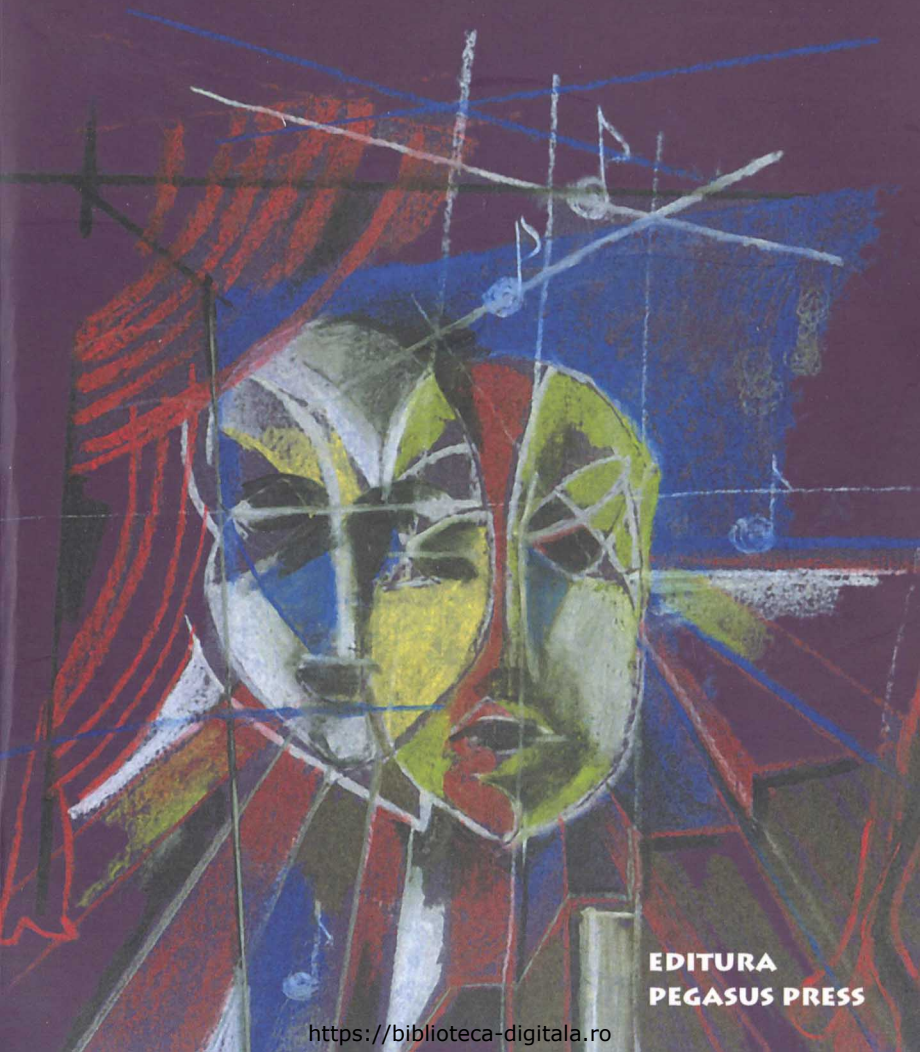


# COSTIN POPA OPERA ETERNA



**EDITURA  
PEGASUS PRESS**

**COSTIN POPA**  
**OPERA ETERNA**

**Coperta: VIORICA PETROVICI**

**COSTIN POPA**

# **OPERA ETERNA**

- după *OPERA LIVE*, *OPERA VIVA*,  
*OPERA ÎN DIRECT*, din nou cronici și interviuri –

Prefață de  
**CRISTINA SÂRBU**

Editura  
**PEGASUS PRESS**  
2010



**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**  
**POPA, COSTIN**

**Opera eterna** / Costin Popa ; pref. de Cristina Sârbu. –  
București : Pegasus Press, 2010  
ISBN 978-973-8971-12-7

I. Sârbu, Cristina (pref.)

***Prietenilor mei***





## PREFAȚĂ

**Cristina SÂRBU**

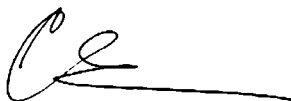
Am început să parcurg manuscrisul lui Costin Popa cu... sfârșitul. Mai exact, cu galeria foto. L-am regăsit pe colegul meu într-ale scrisului, în ipostaze cert prietenești, alături de – printre mulți alții – Rolando Villazón (2008), Leo Nucci (2008), Anna Netrebko (2009), Natalie Dessay (2009), Marek Janowski (2009), James Conlon (2010)... Și m-am bucurat. În lumea minunată a artelor și mai ales în lumea muzicii, concretețea matematică, realitatea de nezdruincinat a cifrelor, calculele inflexibile nu funcționează. Exactitatea științifică trece în plan secund lăsând inefabilul, inexplicabilul și impalpabilul să treacă în față, în echilibruri instabile. Dar contactul cu adevărații maeștri te ajută să intuiești și să înțelegi oarecum... neînțelesul. De ei te poți apropia doar călătorind și urmărind spectacole excepționale. Atunci granițele dispar, sufletul se umple de bucurie, pana scrisului devine cu adevărat înaripată.

În vocea unui comentator al vieții muzicale, în general, și al vieții lirice internaționale, în special, nuanțele joacă roluri principale. Capacitatea de a observa detaliul, diferențele, bunele și relele nu o are oricine. Pentru cei mai mulți, vocea este frumoasă, nuanțată, expresivă, strălucitoare, cântărețul talentat și cu o tehnică vocală bună, acuta reușită sau nu. Jocul este credibil sau forțat, personajul conturat sau... ignorat. Nu și pentru Costin Popa. M-am informat, m-am entuziasmat și m-am amuzat, citind că la Zürich, un „Mefisto” în smoking a fost... *realmente sinistru prin sarcasm, nuanțări maligne și insinuări șerpești...* (pag. 364); că, în general, Costin Popa alege uneori să comenteze... *din unghi sonor, epurat de vizual...* vizând astfel o *evaluare mai profundă* (pag. 359); că în rolul Mareșalei pe scena newyorkeză, soprana Renée Fleming are... *sunete ca o mângâiere, fraze muzicale de fluiditatea, consistența și culoarea mierii, declamație straussiană topită în multiple sensuri de rostire, susure, șoapte...* (pag. 355); că José Cura știe că... *îngroșarea peste măsură*

*a coloanei sonore îi poate provoca dezechilibre de omogenitate, mai ales către registrul acut (pag. 329) dar ignoră frumosul tradițional pe care nu ezită să îl sacrifice în favoarea expresiei.*

Nu poți să faci astfel de observații decât dacă știi! Și Costin Popa știe. Cunoaște de foarte mulți ani, în detaliu, mișcările vieții muzicale internaționale; urmărește atent evoluțiile și transformările prin care trec starurile momentului dar și cântăreții români porniți în aventura unor cariere strălucitoare dar presărate cu capcane și primejdii ucigătoare; călătorește în întreaga lume pentru a asista la spectacolele pe care le alege cu grijă; este informat în legătură cu noile orientări ale regiei de operă; dă atenția cuvenită părții științifice din arta cântului reușind astfel să-și explice și să ne explice tehnic ratarea unei note înalte, ruperea unei fraze sau lipsa de culoare/expresivitate a unei voci. Din fiecare pagină semnată de Costin Popa, atât confracții cât și publicul au ceva de aflat, de învățat. De aceea, după ce am parcurs cu atenție volumele **OPERA LIVE, OPERA VIVA** și **OPERA ÎN DIRECT** sunt mulțumită că am citit și cronicile, și interviurile adunate acum sub titlul **OPERA ETERNA**. Cu ele am ajuns la zi – ultimul text publicat este din mai 2010. Și până se vor strânge materialele pentru un nou volum, îl voi citi pe Costin Popa în publicațiile de specialitate, îl voi asculta vorbind la radio și, uneori, mă voi bucura de plăcerea unei întâlniri față în față. Sunt sigură că astfel nu voi rata niciunul dintre evenimentele cu adevărat mari ale vieții lirice internaționale și că voi afla esențialul despre noile voci care urcă sau vechile voci care coboară.

Vă invit să procedați la fel.



# BUCUREȘTI

## DIN NOU, PREMIERĂ CONCERTANTĂ LA OPERĂ

De Mărțișor, pe prima scenă lirică națională, **Macbeth** de Verdi. Un curaj titanic a făcut ca diriguitorii teatrului de pe Splai să aleagă un titlu care stă în disponibilitatea a două voci gigantice, a două personalități artistice puternice. Se știe, rolul de soprană al demonicei Lady Macbeth cere un glas de coloratură dramatică, vocalitate de temut cu care Verdi și-a înzestrat multe eroine din perioada de început a carierei sale componistice, a așa-numiților „ani de gală”. Alături, personajul titular este poate primul – pentru vocea de bariton – în care complexitatea pătrunderii psihologice prefigurează marile creații de maturitate din **Rigoletto**, **Simon Boccanegra**, **Otello** sau **Falstaff**. Așa stând lucrurile și judecând după distribuția premierei – preferată (pentru a câta oară?) în variantă concertantă –, asigurarea cu interpreți autohtoni a celor două roluri principale a fost doar parțială, întrucât pentru rolul Macbeth s-a recurs la un oaspete, rusul Sergey Murzaev. Mai mult, baritonul din Sankt Petersburg a fost invitat și pentru al doilea concert, din seara imediat următoare. Acestea au fost premisele. Ce s-a întâmplat la premieră?

Am asistat la una din cele mai valabile, valoroase lecturi ale Operei Naționale. Un concert pregătit exemplar din punct de vedere muzical, demers cu atât mai remarcabil, cu cât eforturile la care sunt supuse ansamblurile – cor, orchestră – sunt maxime. Totul a funcționat (aproape) ca un ceasornic. Sigur că meritul revine în primul rând dirijorului Iurie Florea, dar un substanțial – așa spune – esențial aport a sosit și din partea venerabilului maestru Stelian Olariu,

al cărui cor a cântat cu stupefiantă omogenitate, când masiv, când aerisit, cu culori variate (tablourile vrăjitoarelor) și nuanțe subtile (**Patria oppressa**). Scenele „concertato” au avut pulsația optimă, grație unor tempi echilibrați, bine aleși și încadrați dramaturgic într-un întreg pe care Iurie Florea l-a tălmăcit energic, dinamic. Sigur că adânciri ideatice exprimate prin sunetul instrumentiștilor pot fi adăugate oricând, după cum alămurile pot să ia aminte (pentru actul al IV-lea) de la colegii lor aparținători altor partide orchestrale la sporirea atenției în atacuri.

Vocea Silviei Sorina Munteanu sună strălucitor pe toată întinderea ambitusului, pătrunzător și voluminos, cu egalitate între registre și înfățișare optimă a agilităților dramatice. Se simte că rolul a fost studiat în cele mai mici detalii, de la riscanta declamație a citirii scrisorii (bine rezolvată de soprană), trecând prin infernala **Vieni! t'affrettal**, prin duetul cu soțul ei, prin tulburătoarea **La luce langue**, prin Brindisi-ul **Si colmi il calice** și până la ultima piatră de încercare, aria **Una macchia e qui tuttora** din scena „somniaambulismului” Lady-ei Macbeth. Urmăresc de mult evoluția Sorinei Munteanu și observ că progresele ei sunt evidente, vădind o artistă serioasă, preocupată de asimilarea stilisticilor pretențioase. Nu mă feresc, nu mă hazardez să afirm că poate cânta în acest moment partitura verdiană oriunde în lume, pe scene oricât de mari. Mai există un pas de finețe și sunt convins că soprana îl va face cât de curând: imposibilul Re bemol supra-acut al ultimei arii trebuie servit în pianissimo nu numai singular ci împreună cu întregul arc ascendent-descendent al frazei care-l încadrează. Verdi a notat în partitură, cu cruzime, **un fil di voce**. Opțiunea Sorinei Munteanu (atac în pianissimo – crescendo – filaj), cu toată spectaculozitatea ei, trebuie adusă la această cerință.

Expunând un glas de calitate, Sergey Murzaev a impresionat de la prima notă: generozitate timbrală, penetrantă, linie vocală impecabilă, acute dominatoare. Un bariton tipic verdian. A propus un Macbeth balansând între contorsionarea psihică, dorințele de mărire, sângheroasele decizii, labilitatea amestecată cu frica. Totul a fost exprimat prin glas, pe traiectul rolului, cu remarcabile momente în **Due vaticini compiuti or sono, Fatal mia donna! un murmure, Fuggi, regal fantasima** (scena „aparițiilor”) sau în aria **Pietà, rispetto, amore**. Am punctat cu totul aleator doar câteva exemple. Deși ușoare inflexiuni de sorginte slavă se strecoară în emisia vocală,

baritonul rus simte fraza italiană și o redă autoritar, cu aplomb și energie. Un artist pe care îl vom revedea oricând cu plăcere și interes pe scena bucureșteană.

În rolul Banquo, basul Horia Sandu a cântat urmând cu frumos legato portativele ariei **Come dal ciel precipita** dar notele de Mi acut se cer servite fără brutalitate, în contextul desenului melodic romantic al maestrului de la Busseto. Tenorul Marius Manea a interpretat bine aria lui Macduff **Ah, la paterna mano** deși nu ne-a scutit de oarecare emoții venind din stabilitatea sunetului în registrul înalt. În alte roluri au evoluat promițătorul tenor Liviu Indricău (Malcolm), Antonela Bârnat (Doamna de companie), Ștefan Schuller (Doctorul), Ștefan Petrescu (Spiritul II). Fructificând „avantajul” versiunii concertante, Ionuț Gavrilă a abordat nu mai puțin de patru roluri episodice, Servitorul, Asasinul, Mesagerul și Spiritul I.

Așa a fost la premieră. Cu tot succesul binemeritat al serii, am privit cu tristețe sala cu destule locuri goale. Explicația apare în toată simplitatea ei: un titlu mai puțin cunoscut, chiar celebru, nesuținut de o montare scenică, nu atrage. Din păcate, Opera Națională continuă politica de a prezenta premierele mai întâi în concert. Inițial, acum aproape doi ani, am acceptat opțiunea generată de varii motive, pe care am încercat să le înțeleg și le-am expus la timpul potrivit. Dar recidiva riscă, iată, să îndepărteze publicul, privându-l de o talmăcire de calitate. Cât va mai dura această „strategie”? Și ar mai fi ceva. Este inadmisibil ca un teatru european să anunțe pe website distribuțiile amalgamate ale celor două concerte doar cu patru zile înainte de premieră iar concretizarea lor să vină cu avans de numai 24 de ore! Consemnând aceste... bemoluri de natură organizatorică, sper din toată inima ca montarea regizorului Petrică Ionescu, programată abia la mijloc de mai, să valorifice eforturile Operei Naționale și excelenta realizare muzicală la care am asistat în concert.

(<http://cronici.cimec.ro>, 9 martie 2008,

CULTURA nr. 11, 20 martie 2008 și

MELOS, martie 2008)

## OANA

Parfumul vechiului București, al vechilor ținuturi carpatine... a revenit într-o zi de martie a anului 2008, cu tot farmecul ce-l



înconjoară, prin vocea mezzosopranei Oana Andra, prin pianistica lui Alexandru Petrovici, în foyerele primei scene lirice a țării. Savoarea „Buchetului de arii și romane naționale” a fost seducătoare: clipe de atmosferă de epocă, vrajă de sentimente diverse, eleganță de salon și, nu în ultimul rând, fascinația iubirii fierbinte. Într-un recital surprinzător ca tematică, o premieră chiar, Oana Andra și-a condus glasul cu timbralitate profund rezonantă într-o varietate de bine cumpănite atitudini, zugrăvind cu finețe de expresie înșiruirea inedită de tablouri. O cunoaștem drept o artistă pe deplin stăpână pe meșteșugul ei care știe să redea veridic și subtil - captivant, un sens, o culoare, o tentă picturală. A demonstrat-o și cu acest prilej, a iradiat în jurul ei spiritul veacurilor apuse, le-a susținut cu remarcabil talent actoricesc, înveșmântându-ne în poezia și climaxul lor. Nu trebuie uitat că redescoperirea acestor pagini se datorează neobositei munci de cercetare, de căutare în arhive, pe care a desfășurat-o chiar Oana Andra, alături de soțul ei, Alexandru Petrovici. Un demers valoros, cu patină de unicitate, care se cere apreciat ca atare și merită continuat.

(MELOS, martie 2008)

## **UN MARE STAR, BARITONUL ALEXANDRU AGACHE**

Forțată de împrejurări, cit. lipsa vocilor care să permită menținerea repertoriului obligatoriu, Opera Națională bucureșteană dezvoltă o febrilă strategie de invitare a unor oaspeți din țară (deși nici în plan autohton situația nu e roză) și îndeosebi din străinătate: cântăreți mai buni, mai slabi, vedete internaționale aflate la fine de carieră, câteodată artiști ratați sau expirați dar și nume necunoscute pe care le descoperim ca foarte valoroase. Una peste alta, traficul de glasuri din afara teatrului este intens. În principiu, fără să fie un lucru rău, ofertarea largă permite publicului aprecierea diferențiată, cunoașterea realităților, familiarizarea nemijlocită cu circulația europeană de voci - unele dintre acestea cunoscute ca nume doar din publicațiile de specialitate sau din Internet. Totuși, nu știm cum se face selecția pentru afiș. Dar este de presupus că, din cauza sistemului defectuos al programărilor, anunțate cu insuficient timp înainte, pentru contractări se apelează probabil *blind* doar la CV-uri (câte necunoscute poate ascunde o biografie profesională cosmetizată!)

sau la recomandările unor impresari cu mai mult sau mai puțin renume. Practica audițiilor în teatru, uzuală peste tot, nu pare să existe, astfel că per ansamblu satisfacțiile artistice ale publicului sunt aleatoare. O mai mare exigență a responsabililor din Opera Națională este necesară!

Dar, slavă Domnului, există și excepțiile care confirmă regula. Cea mai recentă a fost invitarea marelui bariton Alexandru Agache, celebru interpret al cărui nume figurează în analele tuturor teatrelor legendare ale lumii, în cataloagele de înregistrări audio-video ale reputatelor case producătoare. Așa încât, în prima decadă a lunii aprilie am asistat la două seri memorabile (**Simon Boccanegra** și **Nabucco**) în care Alexandru Agache și-a onorat cu prisosință, în rolurile titulare, prestigioasa-i carte de vizită.

**Simon Boccanegra** Într-o formă vocală impecabilă, de zile mari, baritonul și-a impus autoritatea în cânt de la primele replici. Glasul a umplut printr-un volum impresionant fiecare ungher al sălii, a răsunat bogat și luxos, cu armonice nobile. Proiecția vocii este concentrată, intensă, dar masivitatea ei, dobândită acum odată cu apropierea de rolurile veriste, nu exclude derularea în expresivitate a frazei verdienne. Legato-ul rămâne exemplar în **Del mar sul lido** sau **Ah! se la speme, o ciel clemente** ca și în **Figlia! a tal nome io palpito**, duetul cu Amelia încoronat de celebra notă de Fa acut (**Figlia!**) rostită într-un dolcissimo viril, împlinit printr-un diminuendo de efect. Declamația este impunătoare (**Adria e Liguria hanno patria comune**) iar celebra scenă **Plebe, patrizi, popolo** sună fulminant pentru ca imediat vocea de tunet să capete tente ironice, insinuante în episodul demascării lui Paolo, fără să-și piardă însă monumentalitatea.

Puternic constructor de personaje, Alexandru Agache a fondat rolul în chip măreț și din măreție și-a trăit toate pasiunile, frustrările, iubirea, generozitatea. Moartea în demnitate e eroului a fost însoțită de cântul moale și catifelat venind dintr-o voce cu suficiente tente de maleabilitate.

Pentru soprana Silvia Sorina Munteanu, rolul Ameliei Grimaldi este rodat. A demonstrat-o, l-a susținut și acum cu profesionalism, culoare strălucitoare de glas, cu aplecare deosebită, suverană, către pasajele spinto. În secvențele străbătute de lirism, implicarea și legato-ul cantabile au câștigat pe măsura avansării tramei – după aria **Come in quest'ora bruna**, către **Orfanella il**

**tetto umile** din duetul cu Dogele Simon, apoi prin lanțurile de pianissime ale mării scene din Sala Consiliului, ca și în actele al II-lea și al III-lea.

Basul Sorin Drăniceanu a fost un Fiesco incisiv și dinamic în paginile energice. Portativele lungi, „de linie” au suferit din cauza balansului vocii iar unele note înalte au sunat fără vibrație. Și personajul său a progresat în trăiri, după un debut rămas destul de exterior în cunoscuta arie **Il lacerato spirito**.

A fost evident încă de la început că tenorul Mihai Lazăr (Gabriele Adorno) se află într-o indispoziție vocală accentuată, stare care a culminat în aria **Sento avvampar nell'anima**. Asemenea situații – firești – se anunță ab initio prin difuzoare sau chiar se specifică în fluturașul de sală, așa cum a procedat de exemplu apreciată mezzosoprană americană Joyce DiDonato într-un recent spectacol cu **Cenușăreasa** de Rossini la teatrul Liceu din Barcelona. Ar fi fost o măsură prudentă și publicul s-ar fi arătat mai indulgent cu Mihai Lazăr. Până și Silvia Sorina Munteanu s-a simțit ușor descumpănită după reacția neașteptată a asistenței.

În rolul Paolo Albiani, Florin Simionca a afișat o voce baritonală plăcut lirică, de perspectivă. Alți eroi au fost întruchipați de basul Ștefan Schuller (Pietro), soprana Cristina Eremia (Camerista Ameliei) și, nu în ultimul rând, cu toate că partitura personajului Un căpitan nu are mai mult de cinci măsuri, tenorul Teodor Ilincăi, stăpânul unui glas sonor și pătrunzător.

La pupitru Ciprian Teodorașcu a făcut eforturi pentru a ridica ansamblul orchestral-coral la nivelul prestigiosului oaspete, dar fermitatea mâinii la atacuri, expresivitatea concluzionării ariei lui Fiesco și atmosfera de nocturnă simfonică a introducerii ariei Ameliei **Come in quest'ora bruna** au lipsit. Marile concertato-uri au funcționat însă bine, alămurile (marea emoție dintotdeauna!) au susținut corect discursul melodic, deși în ultimul act cornii au obosit.

**Nabucco** Am regăsit în interpretarea lui Alexandru Agache aceeași construcție puternic personalizată a rolului titular, expresia diversității trăirilor fiind impresionantă, gradual crescută pe măsura „încălzirii” vocii, de la clocotul interior (**S'appressan gl'istanti**) la năpraznica replică **Già! Prostrati! Non son più re, son Dio!** (rostită cu glas de duritatea diamantului), de la resemnarea din **Ah, perchè, perchè sul ciglio** (model de frazare ver-

diană îmbrăcată în prețioase inflexiuni) la implorația cu care a înzestrat aria **Dio di Giuda**, rugă venită dintr-un spirit oțelit. Linia vocală impecabilă, desenarea ei fluentă au sedus și solicitările de bis strigate de un public entuziasmat păreau să nu contenească. Remarcabil este că tratarea cantilenelor repetate, care pun în evidență egalitatea registrelor instrumentului vocal al artistului, nu se face uniform, liniar. Mă gândesc la duetul cu Abigaille (actul al III-lea), în care fraza **Deh, perdona, deh perdona ad un padre che delira!** a capătat la repriza ce urmează primei rostiri, o colorizare în mezzoforte, cu urme de mândrie ostoită. Măiestrite lecturi!

Alexandru Agache a dominat o echipă de excelenți profesioniști, cu contur potrivit personajelor lor, cu cânt cizelat și expresiv, avându-i în frunte pe Mariana Colpoș (temerară Abigaille) și deja veteranul (73 de ani) Pompeiu Hărășteanu, un Zaccaria de rară generozitate, căldură și umanism.

**Nabucco** are pagini pline de capcane și scriitura verdiană își arată pe alocuri dificultatea, evidențiază momente în care țesăturile de agilitate dramatică constrâng la eforturi sau stridențe, iar frazele lungi cantabile se sting sau supun respirația la grele încercări. Chiar un La bemol acut (pe care, de pildă, ediția Henschel a partiturii nici nu-l cere) apare dificil la finalul cabalettei **O prodi miei, seguitemi**.

Singurul debut al seriei, și foarte reușit, a fost al mezzosopranei Oana Andra în Fenena, în timp ce Crina Zancu a expus, odată cu micul rol Anna, o penetrantă voce sopranilă în ansamblul **Immenso Jehova** din ultimul act. Alte personaje au fost întruchipate de basul Marius Boloș (Marele Preot al lui Baal) și Valentin Racoveanu (Abdallo).

