foarte tineri și rolurile comportă o anume experiență pentru fiecare.

– *O regie care lasă multă libertate, nu constrânge. Fiind foarte solicitat de casele de discuri, mă întreb cum re-creezi într-un studio de înregistrări atmosfera de spectacol?*

– Sunt foarte mulți artiști care se inhibă în fața microfonului și preferă să fie captați *live*. Eu, din contră, am trac în fața publicului, întrucât condiția fiziologică este întotdeauna o loterie în seara spectacolului. În fața microfonului, având libertatea să mă opresc, să cer repetarea, sunt foarte liniștit și pot apoi să-mi aleg variantele care mi-au plăcut. Studioul îmi dă posibilitatea să mă controlez și să-mi corijez emisia și culoarea, mai ales la un lied. Fac din nou o paranteză, foarte multă lume se exprimă peiorativ despre lied. Ori această miniatură, crează în 3 minute o atmosferă de o intensitate pentru care, pe scena de operă, îți trebuie să treci 2 ore prin diverse stări sufletești ca s-o atingi. Mai ales prin faptul că, de multe ori, libreturile de operă sunt mai slabe, în schimb liedurile sunt inspirate numai din poezii valoroase din literatura universală. Îl citez pe profesorul meu George Bălan căruia nu-i plăcea opera **Faust** și spunea: „Iată ce capodoperă este lucrarea lui Goethe și pe ce mâini a ajuns!” Nu suporta dulcegăriile din Gounod. Revenind, pot afirma că în ședințele de înregistrare sunt în largul meu și pot să rezist fizic mai mult decât inginerul de

sunet, ceea ce este foarte greu de crezut. Chiar 5 ore. Toată viața eu am cântat pe voce, nu m-am menajat, am făcut toate repetițiile. Mai ales că de la o vârstă, mușchii trebuie să fie tot timpul antrenați.

– *Anii nu se simt la Eduard Tumulă. Îți doresc succese în continuare.*

(2005 – **OPERA ÎN DIRECT**)

Soprana LEONTINA VĂDUVA

PE URMELE VIRGINIEI ZEANI

– *La Teatro alla Scala, după 43 de ani de la premiera absolută care a avut loc tot pe celebra scenă, opera **Dialogurile carmelitelor** a înregistrat un mare succes. Ați interpretat rolul Blanche, după ce creatoarea lui fusese, în 1957, tot o româncă, Virginia Zeani. Se poate spune că lucrarea lui Poulenc a cunoscut consacarea la Scala datorită interpretării rolului principal de către două românce. Cum vă simțiți în această postură?*

– Sunt foarte fericită și consider că este o mare onoare pentru mine. De altfel, oarecum am insistat să obțin acest rol la Scala, știind că Virginia Zeani făcuse premiera mondială. Am fost foarte, foarte emoționată; este o șansă enormă să debutezi într-un asemenea rol în acest teatru, a cărui celebritate este validată de o orchestră excepțională și de unul dintre cei mai mari șefi de orchestră actuali, Riccardo Muti. S-a făcut o

muncă extraordinară și, din punct de vedere muzical, toate trăsăturile lucrării și ale personajului meu au fost scoase în evidență la maximum: fragilitate, frică, angoasă, conflicte spirituale subliniate cu fraze emoționante.

– *Cum a fost colaborarea cu maestrul Muti?*

– Foarte bună; la început, bineînțeles că ești ușor intimidată de faptul că te găsești în fața unui asemenea dirijor, dar după primele repetiții colaborarea este excepțională. S-a creat *feeling*-ul acela atât de necesar și am reușit să comunicăm într-un mod foarte plăcut.

– *Corriere della sera* scria după premieră că s-a cântat în limba franceză, în original, dar nu a existat supratitrare. În aceste condiții, cum a fost receptată opera lui Poulenc?

– Teatrul Scala a pregătit extrem de bine publicul, cu o săptămână înainte. S-a făcut o campanie puternică în jurul spectacolului: au fost o serie de conferințe, s-a prezentat filmul de cinematecă *Dialogues des carmélites* (cu Alida Valli și Jeanne Moreau) iar programul de sală a cuprins traducerea libretului. Cu toate acestea, am fost și eu foarte surprinsă cât de atent, de dăruit a fost publicul. Deja după primul act s-a simțit adeziunea față de ceea ce se petrecea pe scenă și în fosă, s-a simțit că auditoriul fusese pătruns de emoție și a aplaudat frenetic. Regizorul Robert Carsen a făcut o singură pauză (actele al doilea și al treilea au fost cumulate), concentrarea a fost maximă și, după ultima notă, asistența a rămas câteva secunde în suspans. Abia după aceea au început să se declanșeze ovațiile. A fost un public foarte, foarte călduros; pot spune că era un public de premieră cu totul aparte.

– *Fiind implicată într-o creație a secolului XX montată pe una din cele mai tradiționaliste scene, cum credeți că trebuie să arate spectacolul modern de operă, demn de mileniul al treilea?*

– Un spectacol lizibil pentru toată lumea, un eveniment scenic care să vină către auditoriu într-un mod foarte direct. Pentru mine asta înseamnă modernitate. Bineînțeles, nu trebuie omisă respectarea riguroasă a muzicii și cât de cât a epocii, căci altfel se cade în ridicol: cântăm despre regi și regine și plasăm producția în vremea lui Hitler!?

(2000 – **OPERA LIVE**)

ROLURI

– *Mulțumită, Leontina Văduva, după recentul sejur bucureștean, un comeback triumfal...*

– Sunt foarte, foarte fericită. Nu pot să spun că nu m-aș fi așteptat. Eram pregătită pentru o primire deosebită și din partea publicului, și din partea guvernului român. Mă bucur că recitalul a ieșit bine pentru că aveam foarte mari emoții și mi-era teamă că, din acest motiv, vocea nu va răspunde chiar cum mi-aș fi dorit.

– *Să rememorăm. Recitalul de la Ateneu a avut două secțiuni distincte: muzică italiană, muzică franceză sau de limbă franceză. Cum ai ales programul?*

– Întotdeauna m-am gândit că trebuie să prezint un repertoriu destul de variat, pentru ca publicul să nu se plictisească și să asculte compozitori diferiți. Printre lieduri, întotdeauna încerc să introduc și un ciclu, iar în cazul Festivalului Enescu, l-am ales pe cel pe versurile lui Clément Marot, pe care de altfel îl interpretez destul de des în întreaga lume.

– Poate și în perspectiva unui disc?

– Sper. Liedurile enesciene îmi sunt foarte dragi și cred că apropierea mea de repertoriul francez reușește să le dea o altă dimensiune.

– Într-adevăr, ai o afinitate deosebită pentru melodiile franceze. Cum se explică?

– Dragostea pentru acest gen mi-a fost insuflată de Michel Plasson, în timpul studiului operei **Manon**, pentru Teatrul Capitôle din Toulouse. Maestrul mi-a explicat în ce fel trebuie să mă apropii de asemenea muzică și mi-a deschis gustul de a o cânta cât mai mult.

– Roluri: Juliette, Antonia, Micaëla, Manon, Mireille, Marguerite, Leila. Și în operă, nu numai în concert, apropierea de acest repertoriu este maximă. Dorești să continui în aceeași direcție?

– Desigur. Dacă aș privi toate partiturile pe care le-am interpretat până acum, ar fi în număr egal muzică italiană și muzică franceză. Dar mi s-au oferit mai multe ocazii să recânt rolurile franceze în raport cu cele italienești.

– La conferința de presă susținută cu prilejul prezenței tale bucureștene ai făcut o referire la primul personaj interpretat pe scena Operei Naționale, Antonia din **Povestirile lui Hoffmann**. Ai avut probleme după aceea?

– Poate că nu eram încă suficient pregătită pentru încărcătura dramatică pe care o impune rolul. Din punct de vedere vocal... fiind tânără, n-am avut probleme dar am simțit o oarecare greutate și, ulterior, glasul a avut puțin de suferit. După câteva luni, am reluat studiul amănunțit pentru repertoriul liricolejer, am făcut **Manon** și **Coțofana hoată**. Am reușit să-mi revin dar m-a costat ceva timp ca să-mi recapăt agilitatea și să pot continua. Antonia este un personaj care

nu trebuie abordat la începutul unei cariere, pentru că nu știm să drămuim forțele pe parcursul aceluia unic act iar scriitura vocală impune o știință de cânt mai avansată.

– A fost un risc al tinereții, puteai să refuzi?

– Din păcate nu puteam refuza, pentru că rolul mi-a fost impus de Conservator, iar la Operă nimeni nu voia să abordeze personajul. Eu aveam nevoie să-mi dau examenul de stat și ... aceasta a fost povestea. Am plâns, i-am spus profesoarei mele, Arta Florescu: „Doamnă, nu puteți să mă lăsați să cânt așa ceva pentru că mi-e greu!” N-am avut ce face. Rolul mă atrăgea în mod deosebit, eu fiind fiica unei cântărețe și Antonia – la fel. Poate de aceea m-am implicat mai mult decât ar fi fost normal și prudent.

– Desigur, rolul a fost reluat, indubitabil cu altă experiență, la altă dimensiune și cu alte puteri. Am fost bucuros să fiu martorul unui memorabil spectacol al tău cu **Povestirile lui Hoffmann** la Orange, acum trei ani. Din repertoriul italian ai abordat personaje ca Ninetta din **Coțofana hoată**, cunoscutele Adina, Norina, Gilda, Mimì...

– De 3-4 ori am apărut în rolul Adina, l-am interpretat și la Viena. **Coțofana hoată** nu este o lucrare foarte des pusă în scenă și n-am avut posibilitatea să o reiau de multe ori, dar am cântat-o în Franța și la Barcelona. Rolul Norinei l-am jucat de mai multe ori, de altfel este extrem de amuzant și m-am bucurat să-mi descopăr și această fațetă pe care nu mi-o cunoșteam. Am cântat destul de mult **Rigoletto** în Germania și Spania, am făcut și înregistrare de disc. Apoi, **Traviata** la

Bordeaux și Toulouse. E adevărat, poate ar fi trebuit să abordez personajul Violetta puțin mai devreme, pentru că în momentul în care eu am lucrat rolul mi s-a făcut puțin teamă. Poate inconștiența tinereții ne ajută într-o oarecare măsură să atacăm unele partituri. Nu că nu aș putea să o cânt oricând, de altfel i-am și spus impresarei mele că aș vrea s-o reiau.

– *Teamă?*

– Tot ceea ce a scris Verdi este foarte melodic, dar după părerea mea rolul din **Traviata** este mai instrumental, pune probleme tehnice foarte diverse. Pentru a îmbina actul întâi cu restul operei trebuie o voce de deosebită agilitate, iar după aceea de un dramatism și de o forță de expresie cu totul speciale.

– *Cum se face că Mozart nu a intrat în preocupările tale?*

– Da, am cântat foarte puțin Mozart. Numai **Nunta lui Figaro**. De altfel nu am avut foarte multe propuneri pentru opusurile maestrului salzburghez deoarece am impresia că directorii de teatre găsesc că vocea mea este mult prea caldă și prea italiană pentru acest repertoriu. Dar am interpretat Susanna în **Nunta lui Figaro** de foarte multe ori și cu foarte mare plăcere.

– *Vorbeam de Coțofana hoață. Te-ai gândit să adâncești incursiunile în operele rossiniene?*

– Nu știu dacă voi mai avea ocazia să le interpretez, poate **Călătorie la Reims**. De altfel unul din teatre, mi se pare Opera din Monte Carlo, mi-a făcut o ofertă. Dar aș vrea acum să cânt **Sora Angelica**, **Madame Butterfly**, rolurile pucciniene fiind mai pe măsura sensibilității și personalității mele.

– *Iată, următoarea mea întrebare era tocmai referitoare la acest lucru, pentru*

că față de cum te-am auzit la Orange, am constatat acum, la București, că glasul tău a căpătat noi rotunjimi, noi consistențe, noi profunzimi. Așadar te gândești la o restructurare a repertoriului.

– Evident, după venirea pe lume a fiului meu, vocea a început să se egalizeze mai mult pe registrul central și cred că este cazul să-mi pun în discuție tehnica și felul de a cânta. Aș dori să mă îndrept spre un repertoriu liricodramatic, liric-spint: Desdemona, Maria Boccanegra... poate și Nedda. Sunt multe roluri care mi-ar fi dragi.

– *Ce contracte te așteaptă în următoarea perioadă?*

– Voi da viață unui nou personaj, Alice Ford în **Falstaff**, voi relua **Dialogurile Carmelitelor** la Liège, **Boema** (de când am început să cânt Mimì acum 5-6 ani, am depășit 100 de spectacole). Anul viitor voi debuta în **Recviem**-ul de Verdi.

(2003 – **OPERA VIVA**)

Tenorul ROLANDO VILLAZÓN

ÎNTRE OPERĂ, RELIGIE ȘI PSIHANALIZĂ

– *Felicitări pentru minunata apariție de joi seara în Romeo și Julieta, a fost absolut extraordinar! Acum ești înaintea unei alte reprezentații, astă seară și probabil că acum te gândești la Julieta-Anna, la muzica lui Gounod, la vocea ta...*

– Mă gândesc cât sunt de fericit să fac ceea ce iubesc, reflectez la totul, la muzică, la energie, mă gândesc să mă dăruiesc complet, mă gândesc la zbor... Ce formidabil, plăcut și chiar distractiv este să fac parte din această producție; să lucrez cu Anna este de-a dreptul fantastic. Mă bucur mult să fiu înaintea unei noi serii de spectacol.