M-aș opri puțin asupra interpretului lui Ismaele. Tânărul tenor Vlad Miriță are un valoros potențial vocal care îl recomandă ca o promițătoare speranță a primei scene lirice a țării și nu numai. Mă refer la teatrele internaționale, nu atât la incursiunile crossover, deși și ele îi pot valoriza calitățile fără însă a-l îndepărta de genul operei. Pentru acesta din urmă, mult mai pretențios, rămâne doar ca virtuțile de plăcută timbralitate ale lui Vlad să fie dublate de omogenizarea emisiei, de exprimarea nuanțată - potrivită în contextul melodic, de abordarea consistentă, cu avânt, cu slancio italian a frazei muzicale, neuitând că Ismaele are o scriitură romantică tipic verdiană, chiar dacă maestrul de la Busseto nu i-a rezervat nicio

arie. Ar mai fi ceva. Artistul Miriță trebuie să-și învingă reținerile în ceea ce privește ținuta de erou de operă și atitudinea scenică în rol. Sunt convins că asistentul care îngrijește regia regretatului Hero Lupescu se va sesiza.

La pupitru, dirijorul Iurie Florea a condus în siguranță, cu preocupare, accentuând participarea corzilor și efectul teatral al spectacolului. Tempii faimosului cor **Vă, pensiero** sunt în general greu de cumpănit între dilatarea fără sfârșit și comprimarea mai dinamizată. Iurie Florea a fost aproape de ideal și interpreții maestrului Stelian Olariu au cântat cu fior. Surprinzător, tradiționalul bis nu a fost cerut. Să fie oare un semn?

După 22 de ani (1986, **Bărbierul din Sevilla**), excelentul Alexandru Agache a revenit la București și ne-a lăsat o impresie de neuitat. O așteptăm pe Elena Moșuc într-o împlinire de aprilie de excepție la Opera Națională București.

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 aprilie 2008 și  
CULTURA nr. 16, 24 aprilie 2008)

## O, CE NOAPTE FURTUNOASĂ!

De zece ani, în cocheta Sală Mică a Palatului Național al Copiilor, luna și marțea după-amiază, spectacolele Operei Comice pentru Copii sunt marea atracție pentru preșcolari, școlari, elevi de gimnaziu, de liceu și chiar pentru părinții lor. S-a ajuns la 140 de spectacole pe stagiune, o cifră neatinsă până acum de un teatru liric la noi în țară. Drept este că spectacolele sunt scurte, corespunzător puterii de asimilare și percepție a celor mai mici dar, chiar în aceste condiții, dinamica Operei Comice pentru Copii este impresionantă. Nu mai vorbesc de premiere, care se succed într-o vârtje continuu, managementul teatrului, am numit directorul fondator Smaranda Oțeanu-Bunea, fiind avid de varietate. O cale bine gândită, ținând cont de specificul audienței. Repertoriul are acum 40 de titluri. Deja multe turnee internaționale se află în palmaresul instituției bucureștene și, scriind aici Croația (Šibenik), Austria (Viena), Coreea de Sud (Keochang), India (Delhi), Israel (Haifa, Tel Aviv, Holon, Richon le Zion), Spania (Madrid), Franța (Disneyland, Paris), nu fac decât să înșir locurile unde Opera Comică pentru Copii a fost invitată și, cel mai important, reinvitată, obținând importante succese de public și presă.

## Primul musical original românesc

De curând, din punct de vedere repertorial, teatrul bucureștean a diversificat oferta - bazată inițial pe opere într-un act și balet „de buzunar” - prin abordarea curajoasă a *musicalului original* pe un subiect clasic românesc, o premieră absolută pentru afișele țării. Întâlnirea cu foarte tânărul și talentatul compozitor Roman Vlad a fost benefică. Și dacă primul titlu, **Piatra din casă**, nu a avut termeni de comparație, realizarea celui de-al doilea, **O noapte furtunoasă**, a reprezentat o mare provocare și totodată un risc asumat, fiind vorba despre o nouă transpunere scenică a unei capodopere a dramaturgiei naționale. Care a fost rezultatul?

Pornind de la textul caragialesc, scurtat la esențial, pigmentat cu muzică inspirată din ritmuri de rap, metal, dixieland, techno (la orgă, Mădălina Florescu), musicalul **O noapte furtunoasă** este un spectacol coerent, încheșat, echilibrat, fluent, antrenant, cu momente de haz și chiar poezie, cu gaguri bine cumpănite și strunite, cu atmosferă admirabil fixată. Mă refer la temele de sorginte orientală cu care se deschide partitura și care sunt sugerate și în final, întregind un arc simbolic în care își fac locul, cu apăsată semnificație, sonuri de mahala sau nelipsitul tango de margine de București. Parcă vrei ca melodiile să nu se sfârșească, ariile, duetele, cvartetele, ansamblurile subliniază cu exactitate momentele cheie ale tramei, îmbinându-se organic cu proza.

**Un pârlit de amploaiat și Spiridoane, Spiridoane** (Jupân Dumitrache), **Fac mandat de arestare** (Chiriac), **Da' nu e adânc defel** (Ipingescu), **Măi al dracului jupân** (Spiridon), **Angel radios** (Zița și, mai apoi, Rică), **Ei, dacă nu vrea omul, nu vrea și Într-un moment de fericire** (Veta), **Pardonul ca pardonul** (Veta și Rică), **Nu scapă el, cucoană, nici mort din calea mea** (cvartet), **O, ce noapte furtunoasă!** (Rică) sunt secvențe care pot deveni șlagăre. Nu uita deschiderea spectacolului care revine extraordinar de talentatei puștoaice, plină de muzicalitate, de zvâcnet și swing, dansatoare de forță și interpretează pop de perspectivă, Roberta Enișor (9 ani, descoperire a Smarandei Oțeanu-Bunea la Concursul „Mamaia copiilor”), a cărei **O, che noche tormentosa!** rămâne logo-ul unei minunate producții. (Trebuie spus că avanpremieră a fost la București, titrată în limba spaniolă pe un prompter, totul pregătit în vederea premierei care a avut loc la Teatrul Arenal din capitala Spaniei.)

Și din unghi actoricesc, musicalul **O noapte furtunoasă** este exemplar. Meritul revine consultantului „Proiectului Caragiale”, actorul Mircea Diaconu, cel care a insuflat har echipei Operei Comice pentru Copii. Se rostește textul, se cântă, se joacă debordant dar nuanțat, intens dar subtil, se joacă expresiv dar fără îngroșări. Există un bun gust comic, o privire în detalii și un rafinament al atitudinilor pe care le încearcă toți interpreții: Rodica Ocheșeanu (Veta), Gabriela Daha (Zița), Vicențiu Țăranu (Jupân Dumitrache), Valentin Racoveanu (Chiriac), Horia Sandu (Nae Ipingescu), Daniel Filipescu (Rică Venturiano), Valentino Tiron (Spiridon). Dificil de remarcat un nume. Toți demonstrează un talent scenic greu de imaginat la niște cântăreți de operă (marea majoritate!), adesea supuși constrângerilor vocale, toți crează personaje memorabile, momente memorabile într-un spectacol total. *Bravissimo* Mircea Diaconu, *bravissimi tutti!*

Trebuie observată, în egală măsură, scenografia Viorică Petrovici, semnătura unor costume de epocă, viu colorate și a unor decoruri simple cu trimiteri simbolice în timp, aproape de epoca noastră. Proiecțiile automobilelor o probează.

**S-a deschis o cale** Venind din capodopera teatrală a lui Caragiale, **Noaptea furtunoasă** a fost prelungită în muzică printr-o altă capodoperă, opusul liric semnat de Paul Constantinescu. Cu noua producție a Operei Comice pentru Copii, este pentru prima oară când două lucrări de referință ale culturii noastre naționale au fost continuate într-un alt gen scenic. Și cu strălucitor succes. Sunt tentat să asociez un termen elogios extrem noii partituri. Dorind să fiu primul care o fac, afirm cu certitudine, de pe acum, că valoarea musicalului lui Roman Vlad este foarte mare și îl situează sus de tot, fix în haloul de lumină cu care Caragiale și Paul Constantinescu au înveșmântat tema. Încerc chiar o predicție. Prin modernitatea tratării muzicale, noua lucrare va avea, poate, o mai mare penetranță internațională decât marile ei înaintașe. Ceea ce nu e neglijat. Sunt convins și că un DVD filmat profesionist, subtitrat în engleză, ar fi un *best-seller*.

Vor urma, desigur, și alte aprecieri ultra-laudative, pe măsură ce musicalul lui Roman Vlad va deveni și mai cunoscut, Opera Comică pentru Copii fiind demnă de a-l reprezenta pe orice scenă. S-a deschis o cale. „Proiectul Caragiale” trebuie să continue. Pentru viitor, să îndrăznesc a mă gândi la **O scrisoare pierdută**? Desigur,

depărtându-se de rigorile de *timing* ale unei producții pentru cei mici. În fond, și **Noaptea furtunoasă**, așa cum a fost concepută, nu se adresează numai lor, iar Opera Comică pentru Copii și-a demonstrat odată în plus larga deschidere.

Cel puțin pentru un *musical original* ce se poate reprezenta oriunde, creația românească are nevoie de pana lui Roman Vlad, de mâna inspiratoare a lui Mircea Diaconu, de puterea și ideile Smarandei Oțeanu-Bunea, echipa câștigătoare!

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 aprilie 2008 și

CULTURA nr. 18, 8 mai 2008)

## ANIVERSAREA BARITONULUI NICOLAE CONSTANTINESCU

Îmi amintesc că acum vreo 40 de ani, vorbind despre vocile masculine grave cu un mare artist al Operei bucureștene, acesta m-a îndemnat să merg la Conservator și să ascult un bariton care își dădea examenul de absolvență cu **Don Carlos**. „Merită!”, mi-a spus. Am luat atunci primul contact cu un glas îmbrăcat în armonice sombrate, înveșmântat într-o patină nobilă, cu acute suverane și frazare fluidă. Desenul melodic verdian îi convenea de minune. Era într-adevăr o apariție demnă de contextul valoric al primei scene lirice naționale, către care evident că se îndrepta tânărul bariton Nicolae Constantinescu. Să notez și care erau numele celorlați absolvenți din acea producție studentescă de **Don Carlos** semnată de regizorul Anghel Ionescu Arbore și dirijată de Grigore Iosub: Maria Slătinaru, Gheorghe Crăsnaru, regretata Mihaela Mărăcineanu, căroră li se adăuga un oaspete clujean, basul Traian Popescu. Ce generație!

Au trecut de atunci patru decenii. Astăzi baritonul Nicolae Constantinescu privește cu mândrie în urmă, la o carieră importantă care l-a așezat într-un loc de frunte al Teatrului de Operă și... Baritoni, cum se supranumea în acele vremuri scena lirică de pe Splai.

Consecvență pozitivului principiu statuat de câțiva vreme, acela de a-i sărbători pe reputații artiști care nu mai activează, ca și de a-i omagia pe cei trecuți în neființă, Opera Națională București a celebrat sâmbătă 3 mai 2008 împlinirea a 70 de ani de viață ai baritonului Nicolae Constantinescu și totodată a 40 de ani de la



debutul său. Înaintea spectacolului cu **Madame Butterfly** de Puccini, publicul care a umplut sala teatrului a reascultat la difuzoare în interpretarea lui Nicolae Constantinescu, pentru câteva momente, o pagină definitorie pentru cariera și arta sa, secvența morții lui Posa din opera **Don Carlos**. Am rostit apoi la rampă câteva cuvinte, inspirate de vechea admirație pentru cel sărbătorit.

Nicolae Constantinescu a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, secția canto – unde l-a avut ca profesor pe legendarul Petre Ștefănescu-Goangă – și clasa de operă condusă de Anghel Ionescu Arbore. În particular, s-a bucurat și de sfaturile măștrilor Victoria Costescu-Duca și Șerban Tassian. S-a numărat printre ultimii discipoli ai lui Petre Ștefănescu-Goangă, fiind – așa cum afirma cu convingere ilustrul artist – unul dintre preferații săi. De aici și regretul pe care Nicolae Constantinescu l-a încercat pentru că nu a avut posibilitatea să-i stea alături, pe scenă, într-un spectacol cu **Paițe** de Leoncavallo. În 2002, la comemorarea a 100 de ani de la nașterea lui Petre Ștefănescu-Goangă, Nicolae Constantinescu, în postura de profesor universitar la Universitatea Națională de Muzică și studenții clasei sale de canto au organizat, cu caracter de unicitate în București și poate și în țară, un recital omagial. O pildă rară, de profundă recunoștință pentru un renumit cântăreț și profesor, venită din partea fostului său student. Am avut atunci plăcerea de a fi invitat să spun un cuvânt despre cel comemorat, alături de un mare coleg, admirator și prieten al său, tenorul Cornel Stăvru.

Examenul de absolvență a însemnat pentru Nicolae Constantinescu și angajarea ca solist al Operei Naționale, dar debutul său pe scena bucureșteană avusese loc încă din timpul studenției, cu rolul Enrico din **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. Ca o curiozitate, a învățat și și-a pus în glas partitura tabloului prim al operei în numai patru ore.

Semnificația alegerii muzicii care a deschis sărbătorirea de acum, portativele din **Don Carlos**, a stat în faptul că Rodrigo de Posa a fost personajul preferat al baritonului Nicolae Constantinescu. Debutul în rol a venit la o înlocuire a titularului din seara respectivă. Totul s-a petrecut foarte rapid, n-a avut vreme decât să aranjeze tempii cu dirijorul Paul Popescu. Nivelul de măiestrie la care ajunsese în conturarea dificilului personaj verdian și nu numai a acestuia a fost foarte înalt. La un alt spectacol, după tabloul morții

lui Posa, a ieșit la aplauze împreună cu interpretul rolului titular, Ludovic Spiess. Celebru tenor, coleg excelent, a reintrat imediat în spatele cortinei lăsându-l pe Nicolae Constantinescu să ia singur crema aplauzelor.

Rolurile din **Lucia di Lammermoor** și **Don Carlos** au fost startul pentru înfățișarea către publicul bucureștean și din țară a altor 23 de personaje importante, într-o diversitate stilistică de invidiat. Spicuiesc aici: Germont din **Traviata**, Escamillo din **Carmen**, Silvio din **Paiațe**, Alfio din **Cavalleria rusticana**, Guglielmo din **Così fan tutte**, Conte Almoviva din **Nunta lui Figaro**, Valentin din **Faust**, Lescaut din **Manon de Massenet**, Biterolf din **Tannhäuser**, Heraldul din **Lohengrin**, Conte Robinson din **Căsătoria secretă** ș.a. Desigur, Sharpless, motiv pentru care seara aniversară a programat **Madame Butterfly**. Nu a neglijat nici un moment creația națională și Nicolae Constantinescu a propus interpretări puternice pentru personaje ca Bălcescu din opera omonimă, Tezeu din **Oedipe**, Laertes din **Hamlet**, Gheorghe din **Năpasta** sau Tatăl din **Povestea micului Pan**. Toate rolurile de care baritonul s-a apropiat au fost abordate cu înalt profesionalism, cu atitudine scenică de prestanță, susținută printr-o vocalitate generoasă care servea ideal plierea stilistică.

Peste graniță, Nicolae Constantinescu a cântat în Germania, Polonia, Ungaria, Suedia, Bulgaria, Cehia, Slovacia.

Mari cântăreți români și străini i-au fost parteneri. Și tot așa, absolut aleator, îi numesc pe Giuseppe di Stefano, Elena Cerni, Ludovic Spiess, Mady Mesplé, Viorica Cortez, Ileana Cotrubaș, Marina Krilovici, Riccardo Cassinelli, Eugenia Moldoveanu, Cornel Stavru, Nicolae Herlea, Ludmila Dvorakova, Maria Slătinaru-Nistor, Sanda Șandru etc. Referitor la interpretarea lui Marcello din **Boema** pucciniană, baritonul își amintește deseori de echipa formidabilă pe care o făcea împreună cu Ludovic Spiess, Eugenia Moldoveanu, Magda Ianculescu, nume de referință și legendă ale Operei bucureștene.

Dar nu numai scena de teatru liric a fost locul în care Nicolae Constantinescu și-a construit cariera. Podiumul de concert l-a avut oaspete pentru frecvente apariții pe afișe care anunțau operele **Încoronarea Poppeei** și **Întoarcerea lui Ulise în patrie** de Monteverdi, oratoriile **Messias** de Haendel, **Anotimpurile** de Haydn, **Paradis și Peri** de Schumann, **Oratoriul de Crăciun** de Bach etc.

Iată coordonatele unei exemplare cariere pe care ne-o menținem permanent în memorie. În timp, răsplata a venit prin aplauzele publicului, prin aprecierile elogioase ale noastre, ale criticilor. Și, nu în ultimul rând, prin gradul de Cavaler al Ordinului „Meritul Cultural”, conferit de Președintele României.

Așa cum observam, baritonul refuză inactivitatea și, prin catedra de la Universitatea Națională de Muzică din București, îndrumă neconținut tinere talente în secretele artei cântului, mulți dintre absolvenții cursurilor sale afirmându-se astăzi pe scenele din țară și străinătate.

Și cum lângă orice bărbat de succes se găsește o femeie de succes, o numesc aici pe cunoscuta și apreciată realizatoare TV și Radio, Luminița Constantinescu. Și, cel puțin în domeniul jurnalisticii audio-vizuale, tânărul Marius Constantinescu se află pe urmele mamei sale. Iată, așadar, o familie de succes!

La Mulți Ani, maestre Nicolae Constantinescu!

(<http://cronici.cimec.ro>, 3 mai 2008)

## OMAGIU MEMORIEI LUI LUDOVIC SPIESS

La mijloc de mai 2008, ilustrul tenor ar fi împlinit 70 de ani. Opera Națională bucureșteană i-a omagiat memoria printr-un spectacol cu **Aida** de Verdi pentru care s-a pregătit în mod deosebit: a invitat oaspeți străini în distribuție, a amplasat la intrarea în sală un panou comemorativ cu fotografii, programe și afișe, a realizat un fundal sonor în foyer cu vocea lui Spiess, a lansat comunicate de presă. Pe cortină era proiectată o fotografie a tenorului într-unul din marile sale roluri, Radamès din **Aida**, imagine preluată dintr-un spectacol memorabil de la Terme di Caracalla din Roma. În plus, și cel mai important, i-a adresat o invitație specială directorului Operei de Stat din Viena, Ioan Holender, invitație onorată imediat, acesta sosind fulger la București pentru mai puțin de 24 de ore și rostind o alocuțiune care s-a transformat, practic, în secvența centrală a serii.

**Un gest rarisim** Au fost minute impresionante, de rememorare, spuse cu căldură, radiind de umanism și, nu în ultimul rând, rostite cu farmecul nedezmățat al oratorului de șarm al adresării chiar în momente de aducere aminte, totul inspirat de colaborarea, apropierea, prietenia cu cel omagiat, care a

adunat peste patru decenii. Într-adevăr, Ioan Holender și Ludovic Spiess s-au cunoscut la Viena în anii în care succesele tânărului tenor au bulversat Europa. Deja faimosul actual director al Operei vieneze a recunoscut fără ezitare că „a avut cariera legată de cea a lui Spiess” și nu s-a sfiit să afirme că el însuși „a devenit cunoscut în lume în cei 22 de ani cât a condus Agenția de Impresariat Holender datorită lui Ludovic Spiess”. Minunată pildă de recunoștință, gest rarism în zilele noastre! (Se știe că managementul impresarial a fost pentru Ioan Holender rampa de lansare către directoratul unuia din cele mai mari teatre de operă din lume, în care timișoreanul și-a depășit prin longevitate în funcție toți înaintașii, de la Gustav Mahler la Herbert von Karajan.)

**Carieră uimitoare** Celebritatea carierei de 25 de ani a lui Ludovic Spiess este bine cunoscută, după cum binecunoscute sunt marile teatre în care a cântat (amintesc numai Scala, Colón, San Francisco Opera, Metropolitan, Covent Garden, Opera din München, Teatro di San Carlo din Napoli, Festivalul de la Salzburg și, bineînțeles, Opera din Viena în care a susținut nu mai puțin de 72 de spectacole însumând 11 roluri din repertoriul italian, german și ceh), binecunoscuți sunt celebrii artiști care i-au fost parteneri (de la Birgit Nilsson și Nicolae Herlea la Nicolai Ghiaurov și Elena Cernei, de la Anna Moffo și Dietrich Fischer-Dieskau la Virginia Zeani și Christa Ludwig, de la Leonie Rysanek și Montserrat Caballé la Mirella Freni și Eberhard Wächter etc.) sau legendarii șefi de orchestră care l-au avut în distribuții, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Karl Böhm, Josef Krips, Riccardo Muti, Francesco Molinari Pradelli ș.a., binecunoscute sunt înregistrările discografice care astăzi fac înconjurul lumii (**Boris Godunov** de Musorgski, **Fidelio** de Beethoven, **Dalibor** de Smetana, **Ifigenia în Aulida** de Gluck etc.). Remarca directorul Holender că Ludovic Spiess nu a evitat niciodată teatrele „periculoase” („groapa cu lei” de la Napoli!) și și-a înfățișat arta în toată plenitudinea ei, cu curaj, cu același curaj care i-a conferit siguranță și dezinvoltură la auditiia de succes în fața temutului von Karajan. Pilduitor este și faptul că tenorul a fost „unii dintre puținii artiști ai timpului care au cântat întotdeauna dificila *stretta* din **Trubadurul** de Verdi, în Do major, tonalitatea originală”. Uimitoare carieră!

**Calitate și universalitate** De altfel, directorul Operei din Viena a subliniat că ea s-a făcut

„prin calitate și universalitate”, tenorul abordând cu egală dăruire și profesionalism o largă diversitate de stiluri prin 33 de roluri din componistica italiană, franceză, germană, rusă, cehă, română. Deși apreciază clasificările în artă ca lipsite de valoare, Ioan Holender a afirmat cu tărie că i-ar acorda lui Ludovic Spiess calificativul de „unic”. Desigur, ne asociem noi, unic prin vocea strălucitoare de sorginte lirică spre liricul spint și cu accente eroice, prin pasiunea în cânt și desenarea nobilă a țesăturilor de pe portativ, prin expresivitatea comunicării în care forța era însoțită de poetică elegantă, totul subsumat bunului gust și culturii stilistice. Unic prin monumentalitatea scenică, prin trăirea intensă venită dintr-o rară sensibilitate artistică. Caruso, Gigli, Pertile, Melchior, Slezak, Lauri-Volpi, del Monaco au fost numele faimoase ale istoriei cântului cu care a fost comparat Ludovic Spiess de presa vremii. Ioan Holender a apreciat că lucrul cu marii dirijori Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Josef Krips i-au desăvârșit formarea, i-au forjat calitățile, aducându-i arta pe cele mai înalte culmi. Desigur, nu trebuie uitate seriozitatea în pregătire, studiul intens, la care soția sa, pianista Gerda Spiess, și-a adus un prețios aport. Directorul Holender nu a uitat să-l sublinieze.

Ludovic Spiess, deși a fost un adevărat „Weltbürger” - cum îl numea Ioan Holender, a cântat aproape jumătate din cele 450 de spectacole ale sale pe scena bucureșteană, pe scenele din țară, dăruind cu generozitate arta sa publicului românesc, servind cultura națională.

## **Decență și disciplină**

Mare cunoscător al celor mai intime resorturi care făceau ca un artist să fie valabil vocal-scenic pentru un rol, un dirijor să pătrundă în adâncimile scriiturii, un ansamblu să funcționeze ca un ceasornic, un spectacol să captiveze, Ludovic Spiess și-a prelungit cariera ca primul director postrevoluționar al Festivalului Internațional „George Enescu” și apoi manager al Operei Naționale. Aprecia Ioan Holender că „dorința de a înfățișa publicului decența și disciplina primei instituții lirice a țării au fost pentru el mai presus de orice” și completa: „Spiess s-a distanțat, fără disprețuire însă, de cei care voiau să pară mai importanți decât sunt” ... O verticalitate de la care nu a abzis niciodată.

„**Om liric**, sufletist și inimos, tenorul s-a stins în mijlocul naturii, în ambientul pe care, poate, și l-a dorit”, au fost cuvintele

răscolitoare ale lui Ioan Holender. **Om liric**, ce sintagmă minunată și cât de potrivit folosită pentru un artist a cărui fire poetică o simțea în spatele năvalnicului temperament.

Cuvântul directorului Operei de Stat din Viena – un portret de neuitat al celui care a fost Ludovic Spiess!

## **Piața Operei bucureștene trebuie să se numească „Piața Ludovic Spiess”**

Acest subtitlu a mai existat în revista CULTURA nr. 21 (73) din 11 mai 2006, sub aceeași semnătură ca acum. Ioan

Holender a devoalat că i-a solicitat la Viena primarului general al capitalei României, Adrian Videanu, să aprobe ca Piața Operei să poarte numele „Ludovic Spiess”, fapt acceptat pe loc. Și cum decizia oficială se lasă așteptată, i-a adresat din nou, de data aceasta în public, rugămintea. Asistența, care a umplut sala până la refuz (s-au amplasat chiar banchete suplimentare), a susținut-o prin aplauze. Sperăm odată în plus că fierbintele mesaj va fi receptat cum se cuvine, întru eternizarea memoriei marelui tenor.

## **Spectacolul**

Probabil că emoția serii comemorative și prezența exigentului director al Operei de Stat din Viena și-au pus amprenta asupra concentrării ansamblurilor și soliștilor. S-a cântat de multe ori neglijent (corul în scena templului), ezitant (tenorii în tabloul al doilea din actul secund), cu alături impure (celebrul marș din aceeași secvență). Decalaje s-au resimțit pe alocuri (iată, chiar înainte de marșul triumfal), cu toată prezența experimentatei baghete a lui Cornel Trăilescu, promotorul timpilor corecți, cursivi și echilibrați. Era oare nevoie de mai multe repetiții?

Este drept că și tenorul oaspete, spaniolul Ignacio Encinas, a afișat unele deficiențe ritmice (în primul act, fraza **...le schiere egizie condurrà**, în actul al IV-lea, **Di mie discolpe i giudici**) sau de intonație (duetul final). În pofida faptului că interpretul lui Radamès se află către sfârșitul carierei, registrul său acut și-a păstrat *squillo* iar în marele ansamblu din scena triumfală a emis chiar un Do acut, la unison cu soprana, notă nescrisă în partitură dar care mi-a amintit de o performanță similară a lui Ludovic Spiess în seara clujeană din 30 noiembrie 1969. Fără să știe, Encinas l-a evocat pe marele tenor deși efortul l-a costat detimbrări ulterioare. În urmă cu patru decenii însă, la Opera Română din Cluj, spectaculosul Do al

lui Spiess – îmi amintesc din transmisia radiofonică – a dominat autoritar ansamblul. Acum, la București, a fost soprana Roxana Brihan care a încoronat momentul, strălucind, ca de altfel în toată seara.

Aida ei este frumoasă, pasională, poartă pecetea rafinamentului, a frazării captivante, susținute de o timbralitate bogată deși neîlipsită de asprimi în registrul central-înalt. Există câteva puncte care ar trebui să-i stea în atenție cu precădere, în sensul omogenizării ambitusului, servirii *dolce* și fără stridență, pe linie melodică neîntreruptă, a Do-ului acut din aria Nilului (... **no, mai più...**). Lucrul asupra pianissimelor – care abundă în actul al III-lea și nu numai – trebuie să continue, întrucât emblematicele nuanțe au apărut de multe ori greu audibile, cu patină camerală improprie definirii verdienne.

Baritonul mexican Carlos Almaguer, valabil Amonasro, a cântat incisiv, cu oarecare balans al notelor acute din fraza **Dei Faraoni tu sei la schiaval** și fără preocupare foarte expresivă în rostirea – cheie a tatălui Aidei, **Pensa che un popolo vinto, straziato...**

În celelalte roluri principale au evoluat Pompeiu Hărășteanu (Ramfis) și Gabriela Drăgușin (Amneris), alături de Dorina Cheșei (Marea preoteasă), Mihnea Lamatic (Regele), Valentin Racoveanu (Mesagerul).

(<http://cronici.cimec.ro>, 13 mai 2008 și

CULTURA nr. 21, 29 mai 2008)

## SUB SEMNUL FARMECELOR ȘI SÂNGELUI, MACBETH

În sfârșit, mult așteptata versiune scenică a operei **Macbeth** de Verdi și-a făcut apariția pe afișul teatrului de pe Splai. Execuția în concert de acum două luni și jumătate lăsase o bună impresie dar vestea alegerii lui Petrică Ionescu pentru pupitrul regizoral a fost de natură să stârnească emoții. Ne amintim controversele care au însoțit anterioara sa abordare lirică la București, **Oedipe** de Enescu.

**„Sângele se curăță  
cu sânge”**

Există în noua sa montare un filon apăsător, mai puternic decât însăși trama cuplului damnat, imaginat de Shakespeare, Piave și Verdi. Forțe oculte se strecoară, învăluie și controlează totul, ireal și real, visele halucinante ale Lady-ei Mac-

beth din primul tablou (o extrapolare a regizorului), fantasmalele soțului ei. Mai mult, intervin direct în acțiune și îl salvează pe Fleance din fața asasinilor, după cum își anunță prezența printr-un subtil simbol din scena încoronării lui Malcolm, ca avertizare a continuității influențelor oculte în spiritul eroilor. Puterile vrăjitorești domină și exacerbează răul structural al cuplului funest, setea de mărire, dorința atingerii țelurilor prin lanțuri de omoruri. „Sângele se curăță cu sânge” este motto-ul cumplit pe care ni-l spune clar regizorul în scena secundă a primului act când cei doi criminali încearcă să-și spele mâinile cu cămașa înroșită a lui Macbeth.

## **Spectacol cutremurător**

Mergând pe acest traiect, Petrică Ionescu reușește o transpunere scenică solidă, cutremurătoare, un spectacol incitant, afișând o lectură modern tratată, amănunțit narată. Se știe, regizorul este adeptul dimensionărilor abundente, minuțioase, fără să uite nici un detaliu de subiect și, ce este important având în vedere experiențe anterioare ale Operei Naționale, fără să agreseze sau să contrazică muzica. Un *Regie-Theater* valabil. Montarea are patină cinematografică, cu mișcare multă (un mare Bravo! pentru Ileana Niculescu), cu figurație masivă și veridicitate de exprimare, cu lumini concordante momentelor. Desigur, există în mizanscena lui Ionescu un amestec de stiluri, elemente renașcentiste, moderne, postmoderne, naturaliste, expresioniste, simboliste, regizorul neputându-se hotări dar manevrând totul cu pricepere și meșteșug, într-un *frame* captivant, chiar dacă senzația de aglomerare, de îngrămădire excesivă transpare pe alocuri. Planurile sunt însă diferențiate abil, special pentru a conferi varietate, a anula simetria.

Scenografia semnată de arh. Cătălin Ionescu-Arbore le sprijină. Decorurilor simple, schematice, în bună măsură esențializate, li se suprapun costume luxuriante, bogat desenate, cu un „cod al culorilor” ce urmărește sensurile: albul misterios-extravagant pentru vrăjitoare (totuși ciudat ales, amintind de „îngerii” din anterioara sa montare, **Lucia di Lammermoor**), negrul lucios-sinistru al morții, roșul strigător al orgiei sângelui (o nuanță foarte dragă artistului, dacă ne gândim la **Simon Boccanegra** sau **Manon Lescaut**).

**Reușite și nereușite** Mari reușite sunt în jocul de scenă, mult lucrat, în vivacitatea de implicare a coriștilor și balerinilor, în expresivitatea soliștilor. Eugen Secobeanu, interpretul rolului titular, realizează chiar o performanță în



portretizarea contorsionatului personaj, după cum Silvia Sorina Munteanu revelează deosebite calități actricești în marea scenă a „somniașismului”. Petrică Ionescu apasă aici pedala și, în viziunea lui, Lady Macbeth depășește starea, trecând în demență. Terorizată de obsesia mâinilor pătate de sânge, de obsesia protejării coroanei (o ține ascunsă sub cearșaf!), de obsesia crimelor (păpuși însângerate îi populează camera de culcare), eroina se decompensează total și moare.

Tot în linia marilor plusuri, mizanscena propune câteva cadre remarcabile. Mă gândesc la scenele vrăjitoarelor, la proiecțiile de film însoțind frământările lui Macbeth, la siluetele stilizate de cai ce defilează pe fundalul gol, purtați în vârfuri de sulite la sosirea alaiului lui Duncan (Giorgio Strehler, într-o producție a Scalei cu titlul verdian, folosise steaguri...), la tensiunea din preajma clipei uciderii lui Banquo (mutată de Petrică Ionescu în jurul catafalcului lui Duncan, cu asasinii deghizați în ciocli), la simbolicele crengi uscate ale pădurii Birnam în spatele cărora se ascund oștenii și, nu în ultimul rând, la formidabila țintuire în lănci a lui Macbeth în momentul morții. (Ce bine că s-a cântat și aria **Mal per me**, frecvent eliminată!) Și dacă am făcut referire la o oarecare analogie cu Strehler, nu pot să nu mă gândesc, mult mai direct, la coroana cu profil pătrat pe care o poartă Macbeth, element făcut celebru de Orson Welles încă din 1948 prin legendara sa peliculă shakespeariană. Pe aceeași linie, poate ar trebui spus că și amintitul simbol al forțelor oculte (o... roată dințată!?) apare și la Alexander Hausvater în a sa hulită producție cu **Trubadurul** pe scena bucureșteană. Coincidențe?

Nereușitele sunt puține. Dar stăruie în memorie apariția busculantă a Spiritului care răstoarnă o... masă, sapă ceva cu un hârleț (!?) și apoi se cațără pe niște spaliere în văzul comesenilor. Mă întreb de ce nu a imaginat regizorul o proiecție, când totul se petrecea numai în mintea bolnavă a lui Macbeth? Potrivit a funcționat însă „schema” în actul al III-lea, în secvența numită de Verdi „Marea scenă a aparițiilor”, când șapte regi paralitici, cu straie lungi, încoronați, însângerați, au bulversat creierul rătăcit al eroului. Și, în fine, oare ce au căutat culorile naționale ale... Austriei pe steagurile victoriei?

**Muzica** În versiunea scenică, s-a duplicat buna calitate a interpretării concertante, mai ales prin tălmăcirile excelentei Silvia Sorina Munteanu, corului maestrului Stelian Olariu și

orchestrei maestrului Iurie Florea. Următoarea bucurie pentru mine a fost prestația tenorului Marius Manea, Macduff cu frazare inteligent studiată și expusă, cu accente verdiane bine plasate și, pentru prima oară, fără instabilități. La mai mare, Marius Manea! În nota obișnuită a fost basul Horia Sandu (Banquo), de la care aș fi dorit un impact sonor mai intens la descoperirea crimei, **È morto assassinato il re Duncano!**

Rămâne interpretul rolului titular. Puțin cunoscutul Eugen Secobeanu și-a asumat o răspundere uriașă pentru servirea unei partituri dintre cele mai dificile, ca țesătură vocală și colorizare emoțională. Macbeth este un monument de trăire controversială, de zvârcolire interioară, demon zbuciumat, supus chinurilor de orice natură. Glasul, nu numai trupul, trebuie să exprime toate acestea și baritonul a avansat mult pe acest drum. Densitatea portativului, lungimea rolului îl presează și sunetele deschise, plate, uneori detimbrate se strecoară fără voie, cerându-i concentrare mai riguroasă și drămuire a forțelor. Vocalitatea și calitatea de glas proprii lui Secobeanu sunt potrivite cerințelor verdiane și abordarea apare perfectibilă. Așa încât, evoluția sa se cere urmărită și susținută. Progresul, pe care îl prefigurez, depinde numai de el și de seriozitatea studiului în continuare.

În alte roluri, îi notez pe Liviu Indricău (Malcolm), Ștefan Schuller (Doctorul) și Ionuț Gavrilă (Servitorul, Asasinul, Mesagerul, Spiritul I), participanți și la versiunea concertantă. Doar personajul Antonelei Bârnat, Doamna de companie, a fost întrupat acum de Crina Zancu.

**Câștigurile** În noua montare, câștigul de implicare în spectacol pentru ansamblurile Operei Naționale a fost evident, toți participanții la acțiune, soliști, coriști, balerini, figuranți jucând formidabil, animând platoul, lucru rar regăsit în alte producții. Cunoscând delăsarea care cuprinde, cel mai adesea, componenții trupei bucureștene, semnalez aici pericolul degradării în timp a spectacolului în ipoteza neîntreținerii lui la nivelul înalt al premierei. Mai ales că, din cauza inexistenței unui al doilea interpret pentru rolul titular, presupun că lucrarea verdiană se va programa rar. Este un spectacol complicat, costisitor și cei doi asistenți de regie, Cristina Cotescu și Ecaterina Țuțu, trebuie să vegheze.

Tot în linia câștigurilor, remarc eseul „Răul văzut de aproape” semnat în programul de sală de Sever Voinescu. Ca stil de

abordare, poate fi considerat, dacă nu chiar o premieră în publicistica românească atât de parcimonios aplecată asupra artei lirice, cel puțin o salutară revenire. Rare au fost abordările de acest gen, care se încadrează într-o altă arie, diferită de muzicologie sau critică muzicală, dar care prin radiografierea unui opus celebru, prin comentarea literar-filosofică a temei și tramei, prin conexarea cu sonurile și interferențele lor, devin un complement indispensabil.

**Macbeth** la Opera Națională în viziunea lui Petrică Ionescu – un succes notabil. De văzut neapărat!

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 mai 2008 și

CULTURA nr. 22, 5 iunie 2008)

## MARIA SLĂTINARU-NISTOR LA CEAS ANIVERSAR

Astăzi soprana Maria Slătinaru-Nistor își aniversează ziua de naștere. Nume emblematic al culturii românești, artista a fost oaspetele permanent al Operei de Stat din Viena, Teatrelor Liceu din Barcelona, La Fenice din Veneția și La Monnaie din Bruxelles, Metropolitanului newyorkez, Operelor din Paris, San Francisco, München, Berlin, Hamburg, Melbourne, Toronto, Bordeaux, Toulouse, Basel ș.a. Un parcurs excepțional, validat de cei mai temuți cronicari lirici ai vremii, de un public entuziast. Precum ceilalți mari artiști ai noștri din epocă, soprana nu a neglijat nici un moment fanii de operă bucureșteni, din țară, studiourile naționale de înregistrări audio-video. Cinste ei și prilej de luare aminte pentru cântăreții români contemporani care activează în străinătate!

Eram foarte tânăr când am ascultat pentru prima oară vocea Mariei Slătinaru-Nistor într-o producție de Conservator cu **Don Carlos** de Verdi. Glasul sopranei impresiona de la prima notă prin luxul timbral, sunete îmbrăcate generos într-un înveliș strălucitor, natural argintat. Era în vocea artistei o corolă de armonice de o rară bogăție. (Poate nu ar trebui să folosesc timpul trecut. Toate acestea sunt bine conservate de memoria discului și a imaginilor de televiziune.) Între colegii-parteneri, între coriști, între critici și profesori, între noi toți, cei care îi disecam glasul și ne îmbătam cu el, i se spunea „Price”. Și pe bună dreptate era asemuită cu marea Leontyne Price! Este foarte limpede! Maria Slătinaru a avut cea mai frumoasă voce de soprană pe un arc de timp care înconjoară multe

decenii, înainte și după anii în care și-a desfășurat cariera. Și când afirm cu responsabilitate acest lucru, mă refer nu numai la România. Prețioaselor calități de timbralitate li se adăuga o omogenitate stupefiantă a registrului, o incisivitate a accentelor, care îi permitea abordarea unui larg evantai de roluri din repertoriul liric-spint și chiar intens dramatic din repertoriile italian, german, francez, românesc.

În luna aniversării, un lanț de sărbătoriri bucureștene a onorat-o pe marea artistă. Mai întâi, miercuri 7 mai, în ambientul Ateneului Român, prof. univ. dr Cristina Vasiliu i-a dedicat un spectacol din cunoscutul ciclu „Confluența artelor”. Apoi, luni 19 mai, la Universitatea Națională de Muzică, o adâncă reverență i-a fost adusă de actuale și foste studente. Au fost proiectate și câteva imagini de film. Am revăzut cu bucurie duetul din actul prim al operei **Tosca** de Puccini, o înregistrare de la Montreal într-un rol-simbol pe care artista l-a cântat de peste 300 de ori în carieră. Apoi, teribila arie **In questa reggia** din **Turandot**, cu salbele ei de acute și țesătura infernală, totul cântat cu o ușurință deconcertantă. Au fost amintiri dintr-un memorabil concert de la Sala Radio din 1971, alături de un Ludovic Spiess în mare formă.

Cariera Mariei Slătinaru-Nistor continuă acum din postura de distinsă profesoară. Deja elevele ei sunt bine afirmate în țară și străinătate. Le numesc aici pe cele pe care însăși maestra le-a amintit la sărbătorirea de luni seară: Irina Iordăchescu, Roxana Brihan, Simionida Luțescu, Oana Andra, Laura Nicorescu, Camelia Voin, Roxana Constantinescu, Georgiana Marin, Tamara Markovici, Cristina Radu. Cea mai tânără, soprana Mirela Bunoaica, a obținut deja de la 1 septembrie 2008 o bursă de studiu la München care include și posibilitatea interpretării de roluri pe scena Operei Bavareze de Stat; un start de carieră care se petrece exact în același mod ca și pentru mezzosoprana Roxana Constantinescu, acum solistă a ansamblului Operei de Stat din Viena. Prin toți acești tineri, numele Mariei Slătinaru-Nistor continuă să circule în lume, alături de înregistrări și amintirile melomanilor. Ce poate fi mai frumos?

Concertele de la Sala Radio cu **Turandot** de Puccini și **Forța destinului** de Verdi au fost gravate pe disc la Electrecord. Dar nu trebuie uitat că a mai existat un titlu tălmăcit concertant de mari artiști ai noștri și care, din păcate, cu toate semnalele pe care personal le-am tras în presă, la Radio sau prin intervenții directe, a rămas doar în fonoteci: **Andrea Chénier** de Giordano. Din câte știu,

în zilele pregătirii concertului, s-a făcut și o înregistrare specială. Au cântat atunci sub bagheta lui Carol Litvin, Maria Slătinaru-Nistor, Cornel Stavru, Nicolae Herlea. A trecut aniversarea maestrului Herlea, a trecut aniversarea maestrului Litvin, trece aniversarea Mariei Slătinaru-Nistor, va urma în 2009 aniversarea maestrului Stavru. Ce oprește oare editarea pe CD a integralei cu **Andrea Chénier**, unul din monumentele artei noastre interpretative?

Ca un corolar al manifestărilor aniversare, sâmbătă 24 mai, Opera Națională București i-a dedicat Mariei Slătinaru-Nistor un spectacol cu **Tosca** de Puccini, în care rolurile principale au fost interpretate de Silvia Sorina Munteanu, Miroslav Dvorsky și Eduard Tumagian. A dirijat Iurie Florea.

Și la Universitatea Națională de Muzică, și la Operă, prof. univ. dr. Grigore Constantinescu – făcându-se eco-ul gândurilor noastre – a rostit cuvinte de suflet, a adus omagiul său reputei artistice, care a răspuns cu modestia ce caracterizează marile spirite.

La Mulți Ani, Maria Slătinaru-Nistor!

(<http://cronici.cimec.ro>, 25 mai 2008)

## IN MEMORIAM VALENTIN TEODORIAN

La Opera Națională, continuă seria spectacolelor dedicate, fie aniversare, fie comemorative. Inițiativa este demnă de prețuire și pune în lumină preocuparea managementului bucureștean pentru menținerea în atenția publicului contemporan a numelor importante ale primei noastre scene lirice din cea de-a doua jumătate a secolului trecut.

Recent, o serată care a programat **Bărbierul din Sevilla** de Rossini a evocat memoria unuia dintre cei mai emblematici și charismatici tenori, Valentin Teodorian, mare interpret român al rolului Contelui Almaviva. În ziua comemorării ar fi împlinit 80 de ani.

Artist de impecabilă muzicalitate, autentic *tenore di grazia*, unul din extrem de puținii care au avut acest rarism dar la noi, Teodorian a sedus prin dulceața glasului și puritatea de sunet, prin inteligența mânuirii în finețe a frazelor muzicale, prin transmiterea directă a emoției. Vocea sa pătrunzătoare degaja o cuceritoare grație a expresiei, o unică sensibilitate a trăirii, de mare profunzime. De-rula agilitățile rossiniene în filigranul lor firesc, cu deconcertantă facilități, cu eleganță. Era un artist înăscut și toată atitudinea sa

scenică respira talent și dăruire. Studia cu minuțiozitate, nelăsând să-i scape niciun detaliu, transpunea totul în cânt, dublând prezența vocală cu ținuta-i ireproșabilă, pliată la perfecțiune profilurilor caracteriale ale personajelor. Multe dintre acestea s-au validat prin cuplul de vis cu soprana Magda Ianculescu.

Valentin Teodorian a fost îndrăgostitul iremediabil, plin de lirism poetic, erou fermecător al unor memorabile creații: în afară de Contele Almaviva, le numesc aici - fără pretenția de a epuiza listarea - pe cele din **Manon** (des Grieux), **Evgheni Oneghin** (Lenski), **Povestirile lui Hoffmann** (rolul titular), **Pelléas și Mélisande** (Pelléas), **Răpirea din serai** (Belmonte), **Flautul fermecat** (Tamino), **Lakmé** (Gerald)... Nu s-a ferit de marile roluri de operetă (Eisenstein din **Liliacul** sau, la Viena, Camille de Rosillon din **Văduva veselă**), de cele medii sau mici, de compoziție, în care îmbina la perfecțiune actoria cu cântul. A abordat și lirica autohtonă, a fost referențial Rică Venturiano din **O noapte furtunoasă** de Paul Constantinescu, Păstor în **Oedipe** de Enescu și, pe lângă toate, s-a arătat un rafinat interpret de lied, compozitor, scriitor, definind o personalitate complexă, șarmantă pe scenă și în viață.

În spectacolul care l-a omagiat, veche producție bucureșteană dar care pe alocuri acuză anii (mă refer la îngroșările care o depărtează de spiritul autentic, echilibrat, al *operei buffa*), i-am urmărit - în rolurile principale - pe tenorul Tiberius Simu (tânărul clujean cu frumoasă timbralitate se situează acum mai aproape de secvențele pur lirice decât de cele implicând virtuozitatea), pe captivanta mezzosoprană Oana Andra (dezinvoltă și subtilă Rosina dar afișând surprinzătoare durități în registrul acut), pe agilul bariton Iordache Basalic (Figaro nu întotdeauna strălucitor), pe bașii Horia Sandu (Don Basilio) și Mihnea Lamatic (Don Bartolo), pe mezzosoprana Mihaela Moțoc (Berta cu sonorități discrete). A dirijat Vlad Conta.

Să nu-i uităm pe Valentin Teodorian și pe marii săi parteneri Nicolae Herlea, Magda Ianculescu, Nicolae Florei, Constantin Gabor, Maria Săndulescu, team-ul nostru de aur pentru **Bărbierul** rossinian!

(Q magazine nr. 34,  
23 iunie - 6 iulie 2008)

## LA FINELE STAGIUNII, CENUȘĂREASA

Opera Națională și-a respectat promisiunea. Toate premierele anterior prezentate concertant au văzut luminile rampei în

versiune scenică, mai devreme sau mai târziu. Ultima din serie a fost **Cenușăreasa** de Rossini, o coproducție cu Teatrul Național Zagreb, sponsorizată de Central & Eastern European Musiktheater.

Un spectacol tonic, așa cum îi stă bine unei **opera buffa**, agreabil și reconfortant. Chiar incitant, aș spune, dacă mă gândesc la inventivitatea regizorală, cheia noii montări. Este deci meritul echipei conduse de austriacul Peter Pawlik, în jurul căruia au stat creatoarele decorurilor (Vesna Režić) și costumelor (Barbara Bourek), ambele din Croația.

Conceptul de Musiktheater în materie de mizanscenă bântuie de mult Europa, radicalii corifei de gen propunând extremisme șocante, în care primordialitatea sonoră este refuzată apriori iar spiritul real al libretelor este denaturat până la disoluție. Peter Pawlik arată că se situează în postura de exponent moderat al conceptului, pe care îl acceptă dar îl servește creator în traiectele sale de forță, numai punctuale abateri de la esențele portativului strecurându-se neașteptat. Voi arăta. Și cum teatrul muzical ar trebui, în fond, să însemne o apropiere a spectacolului de operă de cel de proză, în primul rând în ceea ce privește mișcarea scenică deseori tributară rigorilor cântului, regizorul a acționat în acest sens. De aici vivacitatea, fără restricții în atitudini și joc, cu relaționare atentă și naturală între personaje. Detaliile sunt abundente și fără zgârcenie picurate în ansamblu.

Transpunerea într-o epocă apropiată nouă, poate chiar contemporană, nu deranjează și basmul își regăsește, pe undeva, actualitatea, eroii sunt veridici, tipologia lor - posibilă în linii mari. Un decor funcțional, simplu, stilizat oferă schimbări inspirate de cadrele, rapide și eficiente, ținând seama că **La Cenerentola** este un opus lung, susceptibil de dezlănări sau plictis dacă nu este animat scenic și muzical.

Sunt multe spoturi delicioase în producția lui Peter Pawlik: scenele cu Angelina, Clorinda și Tisbe, intrarea lui Don Ramiro, a lui Dandini, Don Magnifico beat în mijlocul butoaielor de vin, balul cu apariția Cenușăresei în chip de vampă hollywoodiană și cu contrastul culorilor costumelor (negru – roz – roșu), furtuna ce răscolește totul...

La pasiv, aș nota tenta operetistică, revuistică, chiar clovnescă a lui Don Magnifico, un contur depărtat de autenticul basso buffo caricato rossinian ce presupune o rafinare a efectelor comice.