– *Ce gen de personaje preferi?*

– Pe cel pe care trebuie să-l cânt. De fapt iubesc toate rolurile pe care le fac, îmi plac Des Grieux, Romeo, Hoffmann dar îi iubesc și pe Rodolfo, Alfredo, Edgardo. Poți găsi ceva special în fiecare personaj, totdeauna încerc să-i fac diferențe, să devin o altă persoană, nu tenorul Rolando Villazón în diferite costume ci vreau să dau viață unui anumit personaj. Este fascinant.

– *Îți alegi rolurile după caracterul personajului sau după vocalită?*

– În primul rând după **vocalită**, dar și personajul contează foarte mult. Nu sunt atras de Pinkerton, de exemplu. Muzica este superbă, dar nu-mi place personajul, nu pot avea nici o conexiune cu el deși **Addio fiorito asil** este minunată. Evident, în primul rând trebuie să fii adecvat la ceea ce cânti. E interesant, cred că de fapt, până la urmă, cele două merg împreună, deși am spus la început altceva. Vedeți de aceea iubesc mult interviurile, pentru că, atunci când răspund la o întrebare este o ocazie pentru mine să analizez lucrurile. În acest business, totul concurează ca un artist să „crească”.

– *Spuneai că vocalitatea este prima care te determină în alegerea unui rol. Acum pregătești Don José, Don Carlo...*

– Deja le-am cântat, primul la Amsterdam, cel de-al doilea la Berlin. A fost cam riscant...

– *Acesta era sensul intervenției mele.*

– Nu cred în clasificarea vocilor, nu cred în afirmația: ai tipul acesta de voce și trebuie să cânti acest repertoriu! Fiecare este unic și eu cred că tu, interpretul, trebuie să fii capabil să decizi care rol este bun pentru tine și care nu. Câteodată nu știi asta până nu încerci să-l realizezi. De aceea am acceptat acele oferte, de la Chailly – să cânt Don Carlos – și de la Barenboim pentru Don José. Le-am găsit foarte interesante, mai ales Don José de care mi-a fost puțin frică dar am lucrat ceva mai mult și... am impresia că este scris pentru un tenor liric. Sigur, este cântat de voci puternice, mai dramatice, dar găsesc că muzica este scrisă pentru un liric. Dacă ai dirijorul potrivit, poți cânta orice. Eu l-am avut. Chailly a fost formidabil în **Don Carlos** iar Barenboim, cel mai extraordinar artist cu care am lucrat. Amândoi au avut grijă ca, în momentele în care orchestra era prea „groasă”, să nu cânte prea tare, nu chiar piano dar nu prea puternic, lăsând astfel vocea cântărețului să se audă. Echilibrul a fost perfect. Din nefericire astăzi orchestrele cântă prea tare, desigur instrumentiștii au un sunet mai bun dar, dacă orchestra este foarte puternică, chiar și în **Boema** sau în **Romeo și Julieta**, scrise pentru voci lirice, este dificil pentru orice glas să „treacă peste”. Ce am avut eu de făcut a fost să cânt cu vocea mea, nu am cântat Don Carlo sau Don José cu intenția de a suna ca del Monaco pentru că nu sunt del Monaco.

– *Del Monaco era foarte dramatic...*

– Desigur, era minunat, sunetul era foarte impresionant, dar eu nu am capacitățile lui, așa că am încercat să dau personajelor ceea ce este în mine...

– *... pasiunea latină. Aceasta este o caracteristică a tuturor tenorilor latino-*

americani. I-am văzut pe José Cura, Marcelo Álvarez, bineînțeles pe Plácido Domingo, în biroul căruia ne aflăm acum și care parcă ne înconjoară. Există un secret al tenorilor latini, nu crezi?

– Nu știu să fie vreun secret. Frazele și muzica îți vorbesc și tu nu trebuie decât să le încarci cu o energie specială și poate acest tip de energie vine din cultura latino-americană. Noi suntem persoane foarte deschise, ne exteriorizăm, suntem calzi. Când te afli în America Latină parcă ai fi tot timpul într-o fiestă.

– *Rolando, când erai foarte tânăr intenționeai să devii preot. Undeva ai spus că preotul este un fel de actor. Ai putea comenta?*

– Am spus că intenționez să devin preot din cauza laturii teatrale a vieții de slujitor al lui Dumnezeu. Este o performanță actricească foarte dramatică, cu costume, ai auditoriu și un preot trebuie să joace foarte intens...

– *Pentru a fi înțeles, pentru a transmite mesajul divin.*

– Cred că asta mă fascina. Desigur, erau și alte lucruri, eram înclinat către viața interioară, către aprofundarea lucrurilor sufletești, dar, cum toată viața mea am jucat teatru, nu am văzut altă oportunitate. Nu spun că un preot este chiar un actor, dar eu priveam acest lucru ca pe o interpretare scenică. Nu era ceva conștient, ci inconștient. Astăzi pot vedea acest lucru. Dacă m-ai fi întrebat atunci, aș fi răspuns: pentru că vreau să fiu sărman, să fiu bun, să ajut oamenii, să mă regăsesc, să-mi găsesc sufletul etc. Astăzi, îmi dau seama că voiam să mă dăruiesc trup și suflet, complet, pentru ceva, voiam să ard pentru ceva care mă depășea, pentru care mi-aș fi dat viața... Astăzi știu că acest lucru este scena. Atunci credeam că preoția. Esențial este

că acum abordez opera și teatrul cu aceeași seriozitate cu care sunt sigur că m-aș fi dedicat preoției. Este religia mea, este genul meu de a trăi, 120% în fiecare zi, nu numai pe scenă, în timpul unui spectacol ci tot timpul... este pasiunea, este viața mea.

– *Te gândești la Dumnezeu când cânti?*

– Nu, nu i-aș spune spirit, cred că este o energie, aș putea fi puțin mistic asupra acestui lucru, dar timp de câteva ore creăm o comuniune cu audiența, timp de trei-patru ore trăim un schimb de experiență cu publicul. Mă aștept ca publicul să aibă un alt mod de a privi viața. Orice ar fi, de exemplu, estetica artei ar trebui să schimbe ceva în public, nu este numai entertainment, un mod plăcut de a petrece timpul, ar trebui să fie ceva mai puternic, nu ca o simplă ceașcă de ceai. Așa suntem marcați și noi, interpreții, și publicul.

– *Ești preocupat de psihanaliză. Care este compatibilitatea cu arta ta?*

– Privesc rolul psihanalizei în viața mea nu ca pe o doctorie ci ca pe un instrument care-mi îmbogățește viața și arta, îmi dă libertatea de a mă exprima mai bine pe scenă. Un instrument minunat.

– *Vorbind despre tenori, care este modelul tău?*

– Domingo, Domingo, Domingo... Desigur îl iubesc pe Björling. Îi admir foarte mult pe contemporanii mei pentru că, desigur, pe Björling, Corelli, Gedda, Vanzo, Caruso, Gigli, i-am ascultat dar nu i-am văzut niciodată *live*. Desigur pe Domingo l-am admirat „dal vivo” și sper să-l văd încă mulți ani, dar îi admir foarte mult pe Alagna, Vargas, Álvarez, Flórez. Mă bucur mult să stau jos, în public și să-l văd, să-l ascult pe Neil Shicoff,

pentru că asta este de fapt opera adevărată și vie. Performanța *live*, acolo ai adevărata emoție și legătura reală! De aceea, de câte ori am ocazia să-mi văd colegii cântând, mă duc și-i văd. Ai multe de învățat.

– *Ce regii de operă îți plac?*

– Cele moderne, chiar cele „nebune”, dacă înțeleg ce se dorește de la mine, pentru că sunt deschis către orice. Îmi plac însă și cele tradiționale. De fapt iubesc producțiile elegante, pline de respect față de muzică, mizanscenele „adânci”, bine gândite, care-mi oferă un rol bine conceput, în care să pot face ceva interesant, nu numai să stau pe scenă și să cânt.

– *Care este cea mai secretă dorință artistică a ta, acum?*

– Sper să continui să-mi placă la fel de mult să fiu pe scenă, să repet, să fiu cu colegii. Sunt curios spre ce se îndreaptă vocea mea, deci caut noi roluri, noi riscuri... O să vină *Bal mascat*, *Evgheni Oneghin*, *Tosca*.

– *În viitor... Ești prea tânăr.*

– *Bal mascat* în doi ani.

– *Nu trebuie să te grăbești.*

– Nu, am destule roluri de cântat deocamdată. Dar îmi place să-mi extind repertoriul. Vorbeam mai înainte de *Don Carlos*. Am zis că am să-l fac doar o dată, dar acum, când am văzut că este bun pentru mine, l-aș mai cânta, desigur... după 2009 pentru că până atunci agenda este plină.

– *Acorzi multă grijă tehnicii, pentru a te menține?*

– Sunt foarte atent cum cânt în spectacole, lucrez mult la repetiții, dar nu am un profesor cu care să lucrez tehnică. Sunt atent la poza de glas, la notele de pasaj, dacă „împing” sau nu, la mezzavoce, dar fac asta în timpul

repetițiilor. De mult nu mai am un profesor.

– *Deci studiezi singur.*

– Nu cred că mai studiez, încerc să-mi înțeleg instrumentul.

– *Exerciți deci propriul tău control.*

– Da, autocontrol și discontrol.

– *Proiecte de înregistrări?*

– Mi-a ieșit acum al doilea CD Massenet – Gounod, al treilea va fi anul viitor. Anul acesta voi înregistra *Lupta dintre Tancred și Clorinda* de Monteverdi și vom mai vedea în viitor.

– *In bocca al lupo pentru diseară!*

– *Crepi il lupo!*

(2005 – *OPERA ÎN DIRECT*)

CAROLIN WIELPÜTZ, director artistic al Operei din Bonn

DESPRE REGIILE DE OPERĂ, CONCURSURI, VOCI ȘI EDUCAȚIE SCENICĂ

– *Ne aflăm la Sibiu cu ocazia Concursului Vox Artis, unde suntem colegi de juriu. Ocupați o poziție foarte importantă la Opera din Bonn. Câteva detalii?*

– Sunt directoarea Administrației artistice, o funcție foarte interesantă și solicitantă, în care răspund de mai multe aspecte. În primul rând, de planificarea spectacolelor, de distribuții, de găsirea celor mai buni cântăreți, de negocierea contractelor cu agenții lor și, de asemenea, de planificarea activității celor 15 vocaliști angajați, pe care încercăm

să-i folosim în majoritatea producțiilor pe care le avem. În plus, trebuie să asigur înlocuirea cântăreților bolnavi, situație care apare destul de frecvent.

– *Activități foarte complexe. Vă ocupați numai de operă?*

– Da. La Bonn mai avem teatru dramatic și companie de dans. În prezent nu mai există un department de dans, dar planific și spectacolele companiei, care este foarte cunoscută.

– *Ce roluri acoperă angajații permanenți ai teatrului?*

– Încercăm să asigurăm toate vocile, soprane, mezzosoprane, tenori, baritoni, bași, dar pentru rolurile mai importante, din repertoriul mai „greu”, când este nevoie de voci specifice, folosim invitați. Oricum, pe ai noștri încercăm să-i ținem ocupați toată stagiunea. Sunt mai ales cântăreți tineri, care-și formează repertoriul...

– ... inclusiv pentru rolurile principale.

– Da.

Regizori, dirijori și programări artistice

– *Ce îmi puteți spune despre regii?*

– Discut îndeaproape cu directorul nostru, nu suntem un teatru care încurajează regiile „extreme”, dar nici nu suntem complet tradiționaliști. Încercăm să ne menținem între cei doi poli, trebuie să ținem seama și de dorințele publicului, încercând să găsim noi mijloace de a-l atrage. Oricum, teatrul nostru nu susține exagerările regizorale.

– *În Germania, Belgia, Danemarca, Olanda și nu numai, Regietheater produce de multe ori spectacole șocante.*

– Nu suntem de acord cu asta, dar nici cu producțiile de muzeu, de aceea spun că teatrul nostru se situează între

cele două extreme. Oricum, la noi recunoști titlul fără greutate.

– *Ceea ce este foarte important. Am văzut pe site-ul Operei că ați lucrat și cu Silviu Purcărete. Cum apreciați regiile sale?*

– Eu l-am întâlnit puțin, pentru că Purcărete a regizat înainte de a ajunge eu în teatru, dar știu că producțiile sale s-au bucurat de succes. Mai ales cele istorice, care nu erau ușor de montat, cerând decoruri complicate. Purcărete a găsit mereu ceva care a atras publicul. Corul era prezent pe scenă ca un alt personaj, comentând tot ce se întâmpla, totul era viu și emoționant. Am văzut *Turandot*, un spectacol reușit, care a plăcut mult.

– *Care credeți că este direcția spre care merge regia modernă?*

– Față de anii ‘90 cred că mulți regizori adoptă acum o poziție mai potolită pentru că, probabil, au înțeles că s-a exagerat.

– *Deci s-a făcut un pas înapoi.*

– Așa cred. Este interpretarea mea. În operă, mulți regizori s-au întors la partituri și cred că asta este foarte bine. Înțelegerea muzicii, a cuvintelor este ceea ce primează acum. Dar să vedem, poate în câțiva ani se va schimba și asta, ceea ce este foarte incitant. Opera nu este o artă moartă.