Drept este că și interpretul, de altfel talentatul Radu Pintilie, a accentuat grotescul imaginii sugerate de regizor, atât prin joc cât și prin cântul dezordonat, ce a înlocuit de multe ori virtuozitatea cu un parlando insonor. De fapt, efectele extra-muzicale (nu numai ale lui Don Magnifico) – râsete, chicoteli, *singhiozzi*, suflarea zgomotoasă a... nului – au distras atenția, alterând unele momente lirice importante. Cred că dirijorul Adrian Morar ar fi trebuit să vegheze. Cu totul deplasate mi s-au părut și dansurile moderne pe care corul le exersează la final, profitând de ritmurile rondò-ului. Aruncat în derizoriu și în plin dispreț la adresa muzicii, m-am simțit revoltat și dintr-odată trist!

### În căutarea preceptelor belcantiste

Amintindu-mi de versiunea concertantă, o așteptam în premieră pe excelenta Oana Andra.

Angelina a fost însă Mihaela Ișpan, mezzosoprană cu timbru plăcut și linie vocală frumoasă în **Una volta c'era un rè**, cu fiorituri bine executate și Si-uri acute bogate în **Nacqui all'affanno... Non più mesta** dar cu dispariții de sonoritate, îndeosebi în registrul grav sau când orchestra nu a menajat-o. Mihaela Ișpan are resurse de progres în Rossini și, pentru viitor, o privesc drept o speranță a partiturilor romantic-belcantiste belliniano-donizettiene.

Surpriza a venit din partea baritonului italian Marco di Sapia (Alidoro), indubitabil cel mai „prezent” glas din distribuție, cu intenții vocale potrivit cumpănite, cu ținută impecabilă de adevărat *Deus ex machina*, subtil inspirator și dezlegător al tramei.

Candoarea juvenilă a fost dominantă cu care tenorul mexican Hector Lopez a înzestrat personajul Don Ramiro. Din acest unghi, cuplul cu eroina principală a fost valabil. Rămânând aspectele vocale, comentariile se nuanțează. Lopez are un glas în primul rând liric și abia apoi de agilitate, cu care caută mobilitatea și culorile *di grazia* prin reducerea pregnanței fioriturilor. Omogenizarea ambitusului trebuie să-i stea în atenție pentru restituirea cu fluentă belcantistă a frazelor lungi care îi străbat „pasajul de registru”. Dificultatea țesăturii ariei **Sì, ritrovarla io giuro** i-a cauzat inegalități în emiterea Do-urilor acute, zonă cu care Lopez pare totuși familiar.

Aceeași lipsă de acuratețe s-a simțit și în dezvoltările propuse pentru rolul Dandini de Vicențiu Țăranu, admirabil actor dar îndepărtat de strălucirea de bariton briliant pe care o reclamă scriitura rossiniană.



Cele două surori Clorinda și Tisbe au primit prin interpretarea sopranei Anna Mirescu, a mezzosopranei Antonela Bârnat (voce frumoasă și sigură) picanterea de joc inspirată de regizor. Mai puțin cunoscuta arie a Clorindei a expus, cu patină prea camerală, virtuțile de coloratură ale Annei Mirescu, posesoarea unui registru supra-acut nu întotdeauna convingător. Probabil că prestația sa va crește la următoarele spectacole, odată trecute emoțiile premierei. La pupitru, Adrian Morar a dirijat cu eleganța-i cunoscută, dar o atitudine întrucâtva scolastică s-a resimțit încă din uvertură, lipsind-o de vervă în pofida unei derulări cursive și îngrijite. Cu aplecare asupra specificităților rossiniene, filigranările și *crescendi* – *decrescendi*, orchestra și spectacolul au probat seriozitatea în pregătire, decalaje între instrumentiști și soliști – eternele probleme – apărând cu totul sporadic.

Obișnuita notă maximă pentru corul maestrului Stelian Olariu!

Cu multe plusuri dar și cu oarecari minusuri a fost, așadar, **Cenușăreasa** de Rossini. Stagiunea lirică s-a încheiat. Cea viitoare propune mult așteptata reluare a capodoperei **Oedipe** și doar două noi producții, **Boema** și **Evgheni Oneghin**. Nu e rău! Scăpată de cursa febrilă a premierelor, Opera Națională se poate concentra asupra refrișării spectacolelor curente din repertoriu, multe prăfuite și cu mesajul artistic pierdut în neant.

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 iunie 2008 și  
CULTURA nr. 27, 10 iulie 2008)

## REVENIRE LA UN TEXT MAI VECHI

Recitesc un articol pe care l-am publicat în mai 1999 în revista MELOS, deci acum mai bine de nouă ani și l-am preluat în volumul OPERA LIVE, apărut în 2002. Se intitula **Diaspora lirică română** și viza relaționarea dintre artiștii noștri de operă care activează în străinătate și instituțiile românești de spectacole. Semnalând disfoniile, pe fond, era un semnal de alarmă, o pledoarie pentru normalitate. Oare ce a rămas valabil, după aproape un deceniu, din tot ce am scris inițial? Între timp s-au schimbat multe... România este membră a Uniunii Europene, sunt puse la dispoziție fonduri comunitare, noțiunea de management artistic este mai bine înțeleasă, cel puțin teoretic și, nu în ultimul rând, prima scenă lirică națională

face parte din Asociația Opera Europa.... Ca și Opera din Iași, de altfel. Se văd rezultatele, se simte progresul?

Mai întâi, o corecție. Cred că noțiunea de „diaspora lirică” a devenit anacronică. Artiștii înșiși sesizează nuanța. Semnificația de „împrăștiere” (în limba greacă, „diaspora” astfel se traduce) a dispărut ca stare de spirit, românii de oriunde fac acum parte *de jure* din familia europeană. Pe scenele lumii întâlnim chiar România extinsă, onorant reprezentată.

Scriam că, pentru multe titluri, Opera bucureșteană poate configura distribuțiile rolurilor principale, *la nivel mondial*, cu soliștii noștri care cântă peste graniță. Ce s-a realizat până acum? Puțin, foarte puțin. Punctuale apariții de vedete au sedus publicul, dar acestea se pot număra doar pe degetele de la o mână. Vorbesc, desigur, de cântăreții aflați în maximă formă, subliniez, în formă de top. Cauza? Cunoscând dorința mării majorități a artiștilor de a cânta la București, înseamnă că rateurile se datorează deficiențelor de organizare, de programare. Într-adevăr, la noi detaliile repertoriilor lunare se anunță cu cel mult 30 - 60 - 90 de zile înainte iar distribuțiile premierelor se comunică, în chip inimaginabil, cu doar 72 - 96 de ore înainte. Și nu numai atât. O comoditate inexplicabilă - cu eleganță o numesc astfel - face ca artiști importanți să nu primescă oferte din partea primei noastre scene lirice. „N-am fost invitați!” spun mulți și le simt tristețea din glas.

Caut pe Internet. Modalitatea universală de informare. Teatrele lirice românești nu au anunțat încă programul detaliat al întregii stagiuni 2008-2009. Singură, Opera bucureșteană a făcut-o foarte de curând, doar pentru primele trei luni ale sezonului viitor (remarc progresul!), propunând un afiș atractiv, de mare diversitate dar... fără distribuții, nici măcar la spectacolul de deschidere cu **Aida**. Ne așteaptă surprize? Să dea Dumnezeu! În schimb, scenele europene au comunicat totul, la milimetru, înainte de încheierea stagiunii anterioare. Citez din articolul publicat în 1999: „Ei (artiștii care cântă în străinătate) așa sunt obișnuiți să muncească acum”. Adică într-un sistem cu „date ferm fixate și convenite contractual” chiar cu doi - trei - patru ani în avans. Cum s-ar putea face asta dacă programul n-ar fi cunoscut în amănunțime, dacă n-ar fi gândit în perspectivă?

Dirijorii? Niciunul din marii noștri șefi de orchestră care conduc la Metropolitan, la Covent Garden, la Viena sau Paris nu au

coborât în fosa bucureșteană. Există și reversul medaliei... Este orchestra Operei Naționale la un nivel calitativ acceptabil pentru asemenea baghete? Nu trebuie să ne ferim de asemenea întrebări. Pe de altă parte, se pare că spiritul lui Celibidache, geniul care s-a oferit să lucreze cu ansambluri românești, să le pregătească, să le inspire, s-a volatilizat. S-ar putea reînvia? Ar fi onorant.

Vorbind de aspectele calitative, să nu credeți, stimați observatori, stimați diriguitori ai fenomenului liric de la noi din țară, că situația nu se dezbate între vedetele noastre de pe marile scene. „Cu glas scăzut”, scriam în 1999. Dar acum? Este drept, Opera Națională a evoluat – cel puțin în ultima stagiune – pe linia ridicării ștachetei dar mai sunt multe de făcut. Orchestra, comprimarii – motoare ale spectacolelor – ar trebui să ia aminte de la minunatul cor al marelui și neobositului maestru Stelian Olariu!

Fără a mai lungi vorba, semnalul de alarmă rămâne. Regret actualitatea vechiului meu text. Ce facem? Soluția este unică: orientarea mai fermă a sistemului managerial spre performanța de calitate și adevărata reformă. Cu forțele din străinătate, cu cei valoroși de aici, Opera Națională bucureșteană poate și trebuie să fie vârful de lance al culturii muzicale românești.

*(Q magazine nr. 37, 4 – 17 august 2008)*

## **ADA BRUMARU**

Ne-a părăsit criticul, muzicologul și omul de cultură Ada Brumaru, nume de uriașă rezonanță al scrisului asociat artei sunetelor, importantă personalitate a breslei. Vreme de peste 50 de ani, Ada Brumaru a avut o activitate prodigioasă care nu s-a limitat la prezența în paginile de ziar, ci s-a extins la emisiuni de radio și televiziune, la comentarii și realizări de film documentar și, nu în ultimul rând, la elaborarea de studii și cercetări încredințate publicațiilor de specialitate, sesiunilor de comunicări muzicologice, volumelor de autor. Este dificil a alege dintre titluri, din cauza multitudinii, a înaltei calități, care fac selecția practic imposibilă. Toate au acum însemnătate de patrimoniu, conducând ca numele Adei Brumaru să fie așezat în rândul valorilor culturale ale României. Aceasta este esența trecerii sale prin viață, ce trebuie să rămână unul din bunurile noastre, pentru eternitate.

Timp de aproape două decenii, încă de la apariție, revista MELOS a fost onorată de semnătura distinsului critic. Întotdeauna

prezență nelipsită în paginile de cronici alături de celelalte personalități ale condeiului, dorită și prețuită, Ada Brumaru s-a autodefini prin marele profesionalism al exegezelor sale, prin obiectivitatea evaluărilor și parfumul cu totul unic pe care îl exala scrisul său. În analize, cum era firesc, pornea de la adâncimile concepțiilor componistice, solid stăpânite, cărora le contrapunea viziunile interpretative, judecate minuțios dar fără patimă, aspru dar fără severitatea exprimării, fixând cu o îndemânare rar întâlnită atmosfera artistică indusă de serile de concerte, recitaluri, spectacole. Frazele, câteodată eliptice, redau cu precizie puterile clipelor de întâlnire cu marea muzică și cititorul avea senzația transpunerii în spirit a comentariului de sunet, la care sufletul Adei Brumaru palpită, rezona vibrant. Totul se simțea la parcurgerea rândurilor încredințate foi de hârtie.

Pe undeva, Ada Brumaru a fost un cronicar atipic. Venind din erudiția autoarei, textele iradiu îngemănarea culturii sale muzicale cu inserțiile interdisciplinare, după cum conexările cu filosofia, literatura, artele erau prezente la tot pasul, înveșmântate într-o poetică a frazelor care fascina. Coexistau muzicalitatea verbului, imagistica ce plutea fermecător, ca o melodie infinită izvorâtă din profunzimi. Metafora era seducătoare.

Deseori vorbeam la telefon, o vizitam spre a prelua articolele în manuscris. O plăcere în care se topeau conversații pline de substanță, rostite cu glasul ei molcom, suav, blajin și percepute de mine cu neostoită, neștearsă stimă și respect.

Nu accepta să scrie despre orice, motivația stând în dorința de a avea perfectă afinitate cu piesele care se interpretau. Textele brute erau pline de adăugiri, de adnotări scrise cu slovă mică și uneori greu descifrabilă. Ada Brumaru lucra asupra lor cu minuția unui bijutier. Cadrele i se derulau succesiv în minte și în inimă, traiectul gândirii era reperabil cu ușurință. Produsul, impecabil.

În lumea umbrelor, Ada Brumaru îmbogățește acum muzicalitatea sferelor cerești cu propria sa muzicalitate de expresie și simțire.

Ada Brumaru nu mai este și melodiile vocii și scrisului său ne lipsesc mult!

*(Actualitatea muzicală nr. 8, august 2008)*

## **PROMS II**

Managementul primei scene lirice naționale a repetat la sfârșit de august importanta inițiativă de vară a anului trecut, prin

organizarea concertului extraordinar **Promenada Operei**. În pofida vremii schimbătoare care a coborât brusc temperatura cu peste 15 grade, publicul a venit în număr mare în parcul din fața teatrului, atras de afiș, de bucuria petrecerii unei seri în ambientul unor pagini îndrăgite de gen, dar și de... gratuitatea manifestării. Aii, duete, pagini orchestrale de Mozart, Rossini, Verdi, Puccini, Ceaikovski, Dvorak, Bizet, Gounod, Boito, Offenbach, Johann Strauss, canzone de Lara și di Capua au fost punctele programului. Am remarcat și o raritate, extrem de rar cântată – din cauza dificultății extreme - **Cessa di più resistere din Bărbierul din Sevilla**, aria lui Almaviva din actul al III-lea, interpretată de tenorul Mihai Bogdan. Partiturile pentru orchestră au fost oferite de distinsa maestră Mariana Nicolesco.

Excelentă a fost ideea invitării în concert exclusiv a unor soliști din generația tânără. S-a putut astfel constata pe viu, deși în condiții nu tocmai prielnice, de amplificare electronică, stadiul pregătirii lor. Interesul a fost mare, întrucât se așteaptă de la acești tineri artiști atingerea a două ținte: ridicarea nivelului de calitate al spectacolelor Operei Naționale bucureștene, al teatrelor din țară și asigurarea competitivității în relaționarea internațională, pornind de la adevărul existenței unui real rezervor de talente native. Într-adevăr, am ascultat voci frumoase, voci spectaculoase, voci inteligente, voci cu mare potențial. O adevărată plăcere.

Unii dintre interpreți evoluează deja pe scene, alții sunt proaspeți absolvenți de Conservator sau studenți. S-a demonstrat că stadiul lor de pregătire este diferit și pentru a accede la împlinirea dezideratelor enunțate mai sunt pași de făcut. Câteodată mulți. De aceea, aprecierile trebuie însoțite de prudență. Pentru că, în primul rând la nivel internațional, concurența este acerbă. De maximă duritate. America Latină, Statele Unite produc masiv voci și artiști. După 1990, după marea deschidere, tineri din fostele țări sovietice, din China dar și din Coreea de Sud sau Japonia și-au perfecționat studiul în Occident. Rezultatele au fost surprinzătoare și scenele europene, cele americane au fost practic inundate de cântăreți valoroși. Serioși, perseverenți și bine pregătiți. Exemplul cel mai recent și cel mai concludent l-a oferit soprana georgiană de numai 25 de ani Nino Machaidze care, acum o lună, a cucerit Salzburgul.

Ascultând minunatele glasuri, apreciind dăruirea, pasiunea pentru artă, am fost neplăcut surprins – pe alocuri - și de unele

carențe tehnice, de cântul ce forțează „capitalul” nativ, de neînțelegerea profilurilor personajelor, de abaterile stilistice, de lipsa de expresivitate, de alegerea nepotrivită a unor arii și chiar de „datul peste mână dirijorului”, cum se spune în argoul operistic. Desigur, toate acestea s-au distribuit mai mult sau mai puțin între soliști dar nimeni nu a fost perfect la Proms II. Într-un context internațional, în fața impresarilor și, dacă se ajunge până acolo, a directorilor de teatre, asemenea lipsuri nu sunt tolerate. Cred că o analiză amănunțită trebuie să fie făcută în primul rând de interpreți, cu sprijinul profesorilor lor, oficiali și neoficiali. Autoevaluarea este indispensabilă. Fiind vorba de artiști aflați la început de drum, totul este reparabil cu condiția ca procesul de corectare să fie primit cu maximă seriozitate, cu receptivitate. Nimic nu trebuie precupețit când este vorba de tineri cântăreți.

Iată numele lor, ordonate: Irina Iordăchescu, Anita Hartig, Teodor Ilincăi, Mihai Bogdan, Maria Jinga; Aurelia Florian, Mihaela Ișpan, Cristina Marta Sandu, Cozmin Sime; Crina Zancu, Cristina Radu, Simonida Luțescu, Florin Simionca; Daniel Filipescu, Ana Maria Comșa, Tina Munteanu, Lucian Corchiș; Șerban Vasile. Orchestra Operei Naționale a fost dirijată de Iurie Florea. Focuri de artificii au consfințit succesul de public al serii prezentate succint de actorul Mircea Albulescu.

(<http://cronici.cimec.ro>, 31 august 2008 și  
CULTURA nr. 36, 11 septembrie 2008)

## PRIMELE LUNI DE STAGIUNE

În fine, pe website-ul scenei lirice bucureștene au fost anunțate distribuții. Doi soliști cu reputație internațională, soprana Isabelle Kabatu (programată și în stagiunea trecută, dar care nu a venit), tenorul Mario Malagnini vor cânta în **Aida**. Excelentul bari-ton Sergey Murzaev, care a ratat din cauze medicale apariția în premiera cu **Macbeth**, va interpreta acum rolul verdian, alături de remarcabila Silvia Sorina Munteanu. Un alt nume care a făcut bună impresie în anii anteriori, tenorul Nikola Kitan, va fi protagonistul unor spectacole cu **Aida** și **Trubadurul**, iar necunoscutul Percy Martinez va putea să-și demonstreze calitățile în des Grieux din **Manon Lescaut**. Tot nume noi sunt și cele ale tenorului Gianluca Zampieri (Cavaradossi în **Tosca** și des Grieux), baritonului Boris

Statsenko (Scarpia în **Tosca**), sopranelor Mina Tasca Yamazaki (Cio-Cio-san) și Gabriella Morigi (Abigaille în **Nabucco**). La fel al debutantei în rolul Azucena din **Trubadurul**, mezzosoprana Andrada Nas. (Pare româncă... poate fi și străină... nu se specifică, cu toată marcarea cu majuscule. Diacriticele, dacă era cazul, ar fi oferit indicii suplimentare.) Sper că angajarea celor necunoscuți mie nu s-a făcut la risc, numai pe baza CV-urilor.

Salut revenirea pe scena bucureșteană a marelui bariton Alexandru Agache (în **Tosca**, alături de cunoscuta soprană Georgina Lukács și tenorul Daniel Magdal, ca și în **Macbeth** în compania aceleiași Silvia Sorina Munteanu), voi urmări cu interes așteptata evoluție a sopranei Ruxandra Urdăreanu (rolul titular din **M-me Butterfly**), prezența mezzosopranei Liliana Mattei Ciucă în **Aida** sau **Samson și Dalila** (alături de surprinzătorul – pentru repertoriul său dramatic – tenor clujean Marius Vlad Budoiu), ca și a tenorului Robert Nagy în **Lucia di Lammermoor**. Desigur, oricând, apariția sopranei Roxana Brihan pe scena bucureșteană este un eveniment, acum fiind vorba de rolul Contesa din **Nunta lui Figaro**.

Debuturile continuă și par potrivit cumpănite. Intrarea în hainele unui nou personaj este o dovadă de maturitate artistică, atât din partea interpreților cât și din cea a managerilor. Baritonul Eugen Secobeanu (promițător Macbeth) va fi acum Nabucco, baritonul Florin Simionca - Dandini în **Cenușăreasa** iar mezzosoprana Maria Jinga va aborda rolul Cherubino din **Nunta lui Figaro**.

Alături de tinerii în plină afirmare, soliștii consacrați nu lipsesc de pe afișe.

Am lăsat pentru ultimele rânduri marcarea unor evenimente, premierele operelor **I Capuleti e i Montecchi** de Bellini, **Le villi** și **Edgar** de Puccini. Ținând cont de disponibilitatea de glasuri cu apropiere belcantistă (mă refer la cele anunțate pentru primele spectacole, soprana Mihaela Stanciu și mezzosoprana Mihaela Ișpan, deși probabil că vor urma și altele), alegerea titlului bellinian se dovedește o bună orientare, chiar dacă numai pentru o versiune cu pian și fără părțile corale (în foyer dar și la Castelul Peleş) și chiar dacă genericul sub care va fi prezentată este **Opera rara**. Nici vorbă de așa ceva. Opusul bellinian este curent prezent în teatrele lumii. La noi, poate... Noutăți sunt și celelalte două titluri în care vor cânta, acompaniați tot la pian, Madeleine Pascu, Teodor Ilincăi, Eugen Secobeanu (**Le villi**) și Robert Nagy, Silvia Sorina Munteanu,

Liliana Mattei Ciucă, Ștefan Ignat (**Edgar**). Sperăm ca producțiile scenice să fie înfățișate cât mai curând. Deși s-a recurs la o practică neuzuală – mă refer la formula camerală – va fi păcat de efortul pregătirii muzicale dacă nu va urma valorificarea în spectacol.

În noiembrie, titlurile pucciniene au fost reunite într-un festival care va omagia cei 150 de ani de la nașterea compozitorului. Momentul central va fi, neîndoios, noua producție a **Boemei**. Distribuția? O vom afla, desigur, doar cu câteva zile înaintea premierei, conform obiceiului dâmbovițean. Sau... se intenționează altcumva?

Cu adevărat o operă rară este însă **Le cantatrici villane** de Valentino Fioravanti (1764 – 1837) pe care o propune Studioul Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess”. De asemenea, se va relua **Dido și Aeneas** de Purcell, succes al stagiunii trecute. Ce dinamic a debutat această mini-instituție coordonată de Tiberiu Soare! Păcat că pagina proprie a Studioului este ascunsă pe website-ul Operei sub numele birocratic de Educație.

Și, pentru a încheia panoramarea, nu uit lucrarea simfonică **Petrică și lupul** de Prokofiev, programată tot în foyer, în rostirea Maiei Morgenstern.

La tot repertoriul din care am spicuit doar, conducerea muzicală și dorita grijă pentru calitate revin veteranului dirijor Cornel Trăilescu și colegilor lui, Iurie Florea, Adrian Morar, Răsvan Cernat, Vlad Conta, Ciprian Teodorașcu, Tiberiu Soare.

Oferta lirică, la care se adaugă cea de balet, se arată bogată și deosebit de interesantă pentru public și... condeiele cronicarilor. Să sper că stagiunea va continua la fel de efervescent cum se anunță primele luni.

*(Q magazine nr. 41,*

*29 septembrie – 12 octombrie 2008)*

## DESCHIDEREA STAGIUNII

Un nou sezon artistic stă în fața primei scene lirice naționale și website-ul propriu a publicat cu întârziere distribuțiile primelor patru luni. O depărtare față de practica internațională. Nu mai vorbesc că restul serilor, din februarie până în iunie, rămâne o enigmă, cel puțin la data predării în redacție a manuscrisului.

Observam mai demult, văzând mai întâi programul, că remarc atractivitatea și varietatea ofertei. Convingerea mi s-a întărit



citind modul în care va fi pusă în pagină. Se remarcă de mai multă vreme la diriguitorii Operei Naționale o constantă preocupare pentru refrișarea distribuțiilor, echilibrarea lor, atragerea vocilor valoroase, îndeosebi a celor tinere și utilizarea acestora cât mai conformă cu specificul de stil al partiturilor. Schimbul între generații este o operațiune dificilă, dureroasă dar necesară și se pare că Opera o derulează cu pricepere. Poate chiar prea lent. Dacă stagiunile ultimilor ani au fost în special de căutări, de încercări, acum am impresia unei consolidări pe direcțiile alese ca țel. Conducerea teatrului se arată înscrisă pe drumul normalității și modernității manageriale. Ceea ce este foarte lăudabil și promițător.

Se cunosc problemele legate de vocile dramatice, greu de acoperit cu tineri, și completarea distribuțiilor cu oaspeți din străinătate sau din țară s-a dovedit benefică, întrucât există titluri în repertoriu la care nu se poate renunța. Inițiativa va continua și în 2008 - 2009, dar invitații anteriori care nu au corespuns au fost eliminați din vederile „selecționarilor”.

Până una alta, după avanpremieră cu **Oedipe**-ul enescian în regia lui Petrică Ionescu, moment prilejuit de aniversarea a 50 de ani de la primul spectacol bucureștean, în montarea de neuitat a lui Jean Rânzescu, a venit și deschiderea oficială a stagiunii, **Aida** de Verdi.

Spectacolul, început cu o inexplicabilă întârziere de cca 15 minute, a avut câteva puncte de atracție prin prezența oaspeților Isabelle Kabatu (**Aida**) și Mario Malagnini (**Radamès**), prin debutul mezzosopranei Liliana Mattei Ciucă în rolul Amneris. Confirmările au fost parțiale dar dezamăgirea majoră a fost prestația sopranei belgiene ce a întruchipat personajul titular. Poate a avut circumstanțe atenuante de sănătate. N-avem cum să știm. Cert este că, în condițiile unui semnificativ volum al vocii, a afișat un glas descărn timer, aspru (cu sporadice încercări de rotunjiri), cu stridente îndeosebi în registrul înalt, chiar de la primul *La natural* al frazei **...per me... per voi pavento** (terțetul din actul I). Și faptul că atacarea unor note de Do acut (**...quest'amor** din duetul cu Amneris) s-a făcut cu spatele la sală spune destul despre nesiguranța artistei. Cu tot exotismul apariției, exprimarea a fost monotonă, fără acele sonorități pianissimo - cheie a vocalității rolului (palidele încercări au fost nevibrate, drepte), cu respirații ajutătoare care au alterat continuitatea frazelor (mă gândesc la finalul ariei Nilului unde, neobișnuit dar explicabil,

nu a obținut obligatoriile aplauze la scenă deschisă), cu portamente dubioase și cu destule sunete plasate sub tonul corect (notez doar **...a lui ch'amo pur tanto** din prima arie).

Isabelle Kabatu nu ne-a rămas datoare, pentru că nu vrem s-o mai auzim. Pur și simplu, în sensul celor pe care le scriam, sper că va fi exclusă de pe lista colaboratorilor Operei Naționale. Trendul ascendent al scenei de pe Splai obligă la rigurozitatea selecțiilor. Probabil că angajarea ei s-a făcut numai după un CV bine garnisit, ecou al unor trecute succese. Nu e bine!

Italianul Mario Malagnini a expus, deși a depășit prima tinerețe, o voce robustă și sigură, plăcut timbrată. Proiectează în sală sunete limpezi și strălucitoare, frazează cu inspirație în buna tradiție a rolului. Încălzirea a fost chiar pe aria **Celeste Aida** (ce să-i faci, așa a vrut Verdi), respirațiile au fragmentat frazele **...del mio pensiero tu sei regina** sau **...le dolci brezze del patrio suol**, iar din cele trei Si bemol-uri acute ale celebrei pagini, numai ultimul a avut lungimea cerută. Odată trecut momentul, Malagnini a fost un Radamès valabil vocal, dar rezervat și distant scenic.

Debutul Lilianeii Mattei Ciucă în Amneris a revelat un glas frumos și generos de mezzosoprană lirică, orientat pe un drum al acumulărilor pentru susținerea unei partituri verdiene dramatice. O face acum cu prudență, notele grave utilizează rar necesara emisie *di petto*, ceea ce îi asigură confortul pe ambitus. Rămâne doar aprofundarea studiului celor două Si bemol-uri ucigătoare ale duetului cu Radamès, acum neconvingătoare. Deosebit de atrăgătoare în scenă (ce mult contează în ziua de azi o asemenea prezență!), artista cântă cultivat, cu articulare seducătoare a frazei și cu intensă emoționalitate (îmi amintesc tentele imploratoare din același duet al actului al IV-lea). Liliana Mattei Ciucă – o mezzosoprană al cărei traiect se cere urmărit.

Ramfis a fost, cu vocea-i profundă de bas cantabil, neobositul Pompeiu Hărășteanu, în timp ce rolul Amonasro a revenit lui Ștefan Ignat, baritonul de forță cu glas de aramă, prea des neatent la intonație. Celelalte personaje au fost întruchipate de Mihnea Lamatic (Regele), Dorina Cheșei (Marea preoteasă) și Liviu Indricău (Mesager... debutant).

Profesionista baghetă a lui Iurie Florea este alertă, calitate care definește o concepție distinctă, personalizată și care ajută, de regulă, dinamica spectacolului scenic și, câteodată, chiar interpretii.

În acest ambient, nu trebuie să se piardă însă nici lascivitatea atmosferei salonului în care Amneris visează la iubitul ei, nici respirația majestuoasă a tabloului triumfal, nici poezia nopții tropicale de pe malurile Nilului.

Bine a făcut maestrul Stelian Olariu, admirabilul dirijor al corului, că a ieșit la final la față de cortină, primind aplauzele oferite cu generozitate. Opera Națională și noi toți, cei care scriem sau pur și simplu vedem producțiile bucureștene, îi datorăm multe. Bravisimo!

(<http://cronici.cimec.ro>, 4 octombrie 2008 și  
CULTURA nr. 41, 16 octombrie 2008)

## ANIVERSAREA SOPRANEI SANDA ȘANDRU

Aplauze nesfârșite merită doamna Sanda Șandru, pentru cariera ei minunată, pentru seriozitatea cu care și-a construit-o și condus-o, pentru impecabila ei etică profesională, pentru rezultatele pe care le are astăzi cu studenții, în calitate de profesor universitar la Catedra de Canto a Universității Naționale de Muzică.

Eram în sala Operei bucureștene la debutul Sandei Șandru în rolul Leonora din **Trubadurul**. Primul sunet, prima rostire... **Un'altra notte ancora senza vederlo!** Parcă în mod special Verdi a plasat această frază introductivă, plină de melancolie, pe un simplu acord moale, în pianissimo, spre a o lăsa pe soprană să-și arate culoarea vocală potrivită, atât de strict cerută de el. Cu Sanda Șandru a fost o revelație. Timbru bogat și intens, consistent în armonice, care reușise în numai trei măsuri să picure un dram de poezie... **Un'altra notte ancora senza vederlo!** Mă aflu în fața unei culori special de frumoase, deosebite, de glas și a unei trăiri ce se anunța intensă. Ce a urmat n-a făcut decât să-mi confirme supozițiile și să mă entuziasmeze pe de-a-ntregul. Nu numai pe mine, ci și publicul care a ovaționat în picioare la final, pe criticii muzicali care au scris elogios. Se născuse o stea, începea o carieră solistică importantă, anunțată de altfel de Premiul I la Concursul de Canto „Maria Canals” de la Barcelona, încununare a studiilor la Conservatorul bucureștean cu prof. Arta Florescu.

Spectacolul acela cu **Trubadurul** a demonstrat totul: lectura de mare profunzime stilistică, cultul cântului legato, redarea desenelor sonore de pe portativ în integralitatea construcției lor, fără

fragmentări provenind din respirații aleatorii, potrivirea accentelor în cea mai pură tradiție italiană. Glasul se dezvolta ca un evantai în registrul înalt, înveșmânta sala strălucitor și amplu. Dar mai era ceva, de maximă importanță în stilul verdian. Pianissimele Sandei Șandru pe țesătură acută erau perfecte, susținute consistent din punct de vedere tehnic și se unduiau pline de expresivitate pe frazele lungi. Erau tipicele pianissime - Verdi! Remarc acest aspect întrucât în ziua de astăzi suntem des „păcăliți”, în țară și în străinătate, cu... murmure de sorginte camerală care nu au nimic de-a face cu ceea ce a statuat clar până maestrului de la Busseto. Sanda Șandru era construită pentru rolurile verdiane! Era vocea verdiană *par excellence*! De aceea a fost exemplară ca Aida, Elvira, Desdemona, Elisabetta de Valois. Acest din urmă rol l-a învățat pentru Opera Mare din Paris, în versiunea originală franceză în cinci acte, debutând astfel pe celebra scenă.

Dar nu numai personajele verdiane au constituit performanțe vocal-scenice ale sopranei. A fost minunată în ecrasantul rol al Normei lui Bellini, în Mimi, Cio-Cio-san, Liù, Tatiana, Agathe, Donna Elvira, Contesa Almaviva.

Pornind de la datele de excepție ale vocii sale, conductul carierei artistice a Sandei Șandru a fost încadrarea stilistică și profesionalismul. Seriozitatea abordărilor a fost totală.

În afară de teatrul parizian, publicul a aplaudat-o la Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper München, Bolșoi Teatr din Moscova etc., alături de parteneri de renume, sub baghete de renume, așa cum se întâmplă ori de câte ori un mare artist este invitat să pășească pe asemenea importante scene. Sanda Șandru nu a neglijat Opera din București sau pe cele din marile orașe ale țării.

Lucrările vocal-simfonice de Mozart, Beethoven, Haendel, Mahler, Rossini, Verdi au constituit o componentă importantă a repertoriului artistei. La fel și liedurile de Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Wagner, Liszt, la care s-au alăturat cele de compozitori români.

Sanda Șandru a înregistrat la radio, televiziune și pe disc, un număr important de titluri. Criticul muzical Daniela Caraman Fotea îmi spunea mai deunăzi că, acum cca 25 de ani, inițierea discului de arii din opere, după ce a fost primită cu reticență dată fiind nouitatea numelui sopranei, a sfârșit prin a entuziasma. Recunoașterea

internațională nu a întârziat. Sanda Șandru a primit medalia „Orfeul de Aur” a Academiei de Disc Liric din Paris, distincție care a venit să se adauge Premiului Uniunii Compozitorilor din România.

Am avut onoarea să fiu coleg cu doamna Sanda Șandru în juriul Concursului Internațional pentru Tenori „Traian Grozăvescu” de la Lugoj, o competiție a cărei reluare, după șase ediții de succes, este febril așteptată acolo, în localitatea natală a tenorului și a... sopranei sărbătorite astăzi. Așteptată în toată țara și peste granițe.

La jurizare, am fost impresionat de probitatea profesională a artistei, de justetea raționamentelor, de evaluările echilibrate între aprecierea calităților native ale concurenților și tehnica de cânt, stilul de interpretare, atitudinea scenică. Un complex pe care Sanda Șandru l-a privit întotdeauna unitar de la înălțimea pregătirii ei de cântăreață și pedagog de succes.

Într-adevăr, cariera sopranei se împlinește astăzi prin calitatea de cadru didactic universitar. Fostele ei studente se afirmă în străinătate și în țară. Aș numi-o în primul rând pe talentata Laura Tătulescu, angajată imediat de directorul Operei de Stat din Viena, Ioan Holender, în ansamblul marelui teatru. Remarcată de însuși Plácido Domingo, directorul Operei din Los Angeles, tânăra soprană a trecut recent oceanul, pentru rolul Lauretta din **Gianni Schicchi**, într-o producție de prestigiu și atractivitate media, prima apariție a lui Woody Allen în calitate de regizor de operă. După prezența pe scena californiană, în aceste zile, Laura Tătulescu se află în Japonia, în colectivul Operei de Stat din Viena, unde va fi Despina din **Così fan tutte**, sub bagheta lui Riccardo Muti. Apreciată de toată lumea, Laura spune cu mândrie că a studiat cu maestra Sanda Șandru. La fel ca și alte foste și actuale eleve, Ruxandra Barac, Irina Ionescu, Madeleine Pascu, Sonia Hazarian, Diana Țugui ș.a.

La mulți, mulți ani, doamnă Sanda Șandru!

(<http://cronici.cimec.ro>, 23 octombrie 2008 și

MELOS nr. 2/2008)

## **BOEMA, PREMIERĂ**

**Festivalul Puccini - 150** Era de așteptat ca Anul Puccini – un secol și jumătate de la nașterea compozitorului – să fie marcat cum se cuvine de prima scenă

lirică națională. O mini-expoziție s-a deschis în foyer și un festival dedicat a avut loc în perioada 15-23 noiembrie, cu un punct de atracție special, nu mai puțin de trei premiere în patru zile. Este drept că două dintre ele au fost în formă semi-scenică, respectiv concertantă, cu acompaniament de pian (Luminița Berariu, Mihaela Vâlcea), dar efortul este lăudabil și, cred, unic în istoria Operei Naționale. Spațiul de desfășurare, limitat la Foyerul Galben, a avut acum o amenajare mai potrivită față de cea de la ultimul concert. A apărut chiar o mică scenă, ambientul căpătând alura unui studio de pregătire. Poate așa a și gândit conducerea teatrului de pe Splai, întrucât majoritatea acestor concerte au fost valorificate prin ulterioare montări scenice în sala mare. Sper că la fel va fi și cu **Le villi** și **Edgar**, lucrări pucciniene de mai redusă circulație pe arena lirică internațională. Iată de ce alegerea și includerea în proiectul „Opera rara” (coordonator Anda Tăbăcaru-Hogea) apare meritorie, mai ales că a antrenat forțe atât importante (Robert Nagy, Silvia Sorina Munteanu, Liliana Mattei Ciucă, Ștefan Ignat în **Edgar**) cât și inedite (Madeleine Pascu, Vlad Miriță, Eugen Secobeanu în **Le villi**).

Festivalul Puccini a reluat și producții mai vechi. Mă refer la **Manon Lescaut**, **Tosca** și **M-me Butterfly**, în care au fost invitați oaspeți străini: tenorul italian Gianluca Zampieri (Des Grieux în **Manon Lescaut** și Cavaradossi în **Tosca**), baritonul rus Boris Stassenko (Scarpia în **Tosca**) și soprana de origine japoneză Mina Tasca Yamazaki (exotică apariție în rolul Cio-Cio-san). Alături de ei, soliști rezidenți ai Operei bucureștene: Mariana Colpoș (Manon), Silvia Sorina Munteanu (Tosca), Gabriel Năstase (Pinkerton în **M-me Butterfly**). La pupitru s-au aflat Adrian Morar, Iurie Florea, Răsvan Cernat.

**Sfidând moda** Între toate aceste titluri, mult așteptată a fost noua producție a **Boemei**, care de fapt a și deschis festivalul. Un opus de glorie pentru scena bucureșteană, reprezentat peste ani în montări de referință și cu interpretări care au prilejuit creații memorabile. Ținute sub obroc, distribuțiile primelor trei spectacole (două în festival) au fost publicate în ceasul al 12-lea, adică abia în săptămâna premierei. Pur și simplu nu înțeleg sistemul, care a devenit o obișnuință deși am tras nenumărate semnale pentru intrarea în normalitate. Înțeleg că dirijorul și regizorul oscilează până în ultimul moment în selectarea interpreților, cuplurilor etc., mai ales că au la dispoziție mai multe garnituri complete, din care trei sunt deja programate în această lună. (Distribuirea

bogată este un lux, care justifică pe deplin includerea **Boemei** în registrul premierelor.) Numai că stabilirea interpreților primului spectacol și al celor ce urmează se putea face cu mult timp înainte, potrivit practicii internaționale. Ce ne oprește? Și șeful de orchestră Vlad Conta, și regizorul Ionel Pantea sunt muzicieni profesioniști care s-ar fi putut hotărî mai din vreme. Nu mai vorbesc că, în teatrele europene și americane, stagiunile se lansează încă din sezonul anterior, cu toate distribuțiile anunțate în cel mai mic detaliu, inclusiv ale noilor producții. Sper că începând cu următoarea premieră, **Evgheni Oneghin**, acest stil original românesc, totalmente nepotrivit și netransparent, să fie eliminat. În plus, așteptăm atunci, în martie, programul și distribuțiile stagiunii 2009-2010!

Așadar, reputatul bas Ionel Pantea, a cărui importantă carieră solistică internațională s-a văzut în ultimii ani completată cu cea didactică și managerială, a regizat noua **Boema**. În periplurile sale, artistul a văzut, a trăit multe montări nereușite, scandaloase și ceea ce a făcut acum la București pare a fi un protest, o replică dată producțiilor derizorii care inundă teatrele europene și încep a fi prezente chiar la Opera Națională (**Trubadurul** domnului Hausvater!). Sfidând moda, Pantea a readus parfumul unei viziuni clasice, cu decoruri (Ștefan Caragiu) și costume (Liliana Cenean) care au redat cu veridicitate lumea pariziană a primei jumătăți de secol XIX. Există o minucie a tratării, o atenție acordată detaliului scenografic, o preocupare pentru varietatea desenului costumelor care nu pot să nu placă. Este **Boema** cu aromă și grade de vin vechi. Nu totul e perfect dar nu m-aș opri, aici și acum, asupra minusurilor. Mă bucur că viziunea regizorală a constituit cadrul în care s-a mișcat o echipă solistică tânără și dispusă a tălmăci adevărurile unei emoționante „tranche de vie”.

**Cuceritoare tinerețe** Direcțiunea Operei a oferit publicului accesul la repetiția generală, prelungind o bună și generoasă practică. A urmat premiera din 15 noiembrie, în care rolurile principale au revenit artiștilor Călin Brătescu, Anita Hartig (de la Cluj), Dorina Cheșei, Ionuț Pascu, Ion Dimieru, Horia Sandu.

Cea de-a doua reprezentație a avut loc în ziua următoare, în distribuția repetiției cu public. Tinerețea cuceritoare a respirat prin toți porii și a sedus, în condițiile unui joc scenic firesc și emoționant. Mexicanul Hector Lopez (Rodolfo) a venit cu un antrenant

comportament de **charmeur** timid și simpatic care s-a contrapus bine simplității și candorii lui Mimi (Simona Neagu). Un cuplu plăcut. Vocalmente, tenorul a avut multe momente bune. Rămâne să mai aprofundeze câte ceva: omogenizarea timbrală în sensul valorizării depline a legato-ului, atacurile fără forță excesivă în extremul acut (...**la speranza!** din aria **Che gelida manina**), concentrarea și dozarea eforturilor (**È Roma in periglio!** din primul act a fost un semichics iar **Ci lascierem alla stagion dei fior!** din finalul celui de-al treilea l-a prins răgușit), ca și expresiile adecvate (**O Mimi tu più non torni** din actul al IV-lea a sunat nevibrat, alb, neîncărcat de emoționalitatea pe care o presupune textul). Soprana Simona Neagu a expus un glas potrivit pentru rol, *lirico*, rotund și a cântat cu dăruire, cu bună înțelegere a desenului melodic puccinian.

Împreună cu Rodolfo, prietenii Marcello, Schaunard și Colline au alcătuit un cvartet mobil, colorat și autentic pentru boema pariziană, cu individualități pe care regizorul le-a conturat și forjat corect. Surpriza pentru mine a fost întâlnirea cu tânărul bariton clujean Cozmin Sime, posesorul unei timbralități prețioase, nobile care îl recomandă pentru abordarea în viitor a unor roluri verdiene. Rămâne doar să lucreze zona superioară a registrului, spre a capăta pondere și autoritate. Basul Mihnea Lamatic (Colline) a obținut binemeritate aplauze la scenă deschisă după aria **Vecchia zimarra**, interpretată cald și interiorizat. Mai puțin sonor, cu voce limitată ca volum, a fost baritonul Ionuț Gavrilă (Schaunard).

Pata de culoare a spectacolului a venit din partea Musettei, soprana Irina Iordăchescu. Deși o prețuim pentru rulatele rolurilor belcantiste (Lucia di Lammermoor), și-a dovedit abilitățile, inteligența, cultura stilistică și într-un personaj de compoziție, drăcos și incitant. Totul i-a reușit de minune. Valsul **Quando m'en vo'** a avut penetranță, de fapt întregul act secund i-a aparținut, dominând finalul tiradei lui Marcello, **Gioventù mia**.

Excelenți au fost, în roluri de tușă groasă, Paul Basacopol (Benoît) și Ștefan Schuller (Alcindoro), după cum utili s-au arătat, ca personaje episodice, Liviu Indricău (Parpignol) și Adrian Ionescu (Vameșul).

Șeful de orchestră Vlad Conta a urmărit cu insistență coordonarea fosă – scenă și a reușit în bună măsură. Tempii au favorizat atmosfera, însă fără efuziuni, chiar în dinamicul act II. Corul dirijat de Stelian Olariu ca și cel de copii, condus de Vasile Corjos, foarte bune.



La Opera bucureșteană, noua producție cu **Boema** de Puccini este un spectacol profesionist realizat și care, în plus, beneficiază de distribuții variate. După Anita Hartig, Simona Neagu, Călin Brătescu, Hector Lopez, cel puțin pentru cele două roluri principale, îi așteptăm și pe Mihaela Stanciu, Roxana Brihan, Crina Zancu, Tina Munteanu, respectiv pe Marius Manea și Lucian Corchiș.

În orice formulă, de văzut neapărat!

(Q magazine nr. 45,

24 noiembrie – 7 decembrie 2008)

## DAN IORDĂCHESCU SAU TINEREȚEA SENECTUȚII

L-am admirat întotdeauna pe marele bariton Dan Iordăchescu. I-am admirat vocea, clocotul dramatic, rafinamentele, subtilitățile, cultura de stil în cânt, cultura generală interdisciplinară evidentă în construirea personajelor, implicarea în spectacol, în jocul scenic. I-am admirat diversitatea repertorială care nu s-a limitat la teatrul liric, ci s-a extins pe podiumul de concert, în vocal-simfonice, în recitaluri de lied. Îi admir acum, când a depășit frumoasa vârstă de 78 de ani, longevitatea artistică și curajul de a înfățișa publicului arta sa. Din când în când, maestrul oferă mostre care reamintesc de marile sale momente. O performanță care nu este la îndemâna oricui. Prin ce minune? E simplu. Dăruirea cu care întâmpină clipa emiterii primului sunet și care continuă fără oprire i s-a prezervat, inteligența cu care plămădește expresia i-a rămas aceeași, tehnica vocală dobândită de la ilustrul său profesor, Constantin Stroescu, îi permite să se apropie de partitură cu aceeași sonoritate de glas. Nu exagerez. Ascultându-l pe Dan Iordăchescu, admirându-i interpretarea plină de știința nuanțării, uiți de trecerea neiertătoare a anilor.

Am încercat recent acest sentiment, în marea sală a Ateneului Român, la manifestarea din 24 noiembrie, intitulată „Serata literar - artistică de gală, închinată aniversării a 90 de ani de la Marea Unire din 1918”, organizată de Primăria Sectorului 2 al Municipiului București și de Asociația Culturală și de Prietenie „Együtt – Împreună”. În acompaniamentul pianistului Alexandru Petrovici, Dan Iordăchescu a interpretat trei piese de rezistență din repertoriul său cameral, **Gornistul** de Paul Constantinescu, **S-ar găti badea de**

**nuntă**, autor Simion Nicolescu și foarte cunoscuta **Balada purecelui** de Musorgski. La cererea frenetică a publicului, care a umplut până la refuz Sala Ateneului, maestrul a ales, ca bis, o restituire, o prelucrare de folclor din păcate prea rar cântată, **Șapte babe blestemate** de Runcu Colfescu.

Minuțiozitatea tălmăcirilor a fost exemplară, filonul umoristic s-a arătat debordant, satira – acidă (**Balada purecelui**), împletirea cu tragicul (**Gornistul**) a cutremurat. Dan Iordăchescu nu lasă să treacă nimic necomentat, neredat cu măiestrie, nici o notă, nici o măsură, nici o frază. Aici se regăsește unicitatea dintotdeauna a interpretărilor sale pe care, la vârsta senectuții, le expune cu neașteptată tinerețe spirituală.

Publicul l-a aplaudat, l-a ovaționat în picioare, oferindu-i omagiul și dragostea nețărnută pentru înalta sa artă.

În aceeași seară, am reascultat cu bucurie minunata voce de mezzosoprană a Cristinei Iordăchescu-Iordache, una din fiicele maestrului, a valoare din nefericire deloc prezentă, practic, pe podiurile bucureștene de concert și, mai grav, pe scena Operei Naționale. Ultima sa prezentă a fost în... foyerul Operei, când a însoțit recitalul surorii sale - apreciata soprană Irina Iordăchescu - și când tatăl lor a cântat ca invitat de onoare.

(<http://cronici.cimec.ro>, 25 noiembrie 2008)

## **LA BOHÈME**

În fine, inevitabilul s-a produs! Iubitorii tradiționalului în genul liric au primit ce au dorit prin această nouă producție a **Boemei** pucciniene la Opera Națională. Era firesc ca după jocurile numite Hausvater (**Trubadurul**) sau Draganoff (**Lucia di Lammermoor**) să vină și o montare clasică, așa cum îi stă bine unui teatru dornic să satisfacă toate gusturile. Nu trebuie uitat că există un solid argument, segmentul de public care iubește mizanscenele fără derapaje sau mutații și mutanți. Dar dacă cineva crede că producția lui Ionel Pantea se adresează numai acestei zone de audiență, greșeste. Pentru că, în atari condiții, fără să simtă agresările de regie, muzica respiră în voie. Așadar, chiar dacă modernismul sau conceptele fundamentaliste de Regietheater sunt lăsate deoparte, câștigul educațional este mare. Privită așa, noua producție, a cărei premieră a avut loc pe 15 noiembrie, își împlinește menirea. Și impresionează prin simplitate, prin adevăr.

Există multă susținere pe aceste direcții din partea scenografului Ștefan Caragiu și a semnatarei costumelor, Liliana Cenean. Spectacolul curge molcom (poate chiar prea molcom în vîvacele act secund, dar vina pare a veni din fosă) și se încheie superb, cu o inundație de lumină asupra trupului neînsuflit al lui Mimi, acoperit de îmbrățișările lui Rodolfo și de florile de crin cazând din ceruri (puțin prea... rapid, neconsonant cu tempo-ul ultimelor măsuri, Largo – Grave). Oricum, atmosfera și gândul către soarta nefericitei eroine, ne stăruie după sumbrele acorduri finale.