– *Să vorbim despre dirijori. Aveți dirijori angajați în teatru?*

– Avem un nou director muzical, dirijorul german Dirk Kaftan care a venit de câteva luni de la Graz și deja se simt îmbunătățiri în orchestră. Mai avem alți doi dirijori, tot angajați, care pregătesc din timp ansamblurile și soliștii, asigură repetițiile și producțiile. Pentru anumite spectacole baroce sau contemporane angajăm însă șefi de orchestră specializați în asemenea genuri de muzică.

– Înțeleg că muzica contemporană figurează în repertoriu?

– Da. Suntem norocoși că putem face 7-8 noi producții pe an, inclusiv operetă, ceea ce nu este puțin, așa că încercăm să combinăm spectacolele clasice lungi, cu titlurile noi, de muzică contemporană. De exemplu în această stagiune am planificat *Echnaton* de Philip Glass, care este foarte dificilă mai ales pentru cor și *Penthesilea* de Othmar Schoeck, care nu este muzică contemporană, dar nici un titlu pe care să-l găsești în multe teatre. Încercăm să și provocăm publicul.

– Câte spectacole aveți pe săptămână?

– La începutul stagiunii sunt mai puține dar apoi, avem operă de miercuri până duminică, iar marți, balet.

Experiență managerială

– Care vă sunt începuturile în lumea lirică? Ce vă leagă de Opera din Bonn?

– Aș putea să spun că Opera din Bonn este într-un fel casa mea, sunt originară din Bonn, am cântat în corul de copii...

– Cumva, soprană?

– Da. Sunt soprană de coloratură, dar am cântat doar... acasă, pentru că totdeauna am considerat că sunt voci mult mai bune care trebuie să fie pe scenă. Așa că am lucrat ca asistent manager la Teatrul din Bonn, apoi la Festivalul de la Bregenz. Au fost joburi foarte interesante, experiențe deosebite să lucrez cu mari artiști și buni manageri, precum David Pountney, care era Intendant la Bregenz și despre care îmi stăruie amintiri extraordinare. Activitatea pentru un asemenea festival este deosebită, în primul rând este vorba despre un teatru în aer liber, cu scenă imensă și 7000 de locuri în public. Apoi,

spre marea mea surpriză, am fost rechemată la Bonn, pentru a ocupa o poziție mult mai înaltă și... am revenit în orașul natal.

În juriile concursurilor Operalia Plácido Domingo și Vox Artis Sibiu

– Anul acesta ați făcut parte, pentru prima dată, din juriul prestigioasei competiții de canto fondată de marele tenor, alături de directori de la celebre teatre de operă. Cum a fost concursul?

– A fost un juriu foarte mare, 10-12 persoane, de la Metropolitan, Covent Garden, Madrid, Valencia, Chicago, Paris, de peste tot, am fost foarte onorată să fiu alături de aceste persoane și în același timp a fost o experiență extraordinară pentru mine. Plácido Domingo a avut o idee foarte bună să invite și reprezentanți ai unor teatre mai mici, pentru că ocupanții locurilor 8, 9 sau 10, care nu vor cânta deocamdată pe scene mari, pot foarte bine să apară la Bonn, de exemplu. A fost un concurs de foarte înalt nivel, nu fantastic însă.

– Am văzut finala pe Internet. Cum a lucrat juriul, se făceau discuții, se dădeau numai note?

– S-au dat note, de la 6 la 10, ca și la concursul sibian. Se făceau mediile, totul era întâi matematic, apoi se și discuta de la caz la caz.

Marea premiantă, Adela Zaharia

– Anul acesta Marele Premiu a fost câștigat de o soprană româncă, solistă la Opera din Düsseldorf/Duisburg, Adela Zaharia.

– Da, felicitări! Adela a fost, pentru toți, un caz categoric de învingătoare, matematica și discuțiile au fost unanime în cazul ei. De la început la sfârșit a fost extrem de profesionistă, de stăpână pe

voce, nu a fost nici un dubiu că a meritat pe deplin premiul. Nu o ascultasem până atunci, dar sunt sigură că o așteaptă o carieră strălucită.

– *Acum doi ani am auzit-o în Lucia di Lammermoor la Düsseldorf unde, de altfel, nu este singura româncă.*

– Știu că directorul teatrului are contacte cu Academia de Muzică din Cluj-Napoca și cel puțin odată pe an se duce acolo pentru a audiona tineri cântăreți...

– *... în condițiile în care există o foarte bună școală românească de canto.*

– Da, de aceea am fost și interesată să vin la Concursul Vox Artis, pentru că știam că pot găsi voci și pentru Opera din Bonn, de pildă.

– *Care este impresia asupra competiției de la Sibiu?*

– A fost interesant, iar locul este foarte plăcut. A fost ceva deosebit față de Operalia, aici au venit cântăreți cu experiențe diferite, așa că nu au fost ușor de comparat, de la cântăreți foarte tineri cu voci frumoase la cântăreți deja formați. M-am bucurat că pe parcursul concursului au menținut contactul cu noi, pentru că tinerii au unele probleme de tehnică și nu știu să-și aleagă repertoriul. La început am fost puțin încurcați pentru că, în general, am fost critici, dar am văzut că tinerii cântăreți erau receptivi și la critică, încercau să învețe câte ceva.

– *Asfel de discuții au avut loc și la Operalia?*

– Da, numai că la Operalia totul se desfășoară mult mai relaxat, nimeni nu este obligat să plece înainte de finalul competiției, fundația organizatoare le plătește competitorilor cheltuielile de întreținere, așa că este mult mai mult timp pentru discuții și întâlniri.

Voci, educație, tradiție

– *Care credeți că este nivelul vocilor de azi, relația dintre glasuri și repertorii?*

– Este foarte greu de spus, depinde foarte mult de locul unde te afli, de exemplu abordarea americană este diferită. Pentru cântăreții americani lucrurile sunt mai dificile pentru că nu au atâtea teatre, unde să poată să-și construiască un repertoriu. Este dificil pentru ei să ajungă în Europa. Se pregătesc cu profesori, mai ales după înregistrări și, de cele mai multe ori, imită ceea ce aud. Sunt puține cazurile în care interpretează natural o arie. Așa că dacă este vorba despre un artist american, sunt foarte prudentă și îngrijorată privind stilul interpretării. În Germania încercăm să integrăm cele învățate la universitate cu interpretarea pe scenă; în universități se învață tehnica și teoria, dar nu există experiență scenică. Ideal este ca după universitate să ajungi într-un studio de operă, pentru că este foarte dificil să înțelegi cum trebuie să abordezi un rol, ce înseamnă să dai viață unui anumit personaj, nu numai să cânti notele. Este foarte important ca tinerii cântăreți să-și construiască un repertoriu adecvat, să aibă răbdare și să nu alerge după bani. Anja Harteros a fost mulți ani angajată la Bonn, și-a făcut un repertoriu și apoi a devenit o stea. Mulți cântăreți ai anilor '80 au avut răbdare, acum tinerii sunt prea grăbiți și este păcat.

– *Există un studio al Operei din Bonn?*

– Din păcate, nu. Un astfel de studio ar trebui să asigure pregătire muzicală, dar și scenică, pregătire lingvistică și oarece mijloace de trai, ceea ce nu putem în prezent. Avem o înțelegere de cooperare cu universitatea pentru a încorpora unii studenți, dar nu un studio de operă propriu-zis.

– *Ce părere aveți despre tradiția italiană de operă?*

– Din punct de vedere economic teatrele din Italia nu sunt un succes, nu știu dacă din motive politice sau din cauza crizei economice, ceea ce este rușinos pentru că Italia este leagănul operei. Cunosc situația din teatre de operă mai mici din Italia și au mari probleme financiare, angajații așteaptă mult timp plata salariilor; de asemenea, la nivel educațional, situația nu mai este ca înainte. Nu este desigur cazul teatrelor mari, Scala din Milano are personal bun, profesori minunați, dar mi-e teamă că și în teatrele din Germania situația devine din ce în ce mai „materialistă”, cu susținere exterioară din ce în ce mai slabă, ceea ce arată de fapt că populația nu mai are aceeași atitudine față de teatre. În Germania, o seară la operă în anii ‘60-’80 era ceva deosebit, ceva educativ pentru suflet.

– *Să vorbim puțin despre publicul de operă.*

– În Germania se discută mult dacă publicul german are nevoie de atâtea teatre de operă. Sigur că în Spania sau Franța sunt teatre în multe orașele, este o tradiție. Dar în prezent publicul preferă să se uite la televizor sau pe Internet, este mult mai simplu și mai ieftin. La noi cca 70-80% din cheltuieli sunt acoperite de municipalitate, ceea ce este foarte bine, dar asta este mult mai puțin decât la fotbal, de exemplu. În permanență trebuie să vedem cum să atragem public tânăr, copii; pentru că din punct de vedere demografic totul este în schimbare trebuie să oferim în permanență lucruri interesante. Cred că trebuie să ne adaptăm încontinuu, să devenim atractivi pentru publicul nou.

– *Ce propuneri aveți în acest sens?*

– Cred că trebuie să găsim noi idei pentru a atrage publicul tânăr, la Bonn se urmărește compunerea de noi opere, pentru tineri, opere bazate pe povești germane, de exemplu; încercăm să

încadrăm cât mai mulți adolescenți în coruri care să cânte pe scenă, organizăm *workshop*-uri cu teme gen „Cum să abordezi opera?”, „Cum să înțelegi opera?”. Încercăm să explicăm fiecare titlu pentru a demonstra că nu este ceva muzeal, ci un spectacol viu, despre oameni și situații dramatice, să înțeleagă că nu este ceva învechit. De exemplu Komische Oper Berlin încearcă să integreze fiecare grup social și etnic, traduc în turcește. Deci fiecare încearcă și cred că este o cale bună.

– *Mulțumesc foarte mult, a fost o reală plăcere să vă cunosc și să discut cu dumneavoastră, vă doresc toate cele bune și sper să vă văd în juriile următoarelor competiții Operalia și Vox Artis.*

– Mulțumesc și eu.

(2017 – **OPERA MAGICĂ**)

Soprana
ADELA
ZAHARIA
Baritonul
BOGDAN BACIU
Basul
BOGDAN TALOȘ
Tenorul
OVIDIU PURCEL

COLOCVIU LA
DÜSSELDORF

– *Aici, la Deutsche Oper am Rhein, am asistat la un spectacol de excepție cu Lucia di Lammermoor, grație vouă,*

protagoniștilor. O spun cu toată convingerea și răspunderea critică, prestația voastră era demnă de orice scenă foarte mare. Cum ați ajuns la performanță, cum v-ați simțit?

Adela Zaharia: Am debutat în *Lucia di Lammermoor* în ianuarie, ce ați văzut a fost al cincilea spectacol. A fost OK, nu pot spune că eram în cea mai bună formă, dar m-am simțit și eu foarte mulțumită la final. Este un rol și o producție care pe mine personal mă săcătuiește energetic.

– Mișcare multă?

A. Z.: Da, implicare multă, de fapt.

Bogdan Baci: Practic, ea cântă fără oprire.

A. Z.: Exact. Asta mă obosește.

B. B.: Bine că ești recompensată la sfârșit! **(toți râd)**

– Adela, modul în care te-am auzit în spectacol a fost perfect potrivit ca stil.

A. Z.: De fapt, pentru toți, situația a fost cam la fel. Și pentru mine, Lucia a fost primul rol mare, care reprezintă o adevărată provocare și o etapă.

Ovidiu Purcel: Da, o evoluție.

A. Z.: Am tot repetat pianiștilor cu care am lucrat: „nu știu dacă fac ceea ce trebuie, este primul meu rol de *belcanto*, nu știu cum să-l abordez și dacă stilistic e bine”...

O. P.: Se aștepta de la ei trei să facă lucruri excepționale și au confirmat.

A. Z.: Eu debutasem cu două luni înainte în Konstanze din *Răpirea din serai*, care a ieșit foarte bine. Într-adevăr mă simt mult mai acasă în Mozart. Lucia a fost destul de stresantă, a trebuit să-mi ajustez respirația, să mă adaptez la un nou stil.

– Fiind o nouă producție, să înțeleg că pentru voi au fost și debuturi?

A. Z.: Nu este o montare nouă, datează din 1999. Regizorul Christof Loy

a făcut-o și la Covent Garden. Dar nefiind o producție nouă am avut la dispoziție numai două săptămâni de repetiții, nu șase ca la premiere.

B. B.: Și mult mai puține cu orchestra.

A. Z.: Numai două, din care una a fost anulată.

O. P.: Eu chiar nu am făcut niciuna, e drept că rolul Arturo e mai mic; mi-am rupt piciorul cu două luni înainte, așa că am stat pe bară puțin. M-am alăturat pe parcurs.

B. B.: Și s-a potrivit de minune! Este un Arturo de lux, putem spune.

O. P.: Totuși Arturo este un rol mic, așa că lor, cu siguranță, li se datorează succesul spectacolului.

– Intrarea lui Arturo este importantă și nu reușește întotdeauna. Am multiple exemple.

A. Z.: Și eu mă gândeam, auzindu-l cântând atâta de frumos pe Ovidiu, ce logică mai are Lucia să-l prefere pe Edgardo? **(râde)**

O. P.: Sunteți voi drăguți, dar acesta este spectacolul vostru, ați muncit toți extraordinar, se și vede cum arată pe scenă.

– Bogdan Baci, tot debut în rol?

B. B.: Da și primul meu personaj mai serios, o punte, o trecere spre repertoriul verdian, probabil.

Studiul cu tenorul Marius Vlad Budoiu

– Categorie, te așteaptă rolurile verdiene „de linie”. Am constatat.

B. B.: Mă bucur tare mult. Debutul a fost destul de greu dar, voi puncta, a fost fantastic că am putut să debutăm împreună. Chiar și la repetiții, a existat o atmosferă frumoasă, de prietenie; noi nu suntem doar colegi, suntem și prieteni. În

fond, la Cluj-Napoca, toți am studiat cu același profesor, Marius Vlad Budoiu.

– Toți patru?

În cor: Da.

– *Mă bucur foarte tare, pentru că trebuie să spun, nu e un secret pentru nimeni, aud din partea foștilor și actualilor studenți numai vorbe bune despre Marius. În sensul următor: „am avut o problemă, i-am expus-o și mi-a dat imediat rezolvarea optimă”.*

B. B.: El nu lucrează cu o anumită tehnică, ascultă și...

O. P.: ... pentru fiecare are o anumită soluție...

B. B.: ... se adaptează tipului de voce. De multe ori auzim sintagma: aceea-i tehnica lui cutare sau cutare, pe când la el nu se întâmplă așa ceva.

O. P.: Probabil nici nu există o rețetă universală

– *Categoric! Ideal este că adaptează o soluție tehnică pentru un anume cântăreț. Bogdan Baciuc, la ce roluri te gândești în continuare, ce-ți oferă casa?*

B. B.: În stagiunea viitoare, Rodrigo de Posa în *Don Carlos*, care este exact ceea ce îmi trebuie ca să încep cu Verdi printr-un rol frumos, liric, într-adevăr „de linie”, înalt. Am avut mari emoții înainte să debutez în Enrico din *Lucia di Lammermoor*, pentru că nu mai făcusem un rol de factură atât de dramatică. Dar Marius totdeauna a spus: „funcția creează organul; așa că, bineînțeles, cu grijă, dacă abordăm un anume repertoriu mai greu, din ce în ce mai greu, corzile noastre vocale tind să se obișnuiască cu repertoriul respectiv și să meargă într-o anumită direcție”.

O. P.: Asta cu condiția ca saltul să nu fie abrupt.

– *Totuși, nu aveți profesorul lângă voi.*

Toți: Din păcate...

Dialogul și schimbul de idei

– *Cum procedați cu studiul?*

O. P.: Asta i se datorează tot lui. Pentru că modul lui Marius de a predă nu era: „fă asta că așa zic eu!” Ci, „încearcă să înțelegi ce faci și aplică”. Acest stil de lucru ne-a ajutat pe parcurs pentru că noi nu cântăm din amintiri. Noi încercăm să punem o funcție pe drumul ei. Ne-a dat îndrumări pe care să le aplicăm în calea noastră evolutivă, plus că este genul de profesor care se bucură dacă-i oferim ceva nou. De exemplu, eu am lucrat cu un tenor la Viena și nu a fost nevoie, ca în cazul multor colegi, să mă ascund. I-am spus lui Marius: „am găsit un tenor care știe niște chestii foarte grozave”; la care el a replicat „bun, zi-i!”. Nu precum alții: „de ce-ai făcut chestia asta, nu mai vreau să aud de tine”. Cu el întotdeauna a fost dialog și schimb de idei.

A. Z.: Dacă toți profesorii ar fi așa, cu această mentalitate modestă și sănătoasă...

O. P.: ... ne-ar fi mai greu, pentru că ar fi prea mulți cântăreți buni. **(râde)**

B. B.: Marius are întotdeauna o privire de ansamblu, pentru că a muncit ca să ajungă unde a ajuns.

– *Așa este, și eu apreciez de la ce repertoriu a pornit și ce performanțe a atins acum.*

O. P.: Nu-i de mirare, pentru că-i place studiul.

B. B.: Este și om al scenei; în momentul în care lucrăm efectiv canto cu el, lucrul nu se proiecta pe o singură direcție, a vocii, ci ne ajuta să vedem ansamblul ca pe un tot unitar. Ai de cântat un rol, vorbim despre sănătate, igienă vocală, despre ce înseamnă mișcare, ce înseamnă cântatul la public, cum cade lumina pe scenă; toate aceste lucruri au format angrenajul care ne-a ajutat să ne dezvoltăm.

O. P.: A avut ideea foarte importantă de a fi lângă noi cu totul, când am făcut primii pași. N-aveam unde să cântăm, pentru că eram studenți. Și atunci, el a creat pentru noi niște spectacole în care am debutat...

A. Z.: ... fiind implicat ca profesor de canto, organizator, regizor, sponsor.

B. B.: O grămadă de recuzită a luat-o pe banii lui. Am făcut *Don Pasquale* împreună, în formula în care ne vedeți, am avut debutul nostru absolut în 2010. Există pe *youtube*.

A. Z.: Trebuie să vă spun că la Opera Comică din Berlin, știind care e concurența, am întrebat ce i-a făcut să mă angajeze, având în vedere că nu știam germana, nu fusesem la studioul lor, deci ce i-a făcut să aibă atâta încredere în mine. Au spus că au văzut în CV că am cântat deja pe scenă niște roluri importante și au considerat că mă pot angaja. Nu știu dacă Marius s-a gândit vreodată cât de importante au fost acele spectacole pe care le-a făcut pentru noi, pentru dezvoltarea noastră și pentru cariera noastră pe scene din afara țării.

– *Faceți exercițiile lui în continuare?*

O. P.: Da.

B. B.: Oricum, avem reportofonul, telefonul cu care ne înregistrăm și încercăm să ne controlăm.

A. Z.: Nu știu dacă ați aflat că în ultimile două stagii, Marius a fost invitat aici să țină cursuri de măiestrie.

„Suntem consultați, nu ni se impune niciun rol”

– *Și în România face. Adela, ce roluri ai mai cântat?*

A. Z.: Stagiunea în curs, prima pentru mine aici, la Düsseldorf, cuprinde Konstanze, Lucia, Prima doamnă în *Flautul fermecat* și o premieră pentru

copii *Crăiasa zăpezilor* după povestea lui Andersen, care va avea premiera în aprilie.

B. B.: A venit partitura?

Bogdan Taloș : Se zvonește că da.

– *Cine a scris-o?*

A. Z.: Marius Felix Lange. Un compozitor foarte talentat pentru genul acesta de muzică.

– *Mi-a spus dl director Meyer că vrea să schimbe culoarea părului publicului din primele rânduri. Bogdan Baci, care sunt rolurile cântate de tine aici?*

B. B.: În actuala stagiune am apărut în Ping din *Turandot*, Harlequin din *Ariadna la Naxos* și Enrico. În plus, Papageno în *Flautul fermecat* și Escamillo în *Carmen*, pe care deja l-am făcut în producția pe care o veți vedea.

– *Bogdan Taloș, Raimondo a fost pentru tine, tot așa, primul rol mai important?*

B. T.: Da. Deși am făcut Leporello în *Don Giovanni*, un rol poate mai mare ca Raimondo din *Lucia di Lammermoor*, dar diferit. Anul acesta am avut doar două debuturi, dar anul trecut, opt.

– *Așa este într-un teatru de repertoriu și când ești angajat fix.*

A. Z.: Dacă poți să debutezi în roluri care ți se potrivesc este minunat.

B. B.: Fac o mică paranteză să spun că noi, aici, suntem foarte norocoși; direcțiunea teatrului are foarte mare grijă să ne dea doar ceea ce ni se potrivește.

– *Un lucru extraordinar!*

A. Z.: Și rar.

– *Puteau să vă chinuie cu tot felul de personaje minore.*

B. T.: Și, închipuiți-vă, sunt peste 50 de membri în ansamblu..

O. P.: Soliști pentru Düsseldorf și Duisburg.

B. T.: Care servesc două teatre, bineînțeles. Mulți dintre aceștia se dublează ca voci.

O. P.: Cu toate acestea, suntem consultați, nu ni se impune niciun rol și asta este reconfortant.

B. B.: De exemplu, cazul cu Enrico; stagiunea trecută, când am discutat cu dl Stephen Harrison pentru cea următoare...

– *Dl Harrison fiind?*

B. B.: Directorul Operei, nu cel general, dl Meyer, ci cel care se ocupă de partea artistică. Dânsul nu-mi propusese Enrico; eu am avut un pic de curaj și am cerut: „ce ziceți, n-ați putea să-mi dați câteva spectacole cu *Lucia di Lammermoor*, să încerc și eu să intru în repertoriul mai serios?” A fost foarte bucuros și mirat în același timp. Mi-a răspuns: „da, m-am gândit că poate-i puțin greu, dar mă bucur să încercăm”.

– *Cu vocea și cântul tău era unul din rolurile pe care trebuia să le faci.*

„Fast Opera”

O. P.: Pentru noi, aici este o atmosferă reconfortantă.

A. Z.: Este, din păcate, un caz particular. Din ce auzim de la alți colegi, nu se întâmplă așa în alte case de operă.

B. B.: Aici, ei se gândesc în viitor, ca să nu ne lezeze sănătatea vocală.

A. Z.: Deutsche Oper am Rhein este unul din teatrele care se opun concepției de *fast opera*, cum îmi place mie să-i spun. Adică, totul pe bandă rulantă, dacă tu nu mai poți să cânti în cinci ani, treaba ta, există alții care stau la ușă și așteaptă.

B. B.: Sunt exemple la nivel mondial, nu are rost să dăm nume dar sunt artiști care s-au consumat extrem de repede.

O. P.: Sigur, trebuie ținut seama și de ambițiile cântăreților care sunt tentați să sară etapele.

A. Z.: Pentru noi, în acest moment, una dintre priorități este grija de a nu lăsa lucrurile să meargă prea repede și să avem răbdare.

– *Aveți mare dreptate și mă bucur că sunteți preocupați de acest lucru. Este important să nu fiți atrași de personajele îndeosebi dramatice, fără să aveți vocalitatea cerută de partitură.*

A. Z.: Directorul Meyer, când m-a angajat, m-a întrebat ce aș vrea să cânt. I-am spus că dacă ar fi după ceea ce simt eu și mi-ar face mare plăcere să joc ar fi întreg repertoriul verist; din păcate am o voce de soprană lirică de coloratură așa că trebuie să interpretez personaje în care, poate, nu mă regăsesc foarte tare, dar trebuie să fac ceea ce pot cu glasul meu.

Opt debuturi

– *Bogdan Taloș, vorbeai de opt debuturi?*

B. T.: Anul acesta au fost Raimondo și Figaro din *Nunta lui Figaro*. Anul trecut, importante au fost Leporello, Sarastro, Truffaldino din *Ariadna la Naxos* și altele...

– *Dar Raimondo este primul rol belcantist...*

B. T.: Da.

– *Și cred că o să urmeze și altele. Ți s-a pus în vedere ceva, în continuare?*

B. T.: Nu. Voi continua să cânt Raimondo și în sezonul viitor, dar un alt rol de *belcanto*, deocamdată nu.

B. B.: Din păcate nu prea avem aici spectacole de *belcanto*.

B. T.: Anul viitor debutez în Fasolt din *Aurul Rinului*, un rol de bas liric, sensibil, nu vine neapărat la timpul lui vizavi de vârsta mea, dar este fezabil.

– *La Festivalul Internațional „Hariclea Darclée” de la Brăila te-am*

auzit în Rondo-ul lui Mefisto și ai fost foarte bine.

B. T.: Desigur, acesta face parte din rolurile care vor veni, dar nu vreau să grăbesc.

Adela Zaharia va cânta la marele teatru Liceu din Barcelona

– Adela, te așteaptă un debut într-un renumit teatru, Liceu din Barcelona.

A. Z.: Da, Pamina din *Flautul fermecat*, în luna iulie. Practic este prima mea apariție la Barcelona, dar nu este nici debut de rol, nici în spectacol, pentru că am cântat Pamina în producția care va fi acolo, dar în ultimele sezoane s-a dat la Komische Oper Berlin.

– Un rol rodat...

A. Z.: ... în care mă simt confortabil.

B. B.: Va fi într-un teatru extraordinar, cu 3500 de locuri și acustică foarte bună.

– Cum a venit contractul pentru Barcelona?

A. Z.: Producția a avut premiera în 2012 la Berlin cu un succes atât de mare încât a fost cumpărată de foarte multe case de operă, cu garnitura de soliști cu tot, dar pentru orchestra și corul casei respective.

O. P.: Este o producție mai specială, cu proiecții pe un perete. Toți am apărut în ea, eu - Tamino, Bogdan Baciuc - Papageno, Bogdan Talos - Sarastro. Trebuie să știi foarte bine mișcările, se fac anumite mișcări pe muzică, pe tempi, nu se poate învăța o regie în două zile.

A. Z.: Este mai mult o coregrafie pe fundal de proiecții decât un joc de scenă, cum suntem noi obișnuiți.

O. P.: Se proiectează niște imagini în spatele nostru cu care noi trebuie să relaționăm, fără să le vedem.

B. B.: Plus că s-au tăiat dialogurile și s-au înlocuit cu proiecții. Mișcările

noastre sunt ca într-un film mut al anilor '20. Efectul este extraordinar, spectacolul - captivant.

– Cine a făcut regia?