Sunt și câteva secvențe asupra cărora s-ar mai putea lucra. Mă gândesc la prima încrucișare a privirilor lui Rodolfo și Mimi (acum prea puțin electrizantă), la valorizarea valsului Musettei (cântat prea static și în fundul scenei) sau a tiradei lui Marcello, **Gioventù mia**, pierdută în spațiu (motivul - plasarea personajului în lateral), fără dominantă asupra partenerilor și orchestrei (aici răspunderea se împarte). În general, în actul secund, coriștii „dispar” prea des din ambient, animația specifică Ajunului de Crăciun se estompează pe alocuri. Totuși, sugestia de valsare ce acompaniază aria Musettei, **Quando m'en vo'**, merită reținută. Scena de la Café Momus a înfățișat și o surprinzătoare lipsă de coordonare între fosă și platou, cu nesiguranțe la cor și decalaje. Să fie emoțiile premierei? Totuși s-a repetat mult iar în săptămâna dinaintea primului spectacol, stagiunea a fost special întreruptă ca să facă loc pregătirilor. Ciudat! Care să fie explicația?

Călin Brătescu se află pe un curs ascendent al carierei. Vocea sa lirică a căpătat accentuată densitate dar a desenat un Rodolfo mai mult narativ și concret decât poet îndrăgostit (primul act). În celebra arie **Che gelida manina**, fraza acută ... **la speranza** nu a fost exploatată la maximum, lăsând impresia unor temeri. (Evident, nici Do-ul acut - ce-i drept, nescris - al duetului final din actul I nu a fost ales ca opțiune de tradiție.) Pe parcurs, tenorul s-a încărcat emoțional și a cântat cu dăruire. Jocul nuanțelor subtile trebuie să-i stea în atenție.

Partenera lui Brătescu a fost foarte tânăra clujeancă Anita Hartig, pe care o remarcasem la sfîrșitul lui august în concertul de pe esplanada Operei Naționale. Depășind vocalitatea de *lirico-leggero* și intrând în repertoriul *lirico* de care aparține rolul Mimi, soprana se recomandă cu un sunet pur, cântă cu candoare, sensibil și frazează inteligent. Rodajul în spectacole de asemenea factură îi vor îmbogăți culoarea și consistența.

Cei trei prieteni ai lui Rodolfo au relaționat bine. De fapt, în montarea lui Ionel Pantea, toate personajele s-au simțit în largul lor. Horia Sandu, cu glasul său stâncos, a întruchipat un Colline inedit, Ion Dimieru (Schaunard), mobil scenic, a fost destul de opac vocal iar Ionuț Pascu (Marcello) s-a arătat neatent la poziționarea tehnică a sunetelor înalte. Chiar la a doua propoziție, **Per vendi-carmi affogo un Faraon**, insonorul Fa-ul acut a contrastat cu restul, altfel autoritar și solid timbrat. Dorina Cheșei a propus o Musetta cu sonorități aspre dar percutante. Delicioși, în roluri de compoziție, Ștefan Schuller (Benoît) și Paul Basacopol (Alcindoro).

Cu rezervele formulate care se extind și asupra ansamblurilor, la pupitru, Vlad Conta.

(MELOS nr. 2/2008)

## PREMIERĂ LA STUDIOUL „LUDOVIC SPIESS”

Vervă și fantezie, muzicalitate și culoare, joc dinamic și cânt antrenant – iată coordonatele pe care s-a clădit succesul noului spectacol al Studioului Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess” (SEOB), care ființează sub auspiciile primei scene lirice naționale, în coordonarea Andei Tăbăcaru Hoge. În registrul proiectului Opera Rara, a fost ales un titlu care – spre deosebire de anterioarele, **I Capuleti e i Montecchi, Le villi, Edgar** - chiar face parte dintr-un asemenea grup. Este vorba de **Le cantatrici villane (Cântărețele parvenite** a tradus SEOB, forțând întrucâtva varianta literală care ar fi fost, poate, **Cântărețele de la țară**), opera buffa în două acte de Valentino Fioravanti, efectiv dispărută de pe afișele lumii și foarte rar prezentă în înregistrări discografice. În epocă, autorul a fost un demn reprezentant al școlii napolitane, trecând din succese în succese și ocupând funcții profesionale de importanță în Italia, Franța și Portugalia la sfârșitul Settecento și prima parte de Ottocento. **Le cantatrici villane**, pe libretul lui Giovanni Palomba, prezentată în premieră la Teatro dei Fiorentini din Napoli în ianuarie 1799, a fost summum-ul creației lui Fioravanti care i-a adus glorie și rivalitate directă cu mai cunoscuții contemporani, Paisiello și Cimarosa.

La București, o echipă frenetic entuziastă a pus în pagină opusul iar rezultatele au fost pe măsură, adică entuziasmante. Fără exagerare. Personajele puternic conturate, tipologiile delicioase,

mișcarea scenică debordantă, stilistica adecvată de cânt, excelența pregătire muzicală, totul a dus la un spectacol vivace și reconfortant, deși scurt (puțin peste o oră). Rigorile ambientului, foyerul galben al Operei Naționale, au limitat puțin aria de desfășurare. Poate foyerul principal ar fi fost mai potrivit, după cum văd **Le cantatrici villane** reprezentată și pe scenă, în spatele cortinei, cu formație camerală redusă, formulă care s-a mai practicat. Și, de ce nu, chiar cu publicul în sală și orchestra în fosă, în cuplaj cu un alt titlu. Faptul că în program este menționată conducerea muzicală a dirijorului Răsvan Cernat, mă face să cred că gândurile diriguitorilor SEOB merg în aceste direcții. E păcat ca un spectacol bine realizat să nu fie valorificat în continuare. Deocamdată, execuția s-a făcut în acompaniamentul pianistic al Lidiei Butnariu, care a asigurat și pregătirea muzicală.

Meritele sunt ale întregii echipe. Regizoarea Anda Tăbăcaru Hoge a sesizat toate detaliile de expresie și i-a făcut pe interpreți să joace fără reproș. O notă specială pentru semnatară mișcării scenice, Maria Popa. Cine spunea că artiștii de operă sunt refractari teatrului? Poate... în titlurile clasice de repertoriu. Poate... dar potențial există, s-a dovedit. Decorurile sumare, impuse de spațiul mic de desfășurare, au aparținut excelenței Viorica Petrovici, care și-a demonstrat încăodată talentul în desenarea costumelor, bogate, colorate, armonioase, ingenioase.

Echipa solistică merită felicitări în bloc: Anna Mirescu (Rosa), Hector Lopez (Carlino), Mihaela Ișpan (Agata), Simonida Luțescu (Giannetta), Ștefan Schuller (Don Bucefalo), Paul Basacopol (Don Marco), Gheorghe Vlad (Nunziello). Un mare Bravo! Există și o a doua distribuție în care vor cânta, în ordinea rolurilor, Mihaela Moțoc, Liviu Indricău, Antonela Bârnat, Cristina Eremia, Mihnea Lamatic, Marius Boloș alternativ cu Orest Pâslariu Ranghilof. Mergeți să vedeți **Le cantatrici villane!** V-o recomand!

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 decembrie 2008)

## SPECTACOL DE ȚINUTĂ

Pentru al doilea an consecutiv, omul de afaceri Viorel Cataramă și-a îndeplinit promisiunea de a sponsoriza invitarea pe scena lirică bucureșteană, în preajma Crăciunului, a unor vedete internaționale. Cel mai important este că, la cererea sa expresă,

prețurile biletelor rămân aceleași ca în stagiune, pentru spectacolele cu oaspeți străini. Iată adevăratul spirit al sponsorizării, iată adevăratul mecenat! Am mai spus-o, se dă în acest mod o replică organizatorilor care fixează prețuri exorbitante, greu de suportat de publicul meloman din România și care încearcă astfel să acopere onorariile – ce-i drept, frecvent exagerate și rareori justificate – ale artiștilor. În plus, multe șușanele cu pretenție de gen „clasic” inundă prea tolerantul București.

Numai că domnul Cataramă trebuie să prefigureze contractarea megavedetelor cu cel puțin trei-patru ani înainte, știut fiind programul încărcat al acestora. Anul trecut l-am văzut pe Renato Bruson în **Rigoletto** și ne-am bucurat mult, chiar dacă celebrul bariton se află la sfârșitul carierei. A-i asculta live timbrul minunat, a-i sorbi știința expresiei, nu e puțin lucru. Pentru anul acesta ni se promiteau *sottovoce* Anna Netrebko și, ca șef de orchestră, Plácido Domingo. Era greu de crezut, nu numai pentru că între timp soprana-superstar a devenit mamă și și-a restructurat agenda, ci mai ales pentru că marilor *dive* și *divi* nu li se pot face contracte din fugă.

Așa că la mijloc de decembrie, după ce am visat la una din primadonele momentului, mi s-a propus, în **Samson și Dalila** de Saint-Saëns, întâlnirea cu Sylvie Brunet și Andrew Richards, ea – un nume cunoscut în Franța și Europa, dar numai atât, iar el – un tânăr tenor american de numai 32 de ani, în curs de afirmare. Până la urmă, n-a fost deloc rău. Cei doi au fost foarte buni, dar megavedetele sunt altele.

Mezzosoprana franceză (de fapt o soprană „Falcon”, terminologie care desemnează mixtura între cele două voci, împrumutată de la analogia cu legendara cântăreață de secol XIX Marie-Cornélie Falcon) ne-a introdus în atmosfera autentică de stil a opusului, cu parfumul și seducția lui, nemaivorbind de pronunția în limba originală. Glasul s-a mlădiat suplu și plin de muzicalitate în flexiunile ademenitoare ale ariei **Printemps qui commence**, grație unei omogenități stupefiante care leagă în special registrul central de cel grav dar nu numai. De aceea, surprinzătoare a apărut, în actul secund, fragmentarea frazelor ariei **Amour, viens aider ma faiblesse**. Notez și că nota de Si natural acut, cu care pagina se încheie, a avut neașteptată duritate, probabil o dificultate a artistei, anunțată discret de poziționarea palmelor în apropierea urechilor, disimulând

prin joc un mai bun control al sunetului. Hotărât lucru, extremul acut nu-i este o specialitate, exclamația **Lâche!** din finalul actului suferind de aceeași apropiere de stridență. Potrivit incisivă a fost însă Sylvie Brunet în duetul cu Marele Preot al lui Dagon, pentru ca, mai apoi, legato-ul desenelor **Ah! répons... à ma tendresse!** din aria **Mon coeur s'ouvre à ta voix** să-și recapete tenta atrăgătoare, incitantă.

Deși având alături o Dalila destul de planturoasă, tânărul Samson cu *look* modern - sportiv nu i-a rezistat. Cântul face minuni, am gândit.

Andrew Richards este un tenor de perspectivă cu voce puternică, amplu rezonantă și solidă. Demersurile sale în dificilul rol al lui Saint-Saëns au fost încununate de succes, cu omogenitate în derularea frazelor și cu accente impetuoase, chiar dacă personajul său a fost mai mult concret și mai puțin vizionar în primul act. Aprofundările îl vor conduce, îmi place să cred, către un Samson charismatic și însușitor, cu statură epică, adevărat personaj biblic. În acest moment, el pare mai mult un Hercule desprins din serialul american TV. Mai inspirat în actul secund, accentuat expresiv, a încărcat apoi apăsător și tragic desenul melodic din prima scenă a actului al treilea, **Vois ma misère, hélas!** Nuanțările în *mezzoforte* trebuie să-l preocupe, ca și dozajul consumului din capitalul vocal pe țesătura centrală ucigătoare, astfel încât notele de Si bemol acut (cel puțin în finalurile ultimelor două acte) să aibă proiecția și concentrarea sonoră cu care deja ne obișnuise. În orice caz, un glas de urmărit.

Ansamblurile au fost conduse din fosă de Iurie Florea. Orchestra a sunat îngrijit, la fel și corul, chiar dacă acesta din urmă s-a... lenevit în debutul scenei finale.

În alte roluri importante au cântat Ștefan Ignat (Marele Preot al lui Dagon), Mihnea Lamatic (Abimeleh) și Pompeiu Hărășteanu (Un bătrân evreu).

Așadar, o seară de ținută la Operă, cu parfum de eveniment, datorat invitaților și atmosferei create în jurul meritoriei inițiative a sponsorului Viorel Cataramă, pe care o dorim continuată pe coordonatele anunțate. Abia așteptăm Crăciunul viitor!

Inedit și picant a fost că, la rampă, după primul act, Sylvie Brunet le-a sărutat mâinile tenorului Richards și baritonului Ignat, cu care era înlănțuită la primirea aplauzelor publicului. Ce gest ciudat! Curtoazie neobișnuită sau... superstiție?

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 decembrie 2008 și  
CULTURA nr. 1, 8 ianuarie 2009)

# **SALON MUZICAL DEDICAT PROFESORULUI UNIVERSITAR GRIGORE CONSTANTINESCU**

Multă căldură, infinită dragoste, imensă pasiune a iradiat serata aniversară dedicată profesorului universitar doctor Grigore Constantinescu, eminent muzicolog, critic, om de cultură. Sala „George Enescu” a Universității Naționale de Muzică bucureștene a adunat în asistență elite ale artei sunetelor sau conectate ei: Pascal Bentoiu, Valentin Gheorghiu, Dan Mizrahi, Maria Slătinaru-Nistor, Doru Popovici, Cristina Vasiliu, Ilinca Dumitrescu, alte marcante personalități. A fost o mare onoare pentru cei 70 de ani ai sărbătoritului, împlinită prin prezența pe scenă, în concert, a unor artiști de aleasă ținută. În plus, profund semn de veche afecțiune și fierbinte prețuire a fost urcarea pe podium a Corului Național de Cameră „Madrigal”, ansamblu ilustru și emblematic pentru cultura română. Nu-mi amintesc ca acești 32 de coriști minunați să-i fi oferit vreunui sărbătorit, vreodată, omagiul lor. Poate greșesc. Dar ieri, l-au onorat într-un mod cu totul special pe profesorul Grigore Constantinescu.

A plutit în sală o atmosferă de intimitate sufletească, rareori întâlnită la asemenea gen de manifestări, de multe ori rigide și convenționale, adesea cu iz de „bifă” oficială. I s-au dăruit profesorului, ceea ce el însuși dăruiește: apropiere și cordialitate, artă și erudiție, iubire și prietenie, eleganță și respect.

Rectorul Universității Naționale de Muzică, prof. univ. dr. Dan Dediu, a pronunțat în alocuțiunea sa cuvinte care stau pe buzele și în mințile noastre, a tuturor celor care îl stimăm și îl apreciem în cel mai înalt grad pe profesorul creator de școală. A evocat „verbul fermecat”, „exprimarea uluitoare, fascinantă”, „scrisul fabulos de mare stilist, mânuitor de slove”, „debitul ideatic impresionant și distincția discursului academic”, curajul conceptelor novatoare”, „permanenta tinerețe”... Aluzie la generosul și nobilul personaj mozar-tian, prof. univ. dr. Dan Dediu l-a numit pe sărbătorit „un Sarastro al școlii de cânt românesc, al muzicologiei” și i-a oferit Diploma de onoare a Universității. O superbă orhidee, simbol al perfecțiunii, purității și frumuseții morale, a însoțit-o. Niciodată nu l-am văzut atât de emoționat pe profesorul Grigore Constantinescu, formulând mulțumirile!



Deschise de flautul „fermecat” al lui Ion Bogdan Ștefănescu (piesă de Doina Rotaru), dedicațiile muzicale au fost semnate de clavecinista Irina Boga (Louis Couperin și Thomas Arne), pianista Stanca Maria Manoleanu (Mauricio Kagel), violoniștii Simina și Gabriel Croitoru (Pablo de Sarasate), soprana Bianca Luigia Manoleanu însoțită la pian de Remus Manoleanu (Hugo Wolf, Richard Strauss), violonceliștii Marin și Ștefan Cazacu (piese de Klein și Dariel), basul Pompei Hărășteanu acompaniat de pianistul și compozitorul Dan Voiculescu (Schumann, Ceaikovski – aria lui Gremin din **Evgheni Oneghin**), pianistul Toma Popovici (Brahms).

După citirea mesajului trimis de prof. univ dr. Marin Constantin, profesorului Grigore Constantinescu i-au fost conferite Diploma de Excelență a Corului Național de Cameră „Madrigal” și Medalia Jubiliară „Una vita per l’arte”. Sub conducerea dirijorului Emanuel Pecingine, renumitul ansamblu a interpretat, cu binecunoscuta-i măiestrie, un buchet de piese corale preclasice și românești.

Vineri 16 ianuarie 2009, Universitatea Națională de Muzică i-a creat sărbătoritului, în Sala „George Enescu”, potrivit propriei lui personalități, ambientul spiritual de salon muzical aristocrat.

Încăodată, La Mulți Ani domnule profesor!

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 ianuarie 2009 și  
OBSERVATORUL, Toronto, 21 ianuarie 2009)

## UN VOIEVOD ATIPIC

Contrar așteptărilor, care pun sub semnul dubiului orice încercare de mizanscenă modernă, nu am plecat dezamăgit de la spectacolul Operetei bucureștene cu **Voievodul țiganilor** de Johann Strauss, recentă producție semnată de regizorul Răzvan Ioan Dincă. Din contră! Nu pentru că aș fi în totalitate de acord cu unele soluționări, dar pentru că viziunea se dovedește valabilă și antrenantă, rămânând în cheie tradițională, per ansamblu.

Sigur că deschiderea cortinei șochează: decorul autografiat de Sándor Dároczy este practic inexistent, construit din niște schele de construcții metalice rotitoare, acțiunea este transpusă în alte spații, cu influențe musulmane. Dar personajele au tipologii puternice, similare cu cele dorite de compozitor, evoluează veridic și captivant, în spiritul partiturii. Este meritul regizorului, care a gândit

totul în amănunțime, nelăsând niciun moment să scape fără replici necomentate sau atitudini neexplicate. Renumita vivacitate a spectacolelor de operetă este la locul ei, scena se eliberează deseori de aglomerări – coriștii stau în sală sau vin din ea – permițând „principalilor” să se desfășoare în voie. Așa și fac, joacă debordant, baletul îi susține cu mișcări animate, în coregrafia lui Florin Fieroiu. Și, așa cum îi stă bine unui spectacol de operetă, avem parte și de un... urs în carne și oase, de un cal de paradă pe care sosește țăntoș Homonay, de uriași... porci de plastic din „colecția” lui Zsupan, de împușcături (cam prea sonore) pe succulentul cântec al Mirabellei, de focuri de artificii la rampă. Răzvan Ioan Dincă concepe, mănuieste, integrează cu profesionalism. Este în mod clar un autentic constructor de spectacol.

Impresia costumelor desenate de Doina Levintza rămâne memorabilă. Arta de mare creatoare respiră la fiecare detaliu de vestimentație și orice rochie, de exemplu, poate constitui subiect de prezentare pe o „passerellă” internațională de modă sau la orice bal extravagant. Armonie de culori, asociere rafinată de nuanțe, bijuterii originale, eșarfe, turbane alambicate, nimic nu este strident și bunul gust domină. Este, poate, cel mai mare câștig al producției.

Din punct de vedere muzical, sub bagheta dirijorului Lucian Vlădescu, spectacolul este foarte bine pregătit. Toți soliștii își probează calitățile de actori - cântăreți. Îmi ordonez impresiile: Alfredo Pascu (Barinkay), Gladiola Nițulescu (Mirabella), Stefan Popov (Homonay), Daniela Vlădescu (Saffi), Bianca Ionescu (Arsena), Orest Pâslariu (Zsupan), Ernest Fazekas (Ottokar), Cristian Caraman (Carnero), Claudia Măru Hanghiuc (Czipra) și, în roluri mai mici, Daniel Eufrosin (Mihali), Mihai Bisericanu (Ferko), Adrian Ștefan (Ioji), Viorel Ciurdea (Bătrânul Barinkay).

Producția bucureșteană mi s-a părut o bună simbioză între clasic și actual, cu alte cuvinte o reușită punere în pagină a ideii de modernizare a spectacolului liric, o potrivită susținere a ideilor de reformă pe care Răzvan Ioan Dincă, directorul general al Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”, le promovează. Iată de ce, **Voievodul țiganilor** merită văzut.

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 februarie 2009 și  
CULTURA nr. 9, 5 martie 2009)

# ALEXANDRU AGACHE ESTE RIGOLETTO!

Mulți neîncredători nu au onorat spectacolul bucureștean cu **Rigoletto** în care a evoluat renumitul bariton român Alexandru Agache. Neîncredători în stadiul actual al formei artistului care, îndreptat în acest moment al carierei mai mult către roluri veriste, n-ar mai fi putut – gândeau ei – să abordeze partituri verdiane „de linie”. Socoteală greșită! Cei care au umplut până la refuz sala Operei Naționale au fost satisfăcuți. Dovadă aplauzele, ovațiile! Și pe bună dreptate.

O carieră de maximă strălucire are în spate baritonul nostru și acest lucru se vede. Glasul impresionează de la primul sunet emis și stabilește autoritar „stăpânul” spectacolului. Cu somptuozitate sonoră, cu penetranță și autoritate. Impunător. Cu omogenitate monolitică pe întregul registru al vocii. Cu știință a plasării accentelor pe frază, a redării ponderii cuvântului. Personajul său pare dăltuit în granit și confesiunile cu Gilda au o anume duritate. Rivalitatea cu Ducele și curtenii este înfățișată cu forță interioară, cu neșteptată superioritate venind din partea unui vasal neimportant, un bufon. Aici stă măreția lui morală. Chiar ruga fierbinte din aria **Cortigiani** poartă această patină. Ura îi respiră prin toți porii dar suportă demn înjosirile, nu are de ales. Ca nuanțări vocale l-am considerat puțin arid dar, în finalul operei, un profund umanism a răzbătut prin cântul său, glasul s-a mlădiat tulburător la apropierea morții fiicei adorate. Emoție maximă pentru un erou înfrânt.

Sigur că pete în soare se pot găsi. Acum, soluțiile consolidante de tehnică vocală merg spre emisii „nazale” care nu plac. Ici-colo mai scapă câte un sunet intonat aproximativ, nota de Sol acut ce încheie monologul este perfectibilă dar, dacă vorbim de registrul înalt, Sol-ul ariei **Cortigiani** și finalul operei (Sol - La bemol atins) sunt fără reproș.

Gilda a fost Mihaela Stanciu care și-a expus minunatul său glas liric, rotund și consistent, cu experiența pe care i-o conferă lungile prestații în rol. Probabil că registrul supra-acut nu-i mai este la îndemână, așa încât a renunțat la Mi bemol-ul final al duetului cu Rigoletto din actul al III-lea. Foarte bine, am acceptat, nota nu e scrisă de Verdi și sacrificiul este meritat, mai ales că, până atunci, frazarea a fost foarte bine arcuită și frumos condusă. De ce să riște? Mai înainte, vocaliza înaltă, în staccato, a ariei **Caro nome** a suferit

dar îmi exprim convingerea că a fost o chestiune de moment, de concentrare. Registrul său acut este valabil, dovadă Re bemol-ul final al duetului cu Ducele, bine „prins”, însă... solo. La acea culminație, cel care s-a ferit de periculoasa notă a fost tenorul, deși este un campion al țesăturii de deasupra portativului.

Într-adevăr, în celelalte pagini, Robert Nagy a demonstrat că și-a conservat siguranța acutelor, de care însă a profitat într-o manieră întrucâtva învechită, forțând lungimea lor și... stridentele. Este un cântăreț stăpân pe rol, cu mare siguranță în dezvoltarea lui, eficient actoricește, expansiv. Mânuierea frazelor verdiene se face totuși, în mare măsură, cu monotonie de expresie.

Alte personaje importante în economia lucrării au fost interpretate în nota obișnuită, adică bine, de Horia Sandu (Sparafucile), Oana Andra (Maddalena) și Mihnea Lamatic (Monterone).

Am fost destul de surprins de bagheta lui Adrian Morar, altădată ireproșabilă în anumite opusuri, în special veriste. Aici, timpii baladei **Questa o quella** mi s-au părut elongați, lipsind episodul de spumă și supunând tenorul la eforturi de control al respirației. Noroc că Robert Nagy stă bine și la acest capitol. Mai problematice și regretabile mi s-au părut decalajele între platou și fosă, presărate în ultimul act, nu multe la număr dar suficiente pentru a deranja și a strica echilibrul. Păcat!

Așadar o serată cu plusuri și minusuri, în care vedeta a fost Alexandru Agache. După actul al III-lea, la față de cortină, i-a fost înmănat Premiul MELOS pe anul 2008, acordat de Forumul Muzical Român. Încăodată, felicitări!