A. Z.: Intendantul de la Opera Comică, Barrie Kosky.

O. P.: Este un concept interesant și foarte atractiv.

– Ovidiu, cum îți vezi în continuare dezvoltarea carierei?

O. P.: Perspectivele sunt foarte bune, cred eu. După cum spuneam, teatrul este foarte convenabil și pentru mine, pentru că întotdeauna sunt întrebat și consultat ce aș vrea să cânt. În consecință, totul merge liniar până acum. Am cântat ce mi-am dorit din Mozart (Don Ottavio și Tamino), am trecut la Nemorino din *Elixirul dragostei* (premiera de anul trecut a fost cu Bogdan Baciuc în Belcore și Luiza Fatyol în Giannetta). Am gustat și puțin Verdi, am făcut Alfredo din *Traviata*, anul acesta debutez în Rinuccio din *Gianni Schicchi* și Fenton din *Falstaff*. Sunt foarte mulțumit, mă bucur că nu se pune presiune pe mine. Pot să mă îndrept către repertoriul pe care mi-l doresc. În consecință, am și refuzat un *Don Pasquale*, ceea ce mi-a fost permis.

– De ce? Erai prea aglomerat?

O. P.: Nu, dar face parte dintr-un repertoriu de care vreau să mă îndepărtez. Ernesto e foarte liric, o țesătură foarte înaltă, trebuie un tenor liric lejer; plus că în perioada respectivă am de cântat Alfredo, Nemorino...

– Vocea ta merge spre o altă consistență.

O. P.: Sper.

„Să vină energie din scenă!”

– Am văzut publicul de la Don Giovanni. Nu a fost așa de expansiv ca la Lucia di Lammermoor, ci mai reținut.

Cum sunt germanii, ce titluri preferă?

O. P.: Părerea mea e că publicul german nu există ca nișă, ca să zic așa. Peste tot publicul de operă este la fel: dacă-i dai ce vrea, dacă exprimi sinceritate în cânt, răspund pozitiv.

B. B.: Și trăiești ceea ce interpretezi, ca să vină energie din scenă.

O. P.: *Don Giovanni* este un concept de spectacol un pic uzat.

B. B.: Am înțeles că a fost cam jumătate de sală.

B. T.: De obicei nu e plin, deși nu e vechi, doar din 2012.

O. P.: Aici lumea așteaptă un pic altceva, nu tradiție.

A. Z.: Este o diferență de public între țări dar, din câte am auzit eu, și între orașe. Fiindcă un spectacol ca *Lucia di Lammermoor* de aici, la Opera Comică din Berlin, unde lumea se așteaptă doar la regii foarte excentrice, la exagerări, n-ar fi avut succesul de aici. Acolo, publicul caută numai senzațiile tari. Venind din România, a fost un pic șocant.

B. B.: Pentru că tu ai ajuns întâi la Berlin, nu la Düsseldorf.

A. Z.: Nu numai, am avut și niște concerte și ceea ce reprezentanților acelor instituții li se părea un succes enorm, mie mi se părea ceva modest.

O. P.: Părerea mea este că *Lucia di Lammermoor* a venit ca un duș peste stagiunea aceasta, care mi se pare un pic mai ștersă.

A. Z.: Nici nu se mai dăduse de câțiva ani.

O. P.: Regia nu-i dezastruoasă.

– *Are mici ciudățenii.*

B. T.: ... dar în contextul actual este o gură de aer. Mai ales aici în Germania.

A. Z.: Și faptul că au fost atâtea debuturi și fețe pe care oamenii nu le cunoșteau. Bogdan Taloș este de anul

trecut în trupă, eu m-am alăturat anul acesta. Am văzut discuții pe Internet în care spectatorii vorbeau despre acest spectacol, îi făceau reclamă, recomandând să vină să ne asculte.

O. P.: În timpurile noastre, regia este foarte importantă..

B. T.: Cea mai importantă.

B. B.: Trebuie să facem asta pentru că așa trebuie făcut, pentru că așa vreau eu, regizorul.

Dictatorii

– *Există dictatura dirijorilor sau a regizorilor? Cine are cuvântul hotărâtor în realizarea unui spectacol?*

O. P.: Eu zic că în mare măsură este vorba mai ales de personalitate, dar chiar un dirijor cu personalitate în Germania, în ziua de astăzi, trebuie să se lupte dacă vrea să-și impună un punct de vedere, chiar muzical, ceea ce-i grav.

B. B.: Orchestrele au niște sindicate foarte puternice, corul, la fel.

O. P.: Și nu numai asta. Regizorii își permit, cum să le zic, niște...

B. T.: ... giumbușlucuri...

O. P.: ... chiar aberații, împotriva muzicii.

B. T.: Își imaginează că pot opri muzica pentru a-și impune o idee dramaturgică, de multe ori derapantă.

O. P.: Și-i foarte trist că nimeni nu mai apără partitura.

A. Z.: Ca să răspundem concret, eu cred că la ora actuală în Germania este dictatura regizorilor. Numai câteodată ai noroc să existe un regizor căruia să-i pese de muzică

B. B.: Sunt foarte rari. În primul rând că nu știu...

B. T.: ... și nici nu le trece prin cap să se intereseze dacă se poate cânta stând în cap sau făcând cine știe ce șpagat.

B. B.: Directorul este cel care dă mână liberă.

O. P.: Mai este un aspect: nu se fac multe repetiții muzicale, dacă nu este vorba de premiere. Dirijorul trebuie să vină la repetiții, dar asta se întâmplă foarte rar.

B. T. : Nu este timp. Dacă sunt dirijori invitați, nici o șansă.

O. P.: Am impresia că dirijorii încep să se mulțumească cu statutul de executant. Cu siguranță, exceptând marile personalități. De pildă Nello Santi, căruia n-are nimeni curaj să-i comenteze ceva pentru că se știe că este o instituție, care a studiat cu oameni care i-au cunoscut pe Verdi, pe Puccini. Nu poți să-i impui ceva acestui maestru, ar fi jenant.

– *Recenta Norma la Napoli, dirijată de Santi, a fost o montare clasică, absolut superbă, imagistică.*

O. P.: Important este ca regizorul să lase muzica în pace.

B. B.: Să nu lezeze cântul.

A. Z.: Ca tânăr solist nu poți să te impui sau să te opui; și totuși, am fost în situația în care nu am dorit să fac un rol într-o anumită producție din cauza regiei, fiindcă am ajuns la concluzia că-mi dăunează vocal, fizic.

B. B.: Este foarte greu să faci o asemenea alegere.

O. P.: Ei au o teorie evoluționistă, care de fapt este un fals. Nu poți să spui că opera ar muri dacă n-o modernizăm.

– *Și mai există o anomalie... nici cultura de stil nu este respectată.*

O. P.: Sigur, dar asta e treaba dirijorului.

– *Sunt dirijori care vor să-și afirme personalitatea cu tot felul de tempouri nepotrivite.*

B. T.: Doresc să fie altfel.

B. B.: Doar de dragul de a se arăta originali.

O. P.: Alții sunt în goană după numărul de spectacole, zboară de trei ori pe săptămână să dirijeze cât mai mult.

„Ne face mare plăcere să cântăm acasă”

– *Am avut o reacție când v-am ascultat: în România greu găsești un spectacol de asemenea nivel.*

B. B.: Sincer, nu știu dacă este și părerea celorlalți: eu personal m-aș bucura să cânt acasă mai mult.

– *Asta urma să vă întreb.*

B. B.: Nu depinde numai de noi. Condiția necesară, bineînțeles nu și suficientă, este să fim chemați. Dacă am fi invitați, am face tot ce ne stă în putere să venim și acasă.

A. Z.: În cazul meu trebuie să spun că au existat niște invitații pe care nu am putut să le onorez din cauza programului de aici. Au existat alte ocazii în care aș fi putut eu să merg, dar nu se întâmpla nimic în România.

B. B.: Trebuie întrunite mai multe condiții dar, esențial, este că ne-ar face mare plăcere să cântăm acasă, pentru că este altceva...

B. T.: De acolo am plecat.

B. B.: Sunt lucruri pe care, dinăuntru tău, nu poți să le uiți sau să spui, da, România a fost o etapă și acum cânt doar afară.

A. Z.: Plus că în România, lumea este foarte, foarte deschisă, caldă, toată lumea cunoaște pe toată lumea.

O. P.: Acasă se cântă mai rar și există un pic mai multă sete de operă; aici sunt săptămâni în care se cântă șase spectacole pe săptămână.

B. B.: Există zile în care sunt câte două în același teatru.

O. P.: Entuziasmul nu poate fi același. Se cântă foarte mult și atunci dorința nu-i așa de mare.

B. T.: În cele două teatre se dau cam 54 de spectacole pe lună, ceea ce-i imens. Doar *Flautul fermecat* s-a cântat în actualul sezon de vreo 30 de ori. Anul trecut, 33.

– *Ar fi bine să se cunoască performanțele voastre aici pentru că, vă spun sincer, în țară nu se prea știe decât că există un team de cântăreți români, de clujeni, la Deutsche Oper am Rhein. De aceea am venit aici.*

A. Z.: Unii ne subestimează realizările dat fiind faptul că sunt atâția români. Lumea are impresia că abia aici ne-am găsit și noi locul.

– *Negativiști au existat și vor exista întotdeauna.*

B. B.: Noi ne bucurăm că ați fost aici și ați reușit să vedeți o așa avalanșă de spectacole în care am fost implicați toți.

– *Vă repet, am fost impresionat; nu-mi găseam cuvintele după Lucia di Lammermoor; m-am bucurat să o ascult și pe Brigitta Kele în Donna Elvira din Don Giovanni, care de cum a deschis gura a devenit șefa clasei.*

B. B.: ... Și comandantă de detașament!

O. P.: S-a observat când a intrat, nu? (râde)

– *Luiza Fatyol, pe care eu n-am prea ascultat-o înainte, mi-a plăcut foarte mult în Zerlina, în același Don Giovanni, pentru că vocea era mai plină, mai îmbrăcată, față de toate Zerlinele subțirele care sunt peste tot; în plus, stilistic, a fost foarte bine; mi-a părut rău că Donna Elvira n-a cântat Mi tradi..., mi-a părut rău că Don Ottavio n-a cântat Dalla sua pace. dar voi trebuie să fiți pregătiți cu ele, pentru că nu știți unde sunteți chemați.*

B. B.: Ovidiu a mai cântat-o în concerte, așa-i?

O. P.: Da.

„Ușile se vor deschide...”

– *Pentru că, în continuare, așa cum Adela o să cânte la Grand Teatre del Liceu, în mod cert vi se vor oferi și alte oportunități.*

A. Z.: Sunt sigură, pentru că noi am venit aici pentru dobândirea experienței.

B. B.: Eu văd o tendință în lumea asta, așa cum spunea Adela, de *fast opera*. Bineînțeles totul este mai rapid, mai forțat, lumea vrea să aibă succes la o vârstă cât mai fragedă și în loc ca artistul să caute să cânte bine, să aibă o tehnică sănătoasă, să-și construiască repertoriul, să-și formeze un bagaj de cunoștințe, un tot cu care să evolueze, se încearcă transformarea rapidă a lui în vedetă.

A. Z.: Păi, ca să vă dau un exemplu, mie mi se pun foarte des întrebări de genul: ai un site personal? Ai o agenție bună? Ai ședințe foto, poze, cărți de vizită? Și când răspund nu, îi văd că sunt așa, derutați... Încerc să le spun că până acum am fost ocupată să învăț să cânt cât mai bine.

B. B.: Se pune extrem de mult accentul pe imagine.

– *Din tot ce a enumerat Adela, agenția este importantă.*

O. P.: Așa este.

B. B.: Câteodată, din păcate.

A. Z.: Mai importantă decât orice.

– *De multe ori, agenția nu vă poate oferi ceea ce aveți dreptul.*

B. B.: Cred că dacă obiectivul nostru principal va fi vocea, pentru a fi un cântăreț complet și complex din toate punctele de vedere, ușile se vor deschide la un moment dat. Așa că nu trebuie să forțăm.

O. P.: Exact, să nu ne dăruim noi.
– *Este o opinie foarte bună. Deci, la Cluj, București, în România veniți cu mare bucurie.*

A. Z.: Cred că ultima dată am cântat în România la Brăila.

B. B.: Festivalul și Concursul „Hariclea Darclee” de la Brăila a fost o rampă de lansare pentru multă lume, pentru noi toți.

(2016 – **OPERA CELESTĂ**)

Mezzosoprana RAMONA ZAHARIA

Basul ADRIAN SÂMPETREAN

CONVORBIRE LA DÜSSELDORF

– *Ne aflăm la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, după spectacolul Don Carlos de Verdi, în care Ramona a fost Principesa Eboli iar Adrian - Regele Filip al II-lea. O serată de mare succes pentru ambii. De când sunteți angajați aici?*

Ramona Zaharia: Din 2014.

– *Este primul tău angajament fix în străinătate?*

R. Z.: Da și am contract până în 2019.

Adrian Sâmpetorean: Și pentru mine a fost primul angajament fix într-un teatru, făcusem parte înainte din Studioul de Operă de aici, iar din stagiunea 2009-

2010 am devenit membru al ansamblului, unde am rămas până în 2011. M-am mutat după aceea la Hamburg și acum am revenit la Düsseldorf cu contract de rezidență, pentru anumite producții. Nu este fix în sensul propriu al cuvântului, îmi oferă mai multă libertate de mișcare. Este ceea ce îmi doream, o variantă mai flexibilă.

– *Care au fost rolurile pe care le-ați interpretat până acum în România, în străinătate?*

R. Z.: Încep cu cele de aici: Doamna a treia din *Flautul fermecat*, Maddalena din *Rigoletto*, Ulrica din *Bal mascat*, Carmen, acum Eboli. Voi debuta în Dinah din *Trouble in Tahiti* de Bernstein, va fi premieră. Alte roluri pe care le mai am în al meu CV sunt Principesa de Bouillon din *Adriana Lecouvreur*, Zita din *Gianni Schicchi*, Martha din *Faust*, Eliza Doolittle din *My fair lady*, Czippa din *Voievodul țiganilor*, Fenena din *Nabucco*.

A. S.: Eu am început cu *Carmen* în 2003, a fost debutul meu, aveam 20 de ani și atunci am apărut pentru prima dată pe o scenă, am interpretat Zuniga. După aceea am trecut prin mai multe partituri, în principal din repertoriul italian, în care aș dori să rămân încă o perioadă. Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi. O să amintesc câteva: Dulcamara în *Elixirul dragostei*, Raimondo în *Lucia di Lammermoor*, Oroveso în *Norma*, Selim în *Turcul în Italia*, Alidoro în *Cenușăreasa*, Sparafucile și Monterone în *Rigoletto*, Banquo în *Macbeth*, Ramfis în *Aida*, Oberto în opera verdiană omonimă, acum Filip. Adaug Leporello din *Don Giovanni*. Nu uit Don Babilio din *Bărbierul din Sevilla*, rol pe care l-am cântat și la București, când am avut de altfel și plăcerea să ne vedem.

Dramatic și uman

– *Amândoi ați făcut acum roluri arhetipale pentru vocile voastre, Eboli și Filip. Care au fost provocările cu care v-ați confruntat în studiu, în conturarea personajelor, în partea muzicală?*

R. Z.: A fost ceva foarte diferit, fiindcă mi se pare că este cel mai înalt rol pe care l-am interpretat până acum. Un rol dramatic, mult timp preferat de soprane dramatice. Inclusiv Maria Callas spunea că-i un rol pentru soprana dramatică. Montarea este, aș putea spune, aproape clasică, dar a pus foarte multe probleme personajului. Este foarte multă mișcare și foarte mult zbucium interior al eroinei. Cred că asta a fost cea mai mare provocare.

A. S.: Am debutat în Filip în octombrie trecut la Bordeaux și de atunci provocarea cea mai mare a fost să încerc cumva să demontez tocmai aceste arhetipuri și tradiții. Fiind un personaj foarte complex, cred că asta a fost foarte important de arătat, mai ales la vârsta mea. Am încercat să conturez încă de la început latura umană a lui Filip, multitudinea trăirilor și intențiilor care se regăsesc în text, să trec peste imaginea de tiran, despot etc., creată de-a lungul timpului, să intru un pic mai mult în zbuciumul și freamățul lui.

– *Nu doar în arie sunt asemenea momente...*

A. S.: Într-adevăr, de la începutul până la sfârșitul rolului. Asta am dorit să fac, pentru că asta am simțit și organic. Farmecul artei stă și în abordări diferite. Poate peste 10 ani o să descopăr altele, în text, în muzică. Evident, în momentul în care mi s-a propus personajul a fost ca un vis devenit realitate, pentru că este într-adevăr unul dintre rolurile de vârf ale repertoriului de bas care mi s-a oferit

ocazia să-l cânt totuși atât de devreme... L-am studiat și am hotărât că pot să-l fac, repet, în gândire proprie, fără a depăși anumite limite. Cred că-mi vine OK pe vocalitatea mea, mă simt bine cântându-l și provocarea cea mai mare a fost să îmi impun concepția.

– *A fost o interpretare plină de suflet, de imagine interioară, așa că iată, ceea ce ți-ai dorit a ieși.*

A. S.: Mă bucur foarte mult.

– *La sfârșitul operei cine pe cine a omorât?*

A. S.: Eu pe fiul meu, Don Carlos. Asta a fost ideea regizorului; mă rog, el a avut o abordare destul de drastică asupra ceea ce înseamnă biserica. Ideea era că singurul personaj din toată opera care așa cum intră, așa și iese, este Marele Inchizitor. Pentru el nu se schimbă nimic, rămâne cu aceeași putere, nu se lasă perturbat de absolut nimic ce se întâmplă în jurul lui și cumva tocmai pentru a-și arăta forța, la momentul final, când Filip îi spune: „eu mi-am ținut partea mea de promisiune, dar tu?”, îi dă regelui pistolul. Cumva, cel puțin din cât am înțeles eu, mesajul e ceva de genul: „ai permisiunea mea s-o faci, însă n-o voi face eu, te descurci!”

– *Un final diferit de cel din partitură, dar care validează fraza monumentală a lui Filip de după duetul cu Marele Inchizitor, „Deci tronul trebuie să se plece întotdeauna în fața altarului! (Dunque il trono piegar dovrà sempre all'altare!).*

A. S.: M-am gândit la *Dunque il trono...* din vremea Conservatorului, o cântam din când în când după o oră de studiu doar pentru că-mi plăcea foarte mult și când îmi ieșea, eram fericit că reușeam să cânt două octave într-o frază.

Regii, regizori, dirijori

– *A fost impresionantă. Ramona, ai avut ocazia să te întâlnești cu montări în care să ți se ceară să faci lucruri...*

R. Z.: ... care n-au legătură cu textul sau cu traiectoria personajului? Da! Tot la Düsseldorf, în *Rigoletto*, n-avea nicio logică ce făcea Maddalena. Dar, asta e! Se întâmplă, în ultimul timp cât mai des. Încă *Don Carlos* este destul de OK.

– *Deși are multe lucruri contrariante, ca să le zic așa. Oricum regizorul Guy Joosten este un nume de circulație.*

A. S.: Da, e cunoscut și pentru că de multe ori face niște lucruri mai aparte, mai vizionare, să le spun. Mie mi-a plăcut mult producția pentru că autorul ei a fost extrem de bine documentat, extrem de bine informat, știa textul pe dinafară, nu s-a abătut de la muzică, nu a încercat să facă lucruri care să se suprapună sau să contravină.

– *În tabloul autodafé-ului s-au făcut niște tăieturi.*

A. S.: Două salturi. S-a dorit să nu fie decât o singură pauză.

– *Văd că e o modă. La fel a fost la Carmen și Lucia di Lammermoor.*

R. Z.: În *Carmen* e destul de greu să nu ai pauză între primele două acte, e o disperare în culise, ca să te îmbraci cât mai repede, să intri și să te simți odihnită când ai de dansat, de cântat.

– *Sunt și acestea unele mici probleme ale regiilor moderne, pe care voi trebuie să le acceptați...*

R. Z.: ... și să încercăm să simțim cu naturalețe toate gesturile oarecum ciudate care ni se cer, ca și cum ar veni dinăuntrul nostru.

– *Vă sunt ele suficient explicate de către autorii mizanscenelor?*

R. Z.: În mod special, când se face o premieră ai avantajul să poți vorbi direct cu regizorul, ca să-ți lămurească ce există în spatele acelui gest. Dar când se reia un spectacol și lucrezi cu asistentul de regie, de multe ori acesta chiar nu știe să răspundă.

– *Nu există caiet de regie?*

R. Z.: Există, dar... de multe ori, mie mi s-a întâmplat să nu primesc explicații.

– *Sunt unii regizori, de exemplu Robert Wilson, care este cunoscut pentru montările lui cu gesturi și mișcări originale de brațe pe care trebuie neapărat să ți le notezi în partitură.*

A. S.: Altfel nu ai nicio șansă.

– *Asistentul lui de regie a fost întrebat de către artiști români din distribuții: „care este semnificația, ce este aici”? „Nimic, voi faceți cum v-am spus”.*

A. S.: Este dificil când nu există o motivație.

R. Z.: Frustrant.

A. S.: Dacă nu ți se dau explicații, e foarte dificil să reușești să expui cât mai bine ideea respectivă, ca să construiești, să ai o continuitate, o progresie. Trebuie să recunosc că până acum am avut noroc să lucrez cu regizori, care chiar dacă erau avangardiști, s-au arătat foarte deschiși la dialog și, de fiecare dată când a fost cazul, am încercat să avem o discuție, ca să explic de ce am impresia că nu mi se potrivește o idee. Cred că e foarte important să nu refuzi de la început, dacă vrei să ajungi la un punct care să te avantajeze. În caz contrar, sigur se generează un conflict; regizorul va spune că-l sfidezi, refuzând fără să încerci măcar. Soluția cea mai bună și cea mai diplomatică este să faci ce ți se cere și, prin practică, să-i arăți omului că nu-i bine. Câtă vreme este o persoană

deschisă, va înțelege că-i în avantajul lui să schimbe, să-ți ofere ceva care să te și pună în valoare.

– *I-am întrebat și pe colegii voștri cu care am stat ieri de vorbă: există o dictatură a regizorilor vizavi de cea a șefilor de orchestră?*

A. S.: N-aș merge atât de departe cu termenul; astăzi se pune foarte mult accentul pe partea vizuală, pe teatru. Regizorii au un cuvânt greu, într-adevăr. Părerea mea despre meserie este că suntem toți în aceeași oală, constituim o echipă, de la primadona seriei, dirijor, regizor până la tehnicieni, sufleur, inclusiv la biroul de relații cu publicul. Toți lucrăm pentru reușita acestui spectacol, spre a aduce un produs final care să încânte. De asta cred că-i foarte important dacă există acest raport. În momentul în care cineva încearcă să se pună deasupra celorlalți mi se pare că se strică echilibrul producției și undeva atmosfera tensionată se va reflecta în ceea ce se va prezenta pe scenă. Scuză-mă, Ramona, m-am băgat eu să răspund.

R. Z.: Nu-i nicio problemă, sunt de acord cu tine.

– *Când ai vorbit de aspectul vizual te-ai referit și la look-ul divelor, nu?*

A. S.: Dar asta nu-i influențat de regizor, vine de la „mama natură”.

– *Dar câteodată în selecția interpretelor nu cântărește și acest lucru? Am auzit că și instrumentistele soliste sunt alese pentru podiumurile de concert dacă arată bine, sunt preferate cele cu siluetă.*

R. Z.: Cred că trebuie să fii foarte atentă la cum te prezinți când apari în fața publicului. Și uneori nu e simplu, trebuie să renunți la foarte multe lucruri, dar e foarte important să apari frumoasă pe scenă. Evident, dacă rolul îți cere.

– *Cum v-ați înțeles cu dirijorul din seara aceasta, Andriy Yurkevych?*

R. Z.: A fost OK.

– *Cum v-ați putut controla din scenă?*

R. Z.: Foarte greu, din cauza...

A. S.: ... decorului...

R. Z.: ... care absoarbe foarte mult din sunetul nostru și nu auzim unitatea de control stânga-dreapta; de multe ori singurul reper este mâna dirijorului. Și te rogi ca ea să meargă împreună cu orchestra. În plus, cu cât ești mai în spate, cu atât nu auzi sunetul din fosă.

A. S.: Și din păcate așa a fost, tot decorul era pus în scenă mult prea în spate. Pentru o operă ca *Don Carlos* nu este un avantaj.

– *Ramona, la prima ta arie, Canzone del velo, mă întrebam dacă vei rămâne în spate.*

R. Z.: Acolo nu se aude deloc orchestra. A trebuit să vin în față.

A. S.: Oricum, la ce ați văzut în seara aceasta, trebuie să vă gândiți că noi am împins totul spre față cu 2-3 m.

Roluri noi, proiecte

– *Vorbiți-mi despre prezențele voastre în România.*

R. Z.: În stagiunea trecută, am cântat *Carmen* la Iași, Craiova, Cluj-Napoca.

– *Adrian?*

A. S.: Ultimele prezențe au fost la Cluj-Napoca.

– *Boema, da?*

A. S.: Și *Requiem*-ul de Verdi la Filarmonică, la Operă, plus *Aida* care a marcat aniversarea de 95 de ani a Operei Naționale Române. Pentru anul acesta, nu am stabilit încă nimic, programul meu este destul de plin și trebuie să gestionez bine situația.

– *Roluri noi, imediate?*

R. Z.: Așa cum am spus, Dinah.

A. S.: Pentru mine, anul acesta, singurul debut va fi în vară, la Festivalul de la Salzburg, când se va prezenta varianta concertantă a operei puțin cunoscute *Il Templario* de Otto Nicolai, o partitură care s-a pierdut în timpul celui de-al doilea război mondial și a fost ulterior reconstituită din manuscrise găsite la Conservatorul din Brescia. A rezultat un fel de potpuriu, neștiindu-se cum a fost forma inițială. Rolul meu se numește Cedrico il Sassone. Este adaptarea italiană a romanului *Ivanhoe* de Sir Walter Scott. Tenorul Juan Diego Flórez va fi Ivanhoe, Cedrico este tatăl lui, Rebecca va fi interpretată de mezzosoprana Joyce DiDonato, Briano di Bois-Guilbert de baritonul Luca Salsi ș.a.m.d.

– *Dorințe de roluri noi?*

R. Z.: Pentru mine Eboli este un rol care face trecerea spre Amneris din *Aida*. Înainte de Eboli, debutasem în *Requiem*-ul de Verdi și am zis că *Messa da Requiem* – Eboli – Amneris reprezintă un parcurs OK.