*(<http://cronici.cimec.ro>, 14 februarie 2009 și*

*CULTURA nr. 8, 26 februarie 2009)*

## RECVIEM PENTRU UN PRINȚ

**In memoriam  
Dorin Teodorescu**

Zece ani de la trecerea în lumea umbrelor a lui Dorin Teodorescu, prințul operetei, urmașul legendarilor Nae Leonard și Ion Dacian! Momentul a fost comemorat recent la Teatrul Național de Operetă bucureștean printr-un concert special. Inițiativa a aparținut prof. univ. dr. Grigore Constantinescu, un apropiat al regretatului artist și autor al volumului **Dorin Teodorescu – Imaginea unui destin**, inițiativă preluată imediat de directorul general Răzvan Ioan Dincă și directorul artistic Daniel Eufrosin.

Desfășurată sub genericul **In memoriam Dorin Teodorescu (1943-1999)**, seara a cuprins pagini din operele în care a strălucit cel omagiat: **Țara surâsului**, **Paganini** și **Văduva veselă** de Lehár, **Prințesa circului** de Kálmán, **Vânzătorul de păsări** de Zeller, **Victoria și-al ei husar** de Paul Abraham, **Voievodul ți-ganilor** de Johann Strauss. Soliști au fost Silvia Șohterus, Doina Scripcaru, Mioara Manea Arvunescu, Daniela Vlădescu, alături de... șapte tenori: Alfredo Pascu, Cătălin Mustață, Marius Manea, Răzvan Săraru, Liviu Indricău, Marius Olteanu și, cel mai aplaudat, Călin Brătescu. Orchestra Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian” a fost condusă de Lucian Vlădescu. Presărate printre piesele vocale, momente filmate pe platourile TV cu cel care a fost Dorin Teodorescu au rememorat vizual chipul și arta acestuia. A fost contribuția la program a cunoscutei și apreciatei realizatoare de televiziune Luminița Constantinescu.

După un emoționant cuvânt introductiv al directorului artistic Daniel Eufrosin, a revenit profesorului Grigore Constantinescu onoarea de a prezenta serata, intercalând paginilor muzicale cu vinte izvorâte din suflet, rostite cu har, impregnate de iubire și admirație pentru memoria artistului Dorin Teodorescu, fostului director al Operetei Dorin Teodorescu, omului de deosebită calitate Dorin Teodorescu.

Publicul, care a umplut până la refuz sala teatrului, a aplaudat și a ovaționat îndelung.

**Strada Dorin Teodorescu și Piața Ludovic Spiess** Cu prilejul concertului, finalizarea cu succes a unui generos demers a fost anunțată public de prof. Constantinescu. La inițiativa directorului general al Operei Naționale Române Timișoara, Corneliu Murgu, primăria municipiului de pe Bega a hotărât să atribuie unei străzi numele Dorin Teodorescu. Ce minunată atitudine de recunoaștere a valorii unui cântăreț reputat! Brevetul sosit prin fax a fost înmănat soției celui dispărut chiar în cadrul seratei.

Mă gândesc că, la București, imediat după stingerea din viață a ilustrului tenor Ludovic Spiess, acum mai bine de trei ani, o propunere similară a fost înaintată Primăriei Capitalei, inițiativă care a fost susținută imediat de presă, de criticii muzicali și, ca mare personalitate din străinătate, de Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena. Inițiativa viza ca Piața Operei Bucureștene să fie

denumită Piața Ludovic Spiess, ca omagiu adus mării cariere pe care tenorul a desfășurat-o pe celebre scene ale lumii, în România și la București. Primar General era pe atunci Adriean Videanu. În-suși Ioan Holender promisese să onoreze momentul prin prezența sa la inaugurare. Ei bine, nu s-a făcut nimic!

Mă întreb dacă actualului edil-șef al Capitalei, prof. univ. dr. Sorin Oprescu, i-a fost adusă la cunoștință această mai veche propunere, rămasă în suspensie. Sunt convins că nu! Probabil că documentația zace uitată prin vreun ungher de birou.

Cum Primarul General este cunoscut drept un iubitor al artelor și un generos susținător al inițiativelor vizând eternizarea memoriei marilor reprezentanți ai culturii române, sunt convins că, dacă știa, ar fi pus imediat în aplicare demersul.

Este firesc ca Piața Operei Naționale să se numească Piața Ludovic Spiess! Fiind vorba despre un spațiu public nelocuit, cetățenii n-ar fi nici măcar tracasați cu schimbarea adreselor din actele de identitate. Patru-cinci plăci indicatoare cu noua denumire, o ceremonie frumoasă de dezvelire a lor, câteva vorbe de suflet și gata. Cu costuri modice s-ar împlini un gest de mare noblete. N-am dreptate, domnule Primar General?

(<http://cronici.cimec.ro>, 14 martie 2009)

## **PRIMĂ AUDIȚIE NAȚIONALĂ LA OPERA BUCUREȘTEANĂ, PARISINA D'ESTE**

Este produsul *de facto* al distinsei soprane Mariana Nicolesco, care îi pune în lumină, o dată în plus, multiplele calități cu care ne-a familiarizat în ultimii ani: cercetătoare în arhive de titluri rare, inspiratoare și promotoare de proiecte, autoare de casting, îndrumătoare de tehnică și stil de cânt, într-un cuvânt, sufletul oricărui demers liric de excepție ce implică excelența. Pornind de la tinerele talente descoperite sau forjate la Concursul brăilean Darclée sau la Cursurile de măiestrie, ambele fondate de marea artistă, a reușit întotdeauna să canalizeze forțe și pasiuni în direcția înfățișării către publicul meloman de momente cu adevărat memorabile. Prin tot ceea ce întreprinde, Mariana Nicolesco se dovedește a fi un veritabil constructor de viață muzicală, preocupare ce împlinește o carieră ilustră desfășurată în cel mai onorant context mondial.

Opera Națională București, prin Studioul Experimental „Ludovic Spiess”, a găzduit recent, în concert, prima audiție românească a unui opus uitat de vreme, tragedia lirică în trei acte **Parisina d’Este** de Gaetano Donizetti, pe libretul lui Felice Romani, după poemul lui Byron. Premiera absolută a avut loc la Florența, în 1833. De atunci, partitura s-a acoperit de colbul bibliotecilor.

În timpurile moderne, la scară mondială, a fost celebra Montserrat Caballé cea care a dat viață personajului principal, tot într-un concert, la Carnegie Hall din New York, în 1974. Serata s-a gravat pe audiodisc. În continuare, încercările de apropiere de opusul donizettian au fost cu totul sporadice și fără valoare deosebită. Motivele? Lungimea rolului sopranei și problematica extremă a portativelor lui, implicând agilitatea dramatică coroborată cu nevoia de expresie continuă, virtuți proprii belcanto-ului romantic. În primul rând, dar nu numai, pentru că și celelalte personaje se confruntă cu scriituri greu de executat. Iar la București, dificultatea a sporit, ediția concertantă eliminând corurile și, evident, schimbările scenice, deci clipele de odihnă pentru soliști. În plus, acompaniamentul cu pian (Ioana Maxim) a lăsat vocile mult mai nemilos expuse decât ar fi făcut-o orchestra.

În tot acest cadru, valoarea performanței a crescut. Și o numesc aici, mai întâi, pe tânăra Aurelia Florian, 25 de ani, care a asimilat rolul titular cu un profesionalism demn de toată considerația. Ochiul Mariane Nicolesco nu s-a înșelat. Soprana cântă strălucitor și dezinvolt, cu arce lungi de frază și cu legato seducător. Implicarea lirico-dramatică este profundă și densă. Văzând-o și ascultând-o pe Aurelia Florian, am avut impresia că am în față o cântăreață solid formată, experimentată, stăpână pe arta sa. Privesc cu mare interes începutul ei de carieră și aștept cu nerăbdare viitoarele apariții și opțiuni repertoriale. Așa cum i-a intuit posibilitățile și cum a îndrumat-o, Mariana Nicolesco va ști să-i ocrotească glasul, ferind-o la o vârstă timpurie de capcanele unor țesături vocale periculoase. Să nu uităm că, pentru soprană, rolul Parisina sau altele de aceeași sorginte sunt infinit mai dificile decât Violetta verdiană, de pildă.

Interpreții celorlalte personaje au fost la fel de minuțios pregătiți. L-am remarcat pe tenorul Bogdan Mihai (Ugo, iubitul Parisinei), cu mare mobilitate virtuoistică și frazare frumoasă ce redă parfumul și cursivitatea cantilenelor. Alături de el, baritonul Dorin Mara (Azzo, soțul eroinei) și-a expus cunoscuta-i voce plăcut

timbrată, mezzosoprana Mihaela Ișpan a confirmat importanțul ei potențial belcantist, aici prea succint valorizat de micul rol al Imeldei, confidenta Parisinei. Generalul Ernesto a primit glasul masiv al basului Horia Sandu, mai puțin pliat moliciunilor donizettiene de expresie.

După premieră, concertul cu **Parisina d'Este** s-a repetat în ambientul de vis al saloanelor Castelului Peleş și din nou în Foyerul Galben al Operei Naționale, cu același entuziasm din partea celor implicați și cu același succes de public. Cum asemenea momente trebuie immortalizate, sper că s-au realizat și înregistrări profesioniste, oricând pretabile gravurilor pe disc compact sau DVD, chiar în acompaniament de pian și chiar în fragmente, știut fiind că părțile corale au fost eliminate.

Așadar, la București și Sinaia, grație Marianeii Nicolesco și discipolilor ei, **Parisina** redescoperită! Un eveniment românesc cu rezonanțe internaționale!

(CULTURA nr. 19, 14 mai 2009)

## REVENIREA BARITONULUI MURZAEV

Acum circa un an, admiram la Operă în concertul cu **Macbeth** de Verdi, un glas necunoscut până atunci, cel al rusului Sergey Murzaev. După debutul remarcabil, teatrul liric bucureștean l-a invitat, absolut firesc, și pentru premiera scenică regizată de Petrică Ionescu, care a avut loc după câteva luni. Numai că o serioasă problemă de sănătate – accident vascular cerebral, se pare – l-a atins chiar în zilele repetițiilor generale, generând puternice emoții. Artistul a fost nevoit să se întoarcă, de urgență, în patrie. Și iată-l acum pe Sergey Murzaev din nou pe afișul Operei Naționale, spre satisfacția generală, în titlul care l-a făcut cunoscut la noi. A fost o serată dedicată dublei semnificații a datei de 9 mai, Ziua Europei, dar și Ziua Europeană a Operei. Într-un fel, a fost sărbătorită și trecerea unui an de când prima scenă lirică națională a devenit membră a Asociației Opera Europa.

Am revăzut pretențioasa montare a lui Petrică Ionescu, luxuriantă, complicată și m-am bucurat că nu au apărut semne de degradare. Se joacă (încă) dedicat și cu fervoare. Doamne ajută! Orchestra dirijată de Iurie Florea a cântat atent și cu accentuată preocupare. Echilibrul timpilor a fost exigența principală a concepției



și spectacolul a curs omogen. Urmăresc întotdeauna cu maximă atenție derularea amplă, de largă respirație, a marilor ansambluri *concertato* din finalurile Grandioso și Largo ale actelor I și II și mă bucur de realizările baghetei. Aș modula în... minor doar câteva observări referitoare la calitatea nuanțării, îndeosebi în introducerea instrumentală a marii scene a somnambulismului, acum plată și mecanică. *Con espressione*, notează Verdi în partitură.

În rolul titular, Sergey Murzaev a părut de la început prudent – primele replici au evitat, parcă, adresarea directă către public – și motivul s-a dezvăluit pe parcurs. Probabil afectat de o răceală de sezon, baritonul a trebuit să facă eforturi voalate pentru a es-camota o răgușeală sâcâitoare pe registrul grav, accentuată pe par-curs chiar în ariile **Pietà, rispetto, amore și Mal per me**. Dar notele centrale și înalte au sunat autoritar iar personajului i-a fost con-ferit un contur potrivit, eminamente tulburat, apăsător. Îl voi revedea oricând cu plăcere pe excelentul bariton rus.

Pentru Silvia Sorina Munteanu, rolul Lady Macbeth este deja emblematic. Îl susține cu dezinvoltură, parcurgând dificultățile țesăturii vocale cu nonșalanță și pricepere. Există multă coloratură dramatică în partitură dar și pasaje de lirism subtil. Mă refer îndeosebi la finalul ariei din actul al IV-lea, **Una macchia è qui tuttora**, în care imposibilul Re bemol supra-acut a fost acum lansat aproape de ideal, pe fir de voce. Remarcam și cu alt prilej ambiția sopranei de a-și rafina interpretarea. Rezultatele se văd. Față de prestații anterioare, ușor lipsite de incisivitate mi s-au părut însă intervenții normal severe, de genul **Ambizioso spirito tu sei, Macbetto sau Vieni t'affretta**, precum și altele asemenea. Și, deși unele fraze situate în registrul grav au fost întrucâtva insonor proiectate, acutele au sunat glorios, strălucitor și expansiv. În jurul Silviei Sorina Munteanu, voce importantă a Operei bucureștene, se pot construi proiecte repertoriale de valoare.

O mult dorită siguranță a afișat de data aceasta Marius Manea (Macduff) al cărui desen înalt din finalul ariei **Ah, la paterna mano** l-a găsit atent și aproape stăpân pe situație. Mă bucur că tenorul a ajuns la acest punct clarificator care îi împlinește apetența pentru fraza verdiană redată cu patină autentică și accent. De aici, urmează performanța!

În rolul Banquo a fost distribuit basul Sorin Drăniceanu iar în cel al lui Malcolm, promițătorul tânăr tenor Liviu Indricău. Aștept

s-o aud pe excelenta și prezentabila mezzosoprană Antonela Bărnat în roluri mai ofertante din repertoriul teatrului, nu numai în... Doamna de companie a Lady-ei Macbeth.

Pentru corul pregătit de maestrul Stelian Olariu, numai de bine.

(<http://cronici.cimec.ro>, 10 mai 2009 și  
CULTURA nr. 20, 21 mai 2009)

## CU DR. STEPHAN POEN 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 Bavli**, 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, Mesia 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, contradominanta adică dominantă dominantă, 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 ai 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 optime 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 căroră 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 tentație nu se poate rezista și care ar putea fi abordate numai după o anumită experiență de carieră și printr-o adaptare specială a propriei impostaii 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 impostaiia 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 atributele unui profesor de canto de tip modern?*

— Trebuie să posede o cultură interdisciplinară de pe poziția căreia să insufle 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 exploatate 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 stupeoare la regii și scenografii care profanează operele lirice și pentru care se alocă sume uriașe din banii publici și din banii privați; asistăm cu stupeoare 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 mergă 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 Teatru 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,** – *Domingo a avut și are avantajul unei robusteți vocale ieșite din comun și cred că și o sănătate perfectă a aparatului fonator.*  
**Plácido Domingo** *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; aș 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 convins 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, aș 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; nu figurează

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 emoțională 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 distribuirile 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 cărei capacitate modulantă se va dezvolta ulterior și progresiv. Odată încheiat procesul de dezvoltare proporțională 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. Întrezești 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 gia' 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.

– *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, dominantă 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 impoziția 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 maximului de eficiență sonoră dar și un... „triunghi al Bermudelor”, 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 21 mai 2009)

## **GIANNI SCHICCHI, DEBORDANT!**

Doi au fost artizanii principali ai acestei spectaculoase noi producții a Operei Comice, pe scena Sălii Mici a Palatului Național al Copiilor: dirijorul Ciprian Teodorașcu și actorul Mircea Diaconu, consultantul proiectului „Actualitatea capodoperelor”, titulatură birocratică sub care se ascunde un mare regizor.

**Gianni Schicchi** de Puccini, una din cele mai pretențioase partituri din istoria operei, a scânteiat sub bagheta lui Teodorașcu, la pupitrul unei reduse formații orchestrale cu excelenta Mădălina Florescu (orgă) și partida de suflători a Ansamblului Serioso. Pregătirea muzicală, și ea importantă, s-a datorat lui Alexandru Petrovici și aceleiași Mădălina Florescu. Ritm, fluentă, precizie milimetrică, lipsa arbitrarului, a decalajelor, într-un desen melodic alambicat. Venind în sprijinul acestui ideal context muzical- interpretativ, jocul scenic a scăpărat de inventivitate, culoare, atitudini dintre cele mai diverse, a impresionat prin lipsa stagnărilor, prin mișcarea perpetuă cu inedite soluționări. Arta lui Mircea Diaconu de a portretiza s-a dovedit fără limite. Fiecare din cele nu mai puțin de 15 personaje sunt puternic individualizate, construite cu detalii de expresivitate lucrate până la cele mai mici amănunte, cu comic succulent de la cel subtil la tușa groasă, într-o varietate caracterială de măiestrită inventivitate. Diaconu a reușit să facă din cântăreții de

pe afiş, actori desăvârşiți. Este și meritul lor, prin talent, receptivitate și muncă. Îi numesc aici pe minunații Eugen Voicu, Valentin Racoveanu, Andrei Lazăr, Gabriela Dăbă, Raluca Oprea, Daniel Filipescu, Rodica Ocheșeanu, Andi Ardeleanu, Valentino Tiron, Alexandru Petrovici, Ioana Damian, Levente Ambrus, Mihai Pricope și pe micuța Roberta, care parcă face conexiunile cu copiii din sală. Și, nu se putea altfel, îl adaug pe interpretul personajului titular, tânărul bariton Vicențiu Țăranu, în duel cu un rol de mare maturitate artistică.

Tăieturile din partitură au fost puține și justificate – așa cum se procedează și pe marile scene la producțiile destinate copiilor – pentru a încadra spectacolul într-un *time frame* potrivit receptivității celor mici și foarte mici. Asistența a fost sedusă. Izbucniri de râs dar și atenție maximă, aplauze sacadate la final. Sunt sigur, i-a impresionat nu numai ce se petrecea pe scenă sau în orchestră dar și cadrul general al spectacolului desfășurat în scenografia caleidoscopică a Vioricăi Petrovici, al cărei gust în desenarea costumelor s-a arătat și acum ireproșabil.

După zece ani și jumătate de existență instituționalizată a Operei Comice pentru Copii, iată că numărul producțiilor din repertoriu se apropie vertiginos de 50. Rar se întâlnește o companie artistică atât de dinamică. Cu o asemenea prolificitate, teatrul liric al celor mici este, în mod cert, pe locul întâi în țară.

(MELOS nr. 1/2009)

## INVITAȚIE ONORATĂ CU BRIO

Sub genericul „Acces, Valori, Calitate și Competitivitate”, între 21 și 24 mai 2009 s-a desfășurat la București Forumul UNESCO pentru Învățământ Superior din Regiunea Europeană, organizat de Guvernul României în colaborare cu UNESCO-CEPES. Evenimentul a făcut parte din seria manifestărilor pregătitoare a Conferinței Mondiale UNESCO pentru Învățământ Superior, care va avea loc la Paris în perioada 5-8 iulie 2009. La Forumul bucureștean au participat peste 450 de invitați - miniștri, parlamentari, cadre universitare și cercetători experți, reprezentanți ai organizațiilor guvernamentale și non-guvernamentale din toate țările Regiunii Europene UNESCO.

Onoarea închiderii Forumului printr-un Concert de Gală a revenit Universității Naționale de Muzică din București (UNMB). În sala Ateneului Român, în prezența invitaților europeni, a ministrului

lui Educației, Cercetării și Inovării, doamna Ecaterina Andronescu, rectorul UNMB, prof. univ. dr. Dan Dediu a rostit o scurtă alocuțiune în limba engleză prin care, în afară de salutul adresat celor prezenți, nu a uitat să prezinte celebra frescă a Ateneului, mărturie a istoriei noastre milenare. A fost amintit decretul de fondare al UNMB semnat în 1863 de domnitorul Alexandru Ioan Cuza și prezentat în facsimil în pliantul concertului.

Am ascultat mai întâi o excelentă lucrare a compozitorului sârb Jovan Zivkovic, **Uneven souls**, care a pus în valoare exemplele calității ale Ansamblului de Percuție GAME, condus de prof. univ. dr. Alexandru Matei. Virtuozii minunați au fost Sorin Rotaru (marimba solo), Rareș Pahonțu, Dan Alexandru și, bineînțeles, Alexandru Matei. Și-a dat concursul o formație corală a UNMB.

CONCERTO, Orchestra Simfonică a Universității, cu participarea corului pregătit de Mihai Diaconescu și a soliștilor Veronica Anușca (soprană), Andra Bivol (mezzosoprană), Andrei Lazăr (tenor), Iustinian Zetea (bas), a interpretat apoi **Nelson Messe** de Haydn, sub bagheta lui Leonard Boga. A fost o plăcere să ne întâlnim cu arta acestui tânăr dirijor de substanțială perspectivă și despre care cred că ar trebui să stea în atenția orchestrelor țării. În seara Galei de la Ateneu, în contextul unor tempi judicios aleși, lectura oferită opusului haydnian a respirat sacralitate și Boga a insuflat-o printr-o gestică fermă, precisă, riguroasă, nu foarte amplă.

Ansamblurile Universității Naționale de Muzică au fost la înălțime și au onorat cu brio invitația care le-a fost adresată, de a fi ambasadorii artistici ai României în fața forumiștilor europeni.

(<http://cronici.cimec.ro>, 28 mai 2009 și

Acord nr. 3, iunie 2009)

## DEBUT REGIZORAL

De această dată, prima scenă lirică națională a bătut recordul. Guinness Book o așteaptă. Nici în ziua premierei noii producții cu **Don Pasquale**, pe website-ul propriu nu a fost anunțată distribuția spectacolului. Stilul arbitrar al Operei bucureștene continuă. S-au tras infinite semnale, criticând faptul că interpreții premierelor sunt anunțați cu doar două zile înainte. Acum a fost un... progres! Publicul a aflat soliștii serii din fluturașul de sală, in loco. Vina este distribuită, administrativ și artistic, între conducere, dirijor și, totuși, regizor. Acestea sunt persoanele care ar fi trebuit

să decidă din timp. Nu există scuză! Cum putem să ne împlinim vocația europeană (sună prețios, nu?) cu asemenea carențe organizatorice? După experiența de până acum, sunt convins că și peste un an, și peste doi, tot așa va fi.

Este lesne de presupus că alegerea titlului donizettian ca ultimă premieră a stagiunii s-a făcut motivat de acoperirea cu voci potrivite. Poate fi așa, deși... Mai lipsită de logică este însă programarea unicelor două spectacole chiar înainte de vacanța de vară, cu perspectiva neefectuării unui rodaj corespunzător și cu pericolul ca munca de pregătire să fie parțial irosită iar reîmprospătarea din toamnă să fie mai anevoioasă. Plus că și publicul ar fi dorit să vadă rapid, în număr cât mai mare, noua producție. Nu pentru el a fost făcută?

Foarte tânărul regizor Rareș Zaharia, galonat după asistența la mizanscenele lui Silviu Purcărete, se află la prima sa montare de operă. Este un debut și faptul se vede. Pe lângă talentul său evident, propune câteva lucruri care par alipite forțat și neintegrate contextual. Mă gândesc la personajele *commediei dell'arte*, Pantalone, Arlechino, Colombina și Scapino, introduse suplimentar în acțiune, la evoluțiile pe scenă a unor operatori de film care proiectează câteva pelicule mute, suprapuse pleonastic pe povestirea Norinei, de exemplu. Da, ne aflăm într-un mare studio de film, poate Hollywood, poate Cinecittà, iar Don Pasquale este chiar boss-ul, atotputernicul producător, omul cu banii. În mare, ideea translării acțiunii nu e rea și varianta lui Zaharia poate, cu rezervele formulate, să funcționeze. Deși mă gândesc că un super-producător hollywoodian nu poate fi păcălit chiar așa ușor de o vedetă, cât ar fi ea de superbă... Dar, mai știi...?

În decorurile austere, de criză, ale Adrianei Urmuzescu (semnatară a unor frumoase costume), eroii se mișcă cu naturalețe și personajele sunt bine conturate. Regizorul a știut să le creeze chipurile și să le manevreze eficient. Dar dacă accept depărtarea eroului titular de tradiția *buffo*, cred totuși că basul Sorin Drăniceanu (voce pătrunzătoare dar cu perceptibil grad de uzură) ar fi trebuit să lucreze mai mult la rafinamente de expresie și atitudine. Să nu uităm că vorbim de o operă comică și dacă renunțăm la comicul de tușă groasă, măcar să-l înlocuim cu unul subtil.

Doctorul Malatesta a fost baritonul Florin Simionca, un glas nu foarte amplu dar cu timbralitate plăcută. Simpaticul Notar l-a avut ca succulent interpret pe baritonul Vasile Chișiu.

Sigur că, așa cum a și trebuit, vedeta din cetatea filmului s-a identificat cu vedeta spectacolului, soprana Irina Iordăchescu, în rolul Norinei. Este clar că spre ea s-a îndreptat toată atenția realizatorilor, cu costume multe și extravagante, coafuri diverse și spectaculoase. Ca pentru un star. Artista a cântat și a jucat excelent.

La pupitru, tânărul și promițătorul șef de orchestră Tiberiu Soare a dirijat cu vervă și spumă, atent și echilibrat. Așa încât, mi-ar fi plăcut ca uvertura să-și urmeze drumul ei propriu către spectator, direct, neabătut, simfonic, fără ca atenția să fie distrasă de evoluția personajelor inventate de regizor. În primul act, sonoritățile au fost intrucâtva excesive și inconfortabile pentru soliști. Foarte bună, pregătirea corului. O datorăm neobositului maestru Stelian Olariu.