– *Un traseu logic.*

R. Z.: Cred că peste două stagioni îmi doresc să debutez în Amneris. Ar mai fi și Dalila.

– *În România se reprezintă acum la Opera Maghiară din Cluj-Napoca.*

R. Z.: Știu, am fost întrebată, dar n-am avut eu timp. Poate pe viitor o să-mi găsec răgaz să debutez și în *Samson și Dalila*.

– *Adrian?*

A. S.: Pentru mine, o spun de fiecare dată când am ocazia, rolul pe care de-abia aștept să-l fac, care îmi este și mai aproape de suflet ca Filip, dar care va trebui să mai aștepte destul, nu pot să zic cât, dar cu siguranță în jur de cinci

ani, este Zaccaria din *Nabucco*. Acest personaj m-a determinat să mă apuc de meserie, atunci când l-am văzut pe tatăl meu, basul Mircea Sâmpetorean, interpretându-l. Am fost atât de impresionat de combinația dintre muzica lui Verdi și vocea tatălui meu, eram total surprins, aveam vreo 16 ani și mă întrebam: „este oare posibil, se poate face așa ceva?” „Păi, vreau și eu!” Evident că asta-mi doresc cel mai mult, dar nu va fi în viitorul apropiat.

– *Pe ce te bazezi?*

A. S.: Vedeți? Filip este un rol dificil ca mod de interpretare, ca personaj, psihologie, prezentarea textului. Filip, dacă este să iei lucrurile cum le-am văzut și eu când l-am acceptat și abordat, ținând cont și de adevărul istoric că Filip avea 39 de ani în momentul demarării acțiunii operei, oferă un motiv suficient de bun ca să zici: „Da, aș putea să-l fac”. Dar Zaccaria este un rol pur și simplu dificil, punct! Chiar necesită o anumită maturitate; plus că la Zaccaria nu există altă variantă, să zic... un Zaccaria tânăr. De aceea spun că Zaccaria, mai mult decât Filip, este un rol de maturitate, cu tot ce implică.

– *Altceva?*

A. S.: În viitorul apropiat, cam în doi-trei ani, aș face Mefisto din *Faust*, un rol pe care până acum l-am refuzat de nenumărate ori tocmai pentru că am considerat că nu e momentul.

– *Mai ai încă atât de multe titluri verdiene, mă gândesc acum la Don Ruy Gomez de Silva...*

A. S.: Silva? Desigur, dar *Ernani* nu se cântă foarte des. Și Fiesco din *Simon Boccanegra* mi s-a propus, dar nici Fiesco nu este un rol către care să merg cu capul înainte. Din aceleași considerente. Ca bas, viața e ingrată până

spre o anumită vârstă, majoritatea rolurilor sunt de personaje în etate. Sigur că ideea este și cum le abordezi.

R. Z.: Mâine plec la Hamburg, unde cânt Federica în *Luisa Miller*.

A. S.: Ne mișcăm; eu am fost la Cluj, am venit cu mașina de acolo până la Salzburg, am dormit la niște prieteni și ieri seara am fost aici pentru spectacol. Am profitat că am avut o fereastră și fiind și 8 martie, nu era să stau aici o săptămână singur, când puteam să fiu acasă cu mama și cu tata. Trebuia să profit pentru că de la sfârșitul lunii până pe 30 mai nu mai am nici o șansă să ajung. Încep repetițiile la Amsterdam pentru Leporello și chiar nu o să mai am nici o portiță.

– *E o producție nouă?*

A. S.: Pentru Amsterdam. Este cea de la Salzburg în care am debutat în Leporello, producția lui Claus Guth. S-a reprezentat și la Berlin, ulterior. Foarte interesantă, este unul din spectacolele care-mi plac mult.

– *Printre toate evoluțiile voastre internaționale, așadar, pe curând pe scenele din România...*

Ramona și Adrian: Cu mare bucurie, cu mult drag.

(2016 – *OPERA CELESTĂ*)

CUPRINS

ALEXANDRU AGACHE – bariton

- Forța de a face să vibreze sentimentele (2000) 5
- 100% Verdi (2002) 6

ROBERTO ALAGNA – tenor

- Flash interviu (2007) 9

GRISCHA ASAGAROFF – regizor, director artistic al Operei din Zürich

- „Întotdeauna respect muzica” (2008) 10

CHRISTIAN BADEA – dirijor

- „Am colaborat excelent cu Andrei Șerban și Plácido Domingo” (1994) ... 12

CECILIA BARTOLI – mezzosoprană

- „Vreau să vin cât mai curând în țara dumneavoastră” (1997) 15

GABRIEL BEBEȘULEA – dirijor

- Colocviu despre muzica lui Rossini și multe altele (2016) 18

LILIANA BIZINECHE – mezzosoprană

- „Cultura cântărețului este primordială” (2012) 25

MIHAI BRÂNCOVEANU – critic muzical, membru al Asociației

„Presse Musicale Internationale”, Paris

- Despre „Boema de aur”, Andrei Șerban, Angela Gheorghiu și...
directorii Operei pariziene (2001) 32

ION BUZEA – tenor

- Îndemn către studiul îndelung și serios (2010) 36
- „Vocea trebuie să funcționeze cu gândul la conținut, la piesă” (2011) 42

JAMES CONLON – dirijor

- Primul dramaturg este compozitorul (2010) 51

MAGDALENA CONONOVICI – soprană

- „Brünnhilde, eroina care m-a făcut fericită” (2011) 55

ROXANA CONSTANTINESCU – mezzosoprană

- Ileana Cotrubaș și Riccardo Muti, două mari personalități
ale muzicii (2014) 62

THEODORE CORESI – bas

- Concursul Internațional de Canto *Vox Artis*, Sibiu, 2013 67
- Concursul Internațional de Canto *Vox Artis*, Sibiu, 2015 69

MARIANNE CORNETTI – mezzosoprană

- „Nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez” (2011) 71

FIORENZA COSSOTTO – mezzosoprană

- „Am adorat-o pe Maria Callas” (1992) 77

ILEANA COTRUBAȘ – soprană

- „Dacă tinerii cântăreți cred că pot să-i ajut, o fac cu toată dragostea” (1992) 80

GEORGE EMIL CRĂSNARU – bas

- „Trăiesc între două lumi” (2011) 85

BISERKA CVEJIC – mezzosoprană

- „Îi salut pe colegii mei români, Slătinaru, Herlea, Spiess...” (1997) 89

GIANCARLO DEL MONACO – regizor, directorul Operei din Bonn

- „Văd totul foarte spectaculos” (1994) 94

MARIELLA DEVIA – soprană

- „Dacă azi am cântat bine, trebuie neapărat să lucrez mâine” (2016) 98

PLÁCIDO DOMINGO – tenor

- „Aștept cu nerăbdare întâlnirea cu publicul românesc” (1994) 100

RUXANDRA DONOSE – mezzosoprană

- În dialog (1994) 102
- Un nou rol (1994) 104
- Neobișnuita Carmen care a cucerit lumea muzicală (1995) 106
- Sub conducerea lui Georges Prêtre (2000) 111

KAREL DRGAČ – regizor, directorul Festivalului de la Gars am Kamp

- „Un rol de operă trebuie abordat cu inima” (2012) 112

MENNO FEENSTRA – Coordonatorul producției artistice a Festivalului de Operă de la Glyndebourne

- „Nu plătim onorarii mari, dar oferim renumele nostru” (1993) 117
- „România e faimoasă prin calitatea vocilor” (1993) 118

FELICIA FILIP – soprană

- „Noua regină a *Traviatei*” (*La Dépêche du Dimanche*, Toulouse, martie 1992) 119
- Ce mai face Felicia Filip? (1994) 124

LAWRENCE FOSTER – dirijor

- „Noua generație de artiști români reprezintă o adevărată comoară” (1994) 125

FRANCISC FUCHS – Prof. dr., Academia de Muzică**„Gheorghe Dima” Cluj-Napoca**

- Despre Festivalul *Viva Vox* (2011) 128

FRANCK GALI – dirijor

- Despre maeștrii baghetei (1995) 130

RADU GHECIU – critic muzical, muzicolog

- Colocviu despre Verdi și Mozart (2001) 136

ANGELA GHEORGHIU – soprană

- Despre carieră și roluri (1993) 143
- „Atunci când în România există un artist adevărat, el poate să ajungă o legendă universală” (2002) 145

MARCO GIUBILEO – compozitor și violist

- Marea tradiție a Orchestrei Scalei din Milano (2010) 151

ANITA HARTIG – soprană

- Între Metropolitan, Covent Garden și Opera de Stat din Viena (2016) 156
- La București (2016) 164

IOAN HOLENDER – directorul Operei de Stat din Viena (1992 – 2010)

- „Sunt întotdeauna foarte interesat să lucrez cu artiști români” (1992) 168
- „Statul este obligat să-și întrețină cultura” (1994) 171
- „Lucrăm mereu cu risc și cu dinamită sub scaun” (1994) 175
- „Încercăm să returnăm puțin din marele debit pe care Viena și Austria îl au față de cultura românească” (2001) 179
- Un dialog vienez (2006) 182
- Înaintea ultimei stagiuni directoriale la Opera de Stat din Viena (2009) 188

VLAD IFTINCA – pianist și dirijor

- „Am colaborat foarte bine cu Andrei Șerban” (2014) 194

ILEANA ILIESCU – balerină și coregrafă

- *Lacul lebedelor* la Iași (2016) 197

PETRICĂ IONESCU – regizor

- „În operă, amploarea sunetului mă conduce spre viziuni grandioase” (2003) 203

SIMINA IVAN – soprană

- La Viena (2000) 205
- „Vin cu cea mai mare plăcere să cânt la Opera Națională bucureșteană” (2006) 207
- Flash Interviu (2007) 209

MAREK JANOWSKI – dirijor

- „Găsesc din ce în ce mai jenantă evoluția regiilor de operă” (2009) 211

Dame GWYNETH JONES – soprană

- Star la Covent Garden (1992) 212

PETER MARIO KATONA – director de casting la Opera Regală**Covent Garden din Londra**

- Despre *look* și credibilitate dramatică pe scenele lirice (2012) 214

BRIGITTA KELE – soprană

- Înaintea debutului la Metropolitan Opera (2016) 218

MARINA KRILOVICI – soprană

- „Cântul nu este un mit sau o himeră” (1991) 221
- „Gândirea noastră se limitează astăzi numai la lucruri pragmatice” (2011) .. 223

CHRISTA LUDWIG – mezzosoprană

- „Să nu dăm speranțe deșarte celor ce nu au talent” (2003) 228

LOTFI MANSOURI – regizor, directorul general al Operei din San Francisco

- „Mă consider servul obedient al creatorului” (1997) 231

ION MARIN – dirijor

- „A face muzică este un act de credință” (2001) 233

Sir NEVILLE MARRINER – dirijor

- „Sergiu Celibidache este realmente un geniu” (1995) 236

CAMIL MARINESCU – dirijor

- „Când ești preocupat mai mult de acuratețe, trăirea nu ajunge la incandescență” (2000) 240

Prof. dr. CHRISTOPH MAYER – director general al Deutsche Oper am Rhein

- „Cântăreții români sunt foarte speciali, inteligenți, au culori superbe de voce” (2016) 242

DRAGOȘ MÂNZA – prim-concertmaestrul Orchestrei Simfonice din Düsseldorf

- Interviu (2016) 245

BOGDAN MIHAI – tenor

- De la bariton la tenor (2011) 248

MIRCEA MIHALACHE – contratenor

- „Voi veni oricând în România cu mare dragoste!” (1993) 253

CRISTIAN MIHĂILESCU – regizor

- Cele 36 de ore (2003) 255

NELLY MIRICIOIU – soprană

- „Arta se oficiază cu foarte multă umilință” (1993) 258
- „M-au pasionat întotdeauna rolurile de creație” (2000) 260
- „Deviza mea – credința în Dumnezeu și munca enormă” (2011) 263

EUGENIA MOLDOVEANU – soprană, director general al Operei Naționale București (1993-1995)

- „O stea bună și un strop de noroc concurenților” (1991) 270
- „În strădania de refacere a prestigiului Operei Naționale Române, eu îmi asum riscul!” (1993) 272

ELENA MOȘUC – soprană

- „Sunt născută pentru a cânta și a da publicului ce este mai bun în mine” (2002) 273
- Umlința în fața muzicii (2007) 275
- Despre secretele belcanto-ului, regii solicitante, roluri și proiecte (2008) 280
- „Simbolul paganinian” (2010) – interviu împreună cu soprana și profesoara **MILDELA D’AMICO** 283
- Debut în *Norma* belliniană (2011) 287

CORNELIU MURGU – tenor, director general al Operei Naționale Române din Timișoara (2000-2019)

- „Otello mi-a dat cea mai mare satisfacție artistică” (1996) 289
- „Când cântam, tremuram pentru mine însumi, acum o fac pentru 300 de persoane” (2006) 292
- Compromisuri, secrete, proiecte, dificultăți (2012) 299

ANNA NETREBKO – soprană	
• „Nu știu dacă sunt o divă” (2005)	304
MARIANA NICOLESCO – soprană	
• Generozitatea creatoare (1995)	307
• Despre Marele Premiu Darclée și alte minunate proiecte (1995)	309
LILIANA NIKITEANU – mezzosoprană	
• Dialog lejer (2000)	313
• „Intrarea pe un nou drum artistic este o fericire” (2008)	314
• „Am peste 80 de roluri în repertoriu” (2014)	318
ADINA NIȚESCU – soprană	
• „Numai păsările cântă pe degeaba” (Șaliapin) (2000)	322
LEO NUCCI – bariton	
• „Cântați-mi recitativele și recitați-mi ariile!” (2008)	325
STELIAN OLARIU – maestru de cor al Operei Naționale București	
• Valoare și tenacitate (2003)	330
CARMEN OPRÎȘANU – mezzosoprană	
• „Sunetele vorbesc direct cu sufletele noastre” (2000)	332
IONEL PANTEA – bas	
• Povestea unui fost apatrid (2009)	335
GEORGE PETEAN – bariton	
• „Opera din București tace!” (2008)	341
• Strălucire, căldură, sunet frumos, expresie (2014)	344
Dr. STEPHAN POEN – medic foniatur	
• Despre probleme actuale ale teatrului liric (2009)	347
• Convorbire în alb și negru (2010)	358
ȘTEFAN POP – tenor	
• Să câștigi 80 000 de dolari și un Rolex în 7 zile! (2010)	365
• Studiu și afirmare internațională (2011)	370
• Debut la marele festival salzburghez (2014)	372
• „Revin cu tot dragul să cânt la București și în România” (2016)	378
Prof. TOMA POPESCU – directorul Studioului Internațional de Belcanto din Viena	
• Interviu pe Ring (1994)	382
CHRISTOPHER RAEBURN – consilier artistic la Casa de discuri DECCA	
• „Românii au voci frumoase” (1993)	386
• Despre Cecilia Bartoli (1993)	387
SAMUEL RAMEY – bas	
• Întâlnire cu o celebritate (1997)	388
KATIA RICCIARELLI – soprană	
• Întâlnire la București (1997)	390
TOBIAS RICHTER – directorul Operei din Geneva	
• Întâlnire la Montreux (2009)	391

DONALD RUNNICLES – director muzical al Operei din San Francisco	
• „Doar cerul e o limită” (1998)	393
PETER RUZICKA – compozitor și dirijor	
• „Opera mea <i>Celan</i> este dedicată jertfelor secolului XX” (2009)	397
GIUSEPPE SABBATINI – tenor	
• „Astăzi sufletul este manipulat” (2014)	399
CRISTIAN SANDU – dirijor	
• Noul <i>Rigoletto</i> bucureștean (2014)	404
NELLO SANTI – dirijor	
• „Nu poți cânta un concert de vioară la violoncel sau la violă” (1998)	408
ROBERTO SCANDIUZZI – bas	
• „Cântărețul trebuie să posede nu numai glas, ci și... creier” (2012)	412
ANDREAS SCHMIDT – bariton	
• Un timbru de platină (1995) – interviu împreună cu pianistul CORD GARBEN	417
CHRISTIAN SEGARICI – dirijor, director muzical al Operei din Toulon	
• Arta, ca religie (1996)	423
RENÉ SEGHERS – scriitor	
• „Ascult vocile de operă cu inima” (2010)	430
LUCIANA SERRA – soprană	
• „Nu am fost foarte fericită să cânt cu Pavarotti” (2012)	436
LUDOVIC SPIESS – tenor, director general al Operei Naționale București (2001-2005)	
• „Ceea ce spun este dur. Nu suntem pregătiți, nu suntem convinși să intrăm în competiție!” (2001)	440
• „Nu vreau să fiu părtaș la distrugere, la lipsa de profesionalism” (2001) ..	445
• La deschiderea primei stagiuni directoriale (2001)	449
• „Ce doresc? Mult așteptatul proces de renaștere a Operei Naționale” (2001)	451
• „Reforma este drumul spre normalitate” (2002)	455
• Despre emoțiile repetițiilor cu <i>Oedipe</i> (2003)	459
CORNEL STAVRU – tenor	
• În colocviu	461
• Convorbiri - <i>Nunta lui Figaro</i> sub semnătura lui Carlo Maria Giulini (2000)	466
• Convorbiri - <i>Dama de pică</i> , imagine a sufletului rus (2000)	469
• Convorbiri - Eleganță și rafinament cu Georges Prêtre în <i>Samson și Dalila</i> (2000)	472
• Convorbiri - Un model, Maria Callas în <i>Tosca</i> (2000)	476
• Convorbiri - Soprane (2000)	479
• Convorbiri - Luciano Pavarotti, tenorul belcantist răătăcit la finele secolului XX (2000)	482
• Convorbiri - Iubire și sânge în <i>Trubadurul</i> (2000)	485

● Convorbiri - Salvatore Licitra, discipolul lui Carlo Bergonzi (2000)	489
● Convorbiri - Riccardo din <i>Bal mascat</i> , personaj de mare complexitate (2001)	492
● Convorbiri - Don Carlos, erou neliniștit și ezitant (2001)	496
● Convorbiri - Trei baritoni (2001)	498
● Convorbiri - În <i>Otello</i> , dacă nu răgușești în primele două acte... (2001) ..	501
● Convorbiri - <i>Falstaff</i> : „Muzica și textul sunt concentrate într-o capsulă ce nu poate fi desfăcută” (2002)	506
● „Nu datorez nimănui nimic, nici material, nici moral” (2010)	508
LUCIA STĂNESCU – soprană, director al Operei Naționale	
Române Cluj-Napoca (1970 - 1975)	
● Amintiri, reflecții, sfaturi (2011)	516
GEORGETA STOLERIU – soprană, profesor universitar	
● „Amprenta pe care un profesor o lasă asupra personalității studentului este fie un blazon, fie un stigmat!” (2004)	537
ALAIN SURRANS – directorul Operei din Rennes	
● „Am fost foarte emoționat de tot ceea ce este autentic în România” (2013) ..	539
ANDREI ȘERBAN – regizor	
● „Sufletul exprimat prin cântec” (1994)	544
● „Conflictul cu libretul este minor” (1995)	546
● „Arta supremă este muzica” (2013)	550
EDUARD TUMAGIAN – bariton	
● În linia marilor noștri baritoni (2000)	554
● Omagiu lui George Enescu (2000)	557
● Preferințe - Dialog despre roluri, amintiri, proiecte (2005)	559
● Derapaje regizorale (2005)	564
LEONTINA VĂDUVA – soprană	
● Pe urmele Virginiei Zeani (2000).....	566
● Roluri (2003)	567
ROLANDO VILLAZÓN – tenor	
● Între operă, religie și psihanaliză (2005)	569
CAROLIN WIELPÜTZ – director artistic al Operei din Bonn	
● Despre regiile de operă, concursuri, voci și educație scenică (2017)	572
ADELA ZAHARIA – soprană	
● Colocviu la Düsseldorf (2016) – împreună cu baritonul BOGDAN BACIU , basul BOGDAN TALOȘ și tenorul OVIDIU PURCEL	576
RAMONA ZAHARIA – mezzosoprană	
● Convorbire la Düsseldorf (2016) – împreună cu basul ADRIAN SÂMPETREAN	585



COSTIN POPA este critic muzical și publicist în București, membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (Secția de Muzicologie), Uniunii Ziariștilor Profesioniști, Asociației „Presse Musicale Internationale” Paris, membru fondator al Uniunii Criticilor Muzicali „Mihail Jora”.

Este autorul volumelor **OPERA LIVE** (cronici, interviuri, reportaje), Artprint București, 2002, **OPERA VIVA** (cronici, convorbiri, recenzii), Arvin Press București, 2004, **OPERA ÎN DIRECT** (cronici, convorbiri, recenzii), Arvin Press București, 2008, **OPERA ETERNA** (cronici și interviuri), Pegasus Press București, 2010, **OPERA DIVINA** (cronici, interviuri, recenzii), Pegasus Press București, 2012, **OPERA IN PORTRETE** (consemnari, cronici, convorbiri), Pegasus Press București, 2013, **OPERA MĂIASTRA** (cronici și interviuri), Arvin Press București, 2014, **OPERA CELESTĂ** (cronici, interviuri, recenzii), Arvin Press București, 2016, **OPERA MAGICĂ** (cronici, interviuri, recenzii, iulie 2016 – iulie 2018), Pegasus Press București, 2018, **OPERA MIRACOL** (cronici și recenzii, septembrie 2018 – martie 2020), Akakia Press București, 2020 și al monografiei **LUDOVIC SPIESS**, Curtea Veche Publishing, București 2009.

Autor a numeroase articole de critică muzicală, interviuri cu personalități din lumea operei, recenzii de carte și audio-video publicate în revistele *MELOS*, *Actualitatea muzicală*, *CULTURA*, *România literară*, *Ecart*, *Teatrul azi*, *Meridian*, *Spectacolul muzicii*, *Opera Story Magazine*, *Agendele* (1991), *Foaia Zilnică* (2001) și *Jurnalul* (din 2003) *Festivalului Internațional „George Enescu”*, *Jurnalul Festivalului Artelor*, *Maria Callas Magazine* - Olanda etc. și pe website-urile specializate <http://cronici.cimec.ro> (România), www.concertonet.com (Franța). Este blogger la *Adevărul.ro*.

A obținut Premiul de Excelență pentru cronică de spectacol oferit de revista *Actualitatea muzicală* pe anul 2019, Premiul de Excelență pentru întreaga activitate acordat de Uniunea Criticilor Muzicali la 40 de ani de la înființare, 2019, Premiul de Excelență pentru publicistică acordat de Forumul Muzical Român, 2014, Premiul pentru Publicistică „Mircea Bunea” pentru volumul „Opera Divina”, acordat în 2012 de Forumul Muzical Român, Premiul VIP pentru Critică Muzicală în 2010, Premiul „Cartea Anului 2009”, oferit de revista *Actualitatea muzicală* pentru volumul

„Ludovic Spiess”, Premiul „Ludovic Spiess” acordat de Forumul Muzical Român în 2009, Premiul revistei *Actualitatea muzicală*, 2002, pentru volumul „*Opera Live*” și articolele critice, Premiul Forumului Muzical Român, 2002, Premiul Uniunii Criticilor Muzicali, 2000 etc.

A fost decorat de Președintele României în 2004 cu Ordinul „Meritul Cultural” în grad de Cavaler și distins în 2007 cu Ordinul Ziariștilor – Clasa I (aur) conferit de Uniunea Ziariștilor Profesioniști.

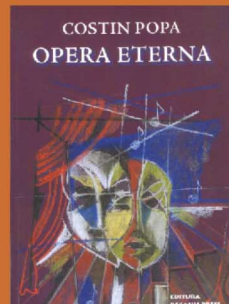
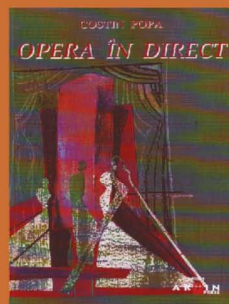
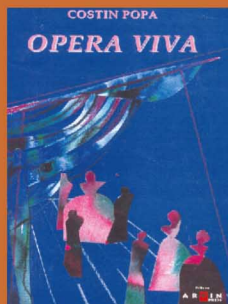
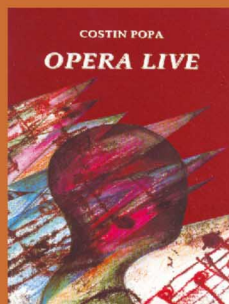
Membru al juriilor multor Concursuri Internaționale de Canto în România („Vox Artis” - Sibiu, „Traian Grozăvescu” - Lugoj, „Magda Ianculescu”, „Arta Florescu”, „Petre Ștefănescu-Goangă”, „Valentin Teodorian”, „Ion Dacian” - București), membru al juriului pentru decernarea Premiilor Operelor Naționale (Iași, București), al juriului de Critică Muzicală al Concursului Național de Critică și Interpretare Muzicală „Mihail Jora” și titular al master-class de jurnalism muzical – presă scrisă din cadrul Festivalului Studențesc de Operă „Viva Vox”, Cluj-Napoca.

A prezentat comunicări la Simpozionul de Muzicologie organizat la Concursul Internațional de Canto „Hariclea Darclée” (Brăila – 2001) și la Simpozionul „Traviata - 150” organizat de Universitatea Națională de Muzică (București – 2003)

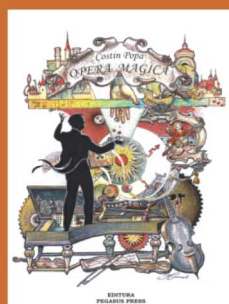
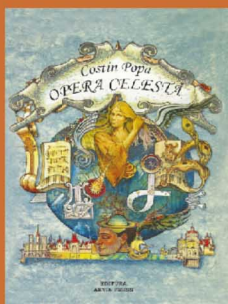
A moderat Sesiunile Internaționale „Școala românească de canto” (Constanța 2008, 2009), Simpozionul „Opera Viva” (Cluj-Napoca – 2009), workshop-urile „Opera și societatea contemporană globalizată” (Cluj-Napoca – 2012) și „Aspecte actuale ale managementului teatrului liric contemporan” (Cluj-Napoca - 2014). A prezentat recitaluri la Opera Națională București.

Este colaborator al postului Radio România Muzical, de la înființare, 1997 și expert promovare la Universitatea Națională de Muzică București.

De același autor



Curtea Veche Publishing



ISBN 978-606-95007-4-3