În ceea ce-l privește pe interpretul lui Ernesto, tenorul Valentin Racoveanu a avut o prestație atât de lamentabilă încât prin actul al II-lea cineva din sală a strigat „Rușine!” La Scala din Milano, tenorul anunțat titular pentru premiera din iarnă cu **Don Carlos**, Giuseppe Filianoti, a fost înlocuit după ultima repetiție generală, stârnind un mare scandal, nu atât din partea celui recuzat, cât din partea criticilor și jurnaliștilor care au învinuit conducerea teatrului că nu s-a orientat mai din timp. Atunci, directorul general Stéphane Lissner a luat vina asupra sa, absolvindu-l pe primul responsabil, dirijorul Daniele Gatti. La noi cine-și asumă răspunderea pentru distribuirea lui Racoveanu? Dacă presupunem că tenorul ar fi suferit o indispoziție vocală fulgerătoare sau un atac al H1N1, ar fi trebuit înlocuit pe moment sau cel puțin făcut un anunț de prevenire a publicului. Dar, cum nu s-a gândit nimeni...

(<http://cronici.cimec.ro>, 31 mai 2009 și

CULTURA nr. 24, 18 iunie 2009)

## MICHIYOSHI INOUE, DIRIJORUL – MIM

Închiderea stagiunii Orchestrei Naționale Radio. La Sala Ateneului Român, intrucât Studioul „Mihail Jora”, de rezidență, se află în renovare de câțeva vreme.

Oaspete mai vechi al podiumurilor bucureștene de concert, dirijorul japonez Michiyoshi Inoue a propus în deschiderea serii o compoziție proprie, **Memorii concrete**. Este un demers autobiografic, inspirat de prima jumătate a firului vieții, până în preajma vârstei de 30 de ani. Așadar o lucrare programatică, înșiruire de imagini

pline de sugestie, de efecte, lume a contrastelor. Scris inspirat, bine orchestrat, opusul ne propune secvențe sonore care amintesc de „copilărie, tatăl care lucra la mașina de scris..., zumzăitul insectelor din grădină, dulci amintiri de la prima dragoste la zece ani, fragmente din muzici pe care dansam, lecțiile de pian..., sunetul băților inimii mele..., imnurile ascultate la biserică, simpatia superficială pentru muzica de jazz..., afecțiunea pentru țara natală...” L-am citat pe compozitor.

Pana de colorist este evidentă și înlănțuirea momentelor are cursivitate, coerență. Numai că Inoue a ales un mod totalmente atipic de a-și prezenta lucrarea. Pe o scenă în care podiumul dirijoral a fost eliminat, fără baghetă, el înțelege că, în afară de indicațiile obișnuite proprii șefului de orchestră, trebuie să ilustreze plastic ceea ce a creat. Așa încât... dansează (la propriu!) de unul singur sau cu o... blondă violonistă, mimează lamentările, cerșetoria (poate a trecut și prin asta?!), bățile inimii, evoluează în pași largi de la o avanscenă la alta, face piruete. Mă gândeam că pe lângă Michiyoshi Inoue, alt dirijor – balerin care s-a aflat deseori pe afișul Filarmonicii, Misha Katz, pare un dulce copil.

Sunt convins că și fără aceste ingrediente hilare, de pantomimă nepotrivită cu postura unui conducător de orchestră, **Memoariile concrete** se puteau exprima singure. Și, dacă autorul ar fi dorit cu orice preț imagistica, jumătatea de oră de muzică ar fi putut să servească mai mult scenei de spectacol decât celei de concert și, în mod sigur, dansului profesionist. Poate se gândește la așa ceva... N-ar fi rău. Autograful inedit pe care l-a propus nu m-a convins.

Pentru partea secundă a ales **Simfonia a IX-a în re minor, op. 125** de Beethoven, potrivită opțiune pentru o încheiere de stagiune a Formațiilor Muzicale Radio, încununare a unui sezon bogat și divers, bine structurat, ca de obicei.

Michiyoshi Inoue a construit monumental, cu gestică tăioasă și precisă, inducând gravitate de la primele acorduri ale mișcării de debut, Allegro, ma non troppo, un poco maestoso, căreia i-a rezervat un final apăsător, funebru. Arhitectura masivă a continuat și în partea a doua, Molto vivace, în care transparența a părut refuzată. Și dacă a fost ca în Adagio molto e cantabile vehemența să transpară din nou, ultima secvență, Presto, a adus catifeaua cordarilor în nuanțe moi, de piano. Dimensionat cu forță teutonică, precum întreaga lectură, finalul apoteotic a zguduit din temelii templul Ateneului.

Inoue a înfățișat o viziune dăltuită în stâncă la care orchestra și corul (dirijor Dan Mihai Goia) au subscris, profitând de o seară fastă.

Soliști au fost Sorina Munteanu (soprană), Mihaela Ișpan (mezzosoprană), Cristian Mogoșan (tenor) și Sorin Drăniceanu (bas). Singurul necunoscut, tânăr tenor din Cluj-Napoca, mi-a produs o reală bucurie. Am descoperit o voce pătrunzătoare, bine impostată, în plină dezvoltare. Pe de altă parte, m-am convins odată în plus că pasajul vocalizat care încheie intervențiile cvartetului este cea mai complicată pagină la care trebuie să facă față soliștii. Plutirile de sunet și omogenitatea liniei rămân întotdeauna un deziderat...

(<http://cronici.cimec.ro>, 21 iunie 2009 și

CULTURA nr. 26, 2 iulie 2009)

## GLAMOUR

Serată de grație la Teatrul Național din București! Gândit inițial ca o celebrare a deja tradiționalei Fête de la Musique, amânat cu o săptămână din motive care-mi sunt necunoscute, recitalul de muzică și poezie a stat până la urmă sub semnul inaugurării pianului de concert Yamaha, achiziționat recent de prima scenă dramatică a țării. Amfitrionul serii, directorul general Ion Caramitru, se pare că are gânduri mari, odată ce a reușit acest demers, nu ușor. Faptul s-a simțit și acum, când iluștri actori și-au înfățișat arta lor în compania unor muzicieni de renume, împlinind aproape trei ore de vers și sunet. Am rememorat clipe de la Ateneul Român, de acum mai bine de două decenii.

L-au înconjurat pe patriarhul teatrului românesc, Radu Beligan, maeștrii Ion Caramitru, Victor Rebengiuc, Horațiu Mălăele și toți, laolaltă, au picurat în rostirile lor, abur de vis și ironie, subtilitate și sarcasm, melodică de verb și profunzime filosofică.

Ce poate fi mai minunat decât Eminescu în tălmăcirea incomparabilului recitator care este Ion Caramitru, îngemănat cu poetica părții prime, Adagio sostenuto, din **Sonata quasi una Fantasia**, „a **Lunii**”, de Beethoven, unul din marile momente ale lui Dan Grigore?! Sau zicerile lui Tudor Mușatescu arcuite cu farmec de Radu Beligan?! Sau Shakespeare (monologul lui Prospero din „Furtuna”) și Pușkin în rezonanțele de bronz ale timbralității lui Victor Rebengiuc?! Apoi Nichita Stănescu, Emil Brumaru, Nazim Hikmet, Topârceanu...

Dan Grigore a fost factotum-ul serii, demonstrându-și versatilitatea: a dat un mini-recital, a cântat la patru mâini (cu Mihai Ungureanu și Johnny Răducanu), a acompaniat vocea Angelei Gheorghiu și vioara Guarneri del Gesù care i-a aparținut lui Enescu și este mânărită acum de Gabriel Croitoru. Totul într-un repertoriu de largă diversitate, de la Bach, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Chopin, Kreisler, de Falla, McDowell și Răducanu la Tiberiu Brediceanu, Richard Strauss, Massenet, Delibes, Loewe și... Puccini.

Desigur, momentul inedit a fost reparația pe o scenă românească a celebrei soprane Angela Gheorghiu, după nu mai puțin de 15 ani. Cum a fost posibil să treacă atâta timp? Greu de făcut supoziții. Se știe că soprana este foarte pretențioasă în ceea ce privește onorariile, anturajul și ambientul de spectacol, programul îi este relativ încărcat, poate căile de negociere nu au fost explorate pe de-a-ntregul, nuanțările și flexibilitățile nu și-au făcut loc, au rămas neidentificați adevărații sponsori... Ultima tentativă a avut loc acum peste un an, când la Sala Palatului fusese programat un concert al vedetei, anulat în ultimul moment, se pare din cauza slabei vânzări a biletelor. Ce-i drept, prețurile ajungeau la 7 milioane de lei vechi!

Așa încât, ceea ce nu au reușit Opera Națională și Festivalul George Enescu, ceea ce nu a fost dus la bun sfârșit de alți organizatori, au izbutit Ion Caramitru & Co. Minunată performanță!

Magnetism, frumusețe, șarm, charismă, fascinație, vrajă, eleganță, sex-appeal, strălucire, seducție... într-un cuvânt, glamour. Aceasta este Angela Gheorghiu!

Am recunoscut și admirat simțul artistic înăscut, diversitatea de expresie, încărcătura conferită cuvintelor rostite în cinci limbi, luminozitatea de sunet, pianissimele captivante, notele grave „di petto” integrate cu moliciune în fraze, acutele avântate și eclatante, swing-ul, darul de a subjuga auditoriul de la primele măsurii. Totul evident în cele două melodii de Tiberiu Brediceanu („Vai, bătă, dragi ne-avem” și „Dragu-mi-i mândro de tine”), în liedurile „Morgen” (Richard Strauss) și „Élégie” (Massenet), în bolero-ul „Les filles de Cadix” (Delibes) și în „I could have danced all night” („My fair Lady” de Loewe). Deși poate publicul ar fi dorit mai mult, artista a oferit o arie de operă numai în bis, „Vissi d’arte” din „Tosca” puccini-ană, pagină despre care a declarat că nu a mai cântat-o de mult. Să fie oare motivul pentru un final construit mai puțin minuțios?



Revenirea Angelei Gheorghiu pe scenele românești a fost triumfală. Și a emoționat-o evident. Vor mai trece alți, mulți ani până la următoarea? Nu cred. Citesc în ziare că soprana a și afirmat (apropo, oare pe ce criterii s-a făcut anunțarea conferinței de presă?) că dorește ca prezența ei la Teatrul Național să fie un „splendid început”. Mai ales că, adaug eu, *fugit irreparabile tempus...* Pentru toți.

(<http://cronici.cimec.ro>, 5 iulie 2009 și  
CULTURA nr. 28, 16 iulie 2009)

## TENORUL CORNEL STAVRU LA 80 DE ANI

Dacă privim într-o perspectivă de timp care merge către jumătatea secolului trecut, observăm că extrem de puțini sunt marii cântăreți români de operă care s-au distins printr-un complex de calități, ce au însoțit darurile fundamentale cu care Dumnezeu i-a înzestrat. Cornel Stavru este unul dintre aceștia. Împlinește la sfârșit de august 80 de ani de viață, dintre care 26 au însemnat succese mari pe scene interne și internaționale, amprentându-i definitiv cariera drept foarte importantă și referențială pentru arta noastră lirică, pentru cultura românească. Indubitabil, Cornel Stavru rămâne un reper pentru generația sa, pentru cele actuale și viitoare.

Vorbeam de complexitatea personalității. Virtuțile glasului de extracție lirică-spintă cu puternice accente dramatice au fost dublate de o aleasă cultură interdisciplinară pe care a expus-o cu inteligență și cu care a circumscris esențele muzicale. În creațiile sale, integrarea stilistică a fost permanent unul din punctele forte, artistul desenând cu elocvență frazele portativului, în deplină incidență cu spiritul lor, al epocii componistice. O dovadă de măiestrie. A făcut în acest mod proba unei versatilități care i-a permis să abordeze un repertoriu larg, de la baroc la drama wagneriană și la unele opusuri de secol XX.

Exploziile sonore ale personajului titular din **Otello**, incisivitatea lui Manrico din **Trubadurul**, trăirea romantică a lui **Don Carlo**, monumentalitatea declamației lui Tannhäuser sau poetica lui Siegmund, expresia tragică a lui Canio (**Paiațe**) și, ca un surprinzător pandant, lejeritățile țesăturii vocale a rolului Riccardo (**Bal masecat**), totul i-a fost la îndemână spre confirmarea acestei rare versatilități în teritoriul marelui repertoriu lirico-eroic. Și nu numai. Scriitura muzicală a fost tălmăcită cu noblețe și eleganță, accentele

și expresiile au venit din marea tradiție, strălucirea și percutanța notelor înalte au dominat spațiul acustic, indiferent că era vorba de Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Bizet sau Giordano. Bunul gust nu l-a părăsit niciodată, s-a aplecat asupra sevelor venind din text, din sursele libretului, conferind rostirii greutate și semnificații concordante cu ideatica eroilor, dicțiunea a frizat perfecțiunea, fie că a cântat în română, italiană, germană, franceză sau rusă.

În întreaga sa carieră, Cornel Stavru a fost un studios, completând cunoștințele acumulate în anii tineri de la iluștrii profesori Aurel Costescu Duca și Alexandru Colfescu cu analize proprii, provenite din ascultarea unor înregistrări discografice celebre. Nu trebuie uitat că tenorul a fost și este unul din marii analiști și comentatori ai interpretărilor unor voci de referință din istoria liricii mondiale. A preluat creativ toate aceste informații și le-a conexas propriiei sale arte, cu rezultante spectaculoase în minuțiozitatea construcției muzicale și expresive, prin voce, a personajelor.

A debutat timpuriu, la 27 de ani, în concerte cu **Cavalleria rusticana** de Mascagni, **Paiate** de Leoncavallo, **Otello** și **Trubadurul** de Verdi, titluri importante, roluri teribile de mare calibru, a căror interpretare i-a adus aprecierea măștrilor baghetei, Emanuel Elenescu, Egizio Massini. Drept firească a venit angajarea la Opera Română, în 1958, pentru noua producție cu **Trubadurul**, în care tânărul tenor a impresionat publicul, presa, colegii. De atunci și până în 1982, anul încheierii carierei artistice, Cornel Stavru a rămas credincios primei scene lirice naționale, fără însă să neglijeze teatrele din țară sau podiumurile de concert.

Rememorez alte personaje... puccinienii Cavaradossi (**Tosca**) și Calaf (**Turandot**), Chénier din **Andrea Chénier** (Giordano), Florestan din **Fidelio** (Beethoven), Don José din **Carmen** (Bizet). Pentru creația wagneriană, artistul aniversat în aceste zile s-a înscris ca tenorul din anii postbelici cu cele mai multe prezențe în roluri ca Siegmund (**Walkiria**), Walther von Stolzing (**Maeștrii cântăreți din Nürnberg**) sau Tannhäuser din opera omonimă. În străinătate, s-au adăugat titluri mai puțin cunoscute, precum **Profetul** de Meyerbeer, **Legenda despre orașul nevăzut Kitej** (Rimski-Korsakov), **Leonora** (Ferdinando Paër).

Desigur, creația românească i-a stat permanent în atenție și notez aici operele **Ion Vodă cel Cumplit** (Gheorghe Dumitrescu), **Horia** (Nicolae Bretan), **Bălcescu** și **Dragoste și jertfă** (Cornel

Trăilescu), scena lirică **La seceriș** (Tiberiu Brediceanu). Bogatul repertoriu al lui Cornel Stavru s-a împlinit și în concerte la Studioul Radio. Memorabile vor rămâne serile cu **Ernani** (Verdi), **Încoronarea Poppeei** (Monteverdi), **Dido și Aeneas** (Purcell), **Oberon** (Weber), **Iphigenia în Aulida** (Gluck), **Viața scurtă** (Manuel de Falla), **Andrea Chénier** sau cu opereta **Voievodul Țiganilor** (Johann Strauss).

Vocea tenorului a fost imortalizată de Electrecord, în anii '60, pe trei integrale discografice (**Cavalleria rusticana**, **Paiațe** și **Trubadurul**) care au făcut epocă și în recitaluri single sau compozite.

Cornel Stavru a cântat mult și în străinătate, atât în turnee alături de ansamblurile Operei Române (Moscova, Atena, Stuttgart, Wiesbaden, Liège, Cairo) cât și cu contracte personale la Bremen, Schwetzingen, Perugia, Dresda, Salonic, Skopje etc. sau în țările - pe atunci - comuniste din Europa, ca și în China sau în Cuba. A avut parteneri celebri precum sopranele Mirella Freni, Renata Scotto (la debutul în rolul Desdemona din **Otello**), Virginia Zeani, Julia Varady, mezzosoprana Irina Arhipova, baritonul Aldo Protti, bașii Theo Adam, Nicola Rossi Lemeni și mulți alții. În interviuri, colocvii private, emisiuni Radio-TV, Cornel Stavru nu-și uită niciodată marii colegi români: Elena Cernei, Zenaida Pally, David Ohanesian, Nicolae Herlea, Dan Iordăchescu, Maria Slătinaru, Eugenia Moldoveanu, Marina Krilovici, Viorica Cortez.

După încetarea activității, nu s-a putut despărți de teatru. A fost director artistic al Operei Române (din 1982 până în 1984, anul pensionării), consultant artistic al aceleiași scene (1991-1993) și al celei din Brașov (1993-2001).

Toate sunt repere ale unei vieți dedicate artei, cu cea mai mare seriozitate și adânc profesionalism.

La vârsta senectuții, Cornel Stavru este îndreptățit să privească cu mândrie înapoi. O face cu neașteptată și, trebuie să afirm, cu nejustificată modestie, în care se simt umilința și respectul în fața creației, virtuți proprii marilor interpreți. La 80 de ani, Cornel Stavru trebuie omagiat și onorat cum se cuvine.

În moment aniversar, am doar regretul că nici până în ziua de astăzi nu s-au editat pe CD integralele cu **Andrea Chénier** și **Ernani**, înregistrate live de Radiodifuziunea Română cu prilejul concertelor din anii '70, în distribuții de excepție: Cornel Stavru, Maria Slătinaru, Nicolae Herlea, respectiv Cornel Stavru, Eugenia Moldoveanu,

Octav Enigărescu, Gheorghe Crăsnaru. Ambele dirijate de Carol Litvin. De atunci, deci de aproape patru decenii, în pofda repetatelor semnale trase de noi, criticii muzicali, problema bălțește în curtea proprietarului înregistrării, actuala Societate Română de Radiodifuziune, de altfel cunoscut editor de discuri. Ce se mai așteaptă?

(CULTURA nr. 34, 27 august 2009 și  
<http://cronici.cimec.ro>, 31 august 2009)

## AMĂRĂCIUNE ȘI IZBĂVIRE - INTERVIU CU MAESTRUL CRISTIAN MANDEAL -

### Stare explozivă la Filarmonică

— *Stimate maestre Mandeal, la Filarmonica George Enescu există o situație nemaiîntâlnită până acum. Să dăm timpul înapoi...*

— Vreme de 18 ani am avut o dublă funcție, director general și dirijor principal. Așadar, după pensionarea lui Mircea Cristescu, această orchestră a avut un singur dirijor cu normă întreagă, pe mine, iar pe Horia Andreescu ca dirijor asociat, cu jumătate de normă. Am îndeplinit această dublă funcție până în ianuarie 2009, când s-a aplicat Ordonanța 189/2008, care a interzis cumulul a două funcții, una executivă și una de decizie, în aceeași instituție. Am optat pentru funcția de director general, suspendându-mă din cea de dirijor, urmând ca la terminarea manageriatului, să revin la funcția de dirijor.

— *Până când aveți contractul de director?*

— Mi-a expirat în martie dar întrucât ministerul nu a putut să organizeze un alt concurs, mi s-au prelungit prerogativele până la noul concurs.

— *Vom reveni. Deci din ianuarie sunteți numai manager general și retribuit ca atare, dar ați rămas tot dirijorul orchestrei.*

— Corect. Dirijor în regim de colaborator, de oaspete. Funcția mea, deși suspendată, se exercită în continuare pentru că nu există deocamdată cine să o facă mai bine, pentru că în capul meu sau al altcuiva cu minte sănătoasă nici nu se punea problema să întrerup definitiv activitatea mea de dirijor pe care mi-am exercitat-o aici timp de 23 de ani.

- *Deci ordonanța a reglat numai raporturile contractuale.*
- Exact, dar starea de fapt nu o poate schimba pentru că am un contract pe perioadă nedeterminată, câștigat prin concurs. Cum vă spuneam, am avut în continuare regim de oaspete al Filarmonicii, cu aceeași frecvență ca înainte. Întotdeauna am deschis și am închis stagiunea, am dirijat primul concert de după Anul Nou, ca puncte fixe. În rest, urma să conduc alte trei concerte, în normă, pentru completarea obligațiilor mele de dirijor principal, în total șase programe pe an.
- *Ce s-a întâmplat acum puțină vreme?*
- Luni 28 septembrie la ora 10, am venit la prima repetiție în vederea deschiderii noii stagiuni. Programul era cunoscut: Costin Miereanu - **Simfonia a 3-a**, în primă audiție românească, **Concertul pentru pian** de Paul Constantinescu, cu Valentin Gheorghiu, în cadrul comemorării centenarului nașterii compozitorului și **Simfonia a 4-a** de Ceaikovski, un opus agreat de public. M-am trezit în fața unui colectiv al Filarmonicii care, cu excepția a foarte puține persoane, purta T-shirt-uri albe pe care scria „Noi suntem Filarmonica!”
- *Tricourile erau din dotare, pentru reclamă, au fost plătite de Filarmonică?*
- Evident că nu, probabil că au fost comandate de către sindicat, nu știu de cine, cu ce bani, prin ce sponsorizări, dar asta nu e treaba mea. Sigur, e puțin ciudat faptul că le-au avut gata pregătite după weekend, ca după aceea să declare că a fost vorba despre o „grevă spontană”. E greu de presupus că într-un mod atât de „spontan” și-a procurat toată lumea tricouri inscripționate. Dar nici asta nu cred că este relevant. Le-am adus la cunoștință faptul că nu mai sunt director, că în urmă cu patru zile îmi depusesem cererea de preschimbare a funcției și de revenire de la manager general la dirijor, așa încât speram că nemulțumirile se vor stinge aici.
- *Acesta e motivul pentru care ați făcut mutarea?*
- Auzisem - evident toate se aud - că există mari nemulțumiri în cadrul orchestrei. Au început mai demult, e o istorie întreagă, ele s-au acumulat în timp, așa încât situația, în loc să se îmbunătățească, s-a deteriorat. În ce măsură am fost de vină eu sau conjunctura este o discuție pe care vă propun s-o facem separat. Am simțit această încărcătură de nemulțumire, știam și că în contextul actual nu poate fi rezolvat nimic. Indiferent cine, eu sau altul, orice

ar face, nu poate schimba contextul. Un director este pus să aplice, nu să schimbe legea. Legea, conjunctura economică și politică din momentul de față fiind acelea care sunt, nimic nu se poate, acum pe moment și în termen scurt, îmbunătăți în situația Filarmonicii.

– *Presupun că vă referiți la salarii.*

– Primul și fundamentalul aspect este cel salarial.

– *Vom discuta. Deocamdată continuați relatarea despre ziua de luni.*

– Am anunțat că nu mai sunt director, ci am doar funcție de dirijor, cu alte cuvinte nu mai sunt obiectul direct al nemulțumirii, crezând că ea se adresează managerului și nu dirijorului, sperând că în calitatea mea de șef de orchestră nu am de întâmpinat nici un fel de obiecțiuni. Nu am avut nici un motiv să cred că orchestra este nemulțumită de prestația mea, după ce am făcut cât am făcut în Filarmonică atâta amar de ani, după ce am adus Filarmonica la nivelul pe care-l are azi și, în plus, după cele două turnee din primăvara lui 2009, în cele mai bune orașe din nordul Italiei și în orașe din jurul Tokio-ului. Șapte concerte în Japonia! Speram că totul e bine din punct de vedere profesional.

**Senzație cumplită,** – *Este o istorie de succes, toate sunt cunoscute și validate prin presă, de critică.*  
**de coșmar** *Așa ceva nu poate fi contestat.*

– Nici eu nu cred că există cineva care să se îndoiască, nu credeam că propria mea orchestră se îndoiește de o evidență. Fapt este că atunci când am început să dirijez n-am auzit nici un sunet. Este una dintre cele mai cumplite senzații posibile ale unui șef de orchestră, ca la semnul lui să nu se întâmple nimic, este ca într-un coșmar. În momentul acela s-a ridicat unul dintre colegii din orchestră și mi-a adresat o scrisoare arătată ca fiind din partea lor și acceptată de ei, prin care mi se cerea în mod explicit să renunț la management, ceea ce eu oricum le comunicasem că o făcusem dar, mai mult decât atâta și ceea ce a fost într-adevăr șocant, să nu mai dirijez niciodată Filarmonica. Și că doar prin îndeplinirea acestor condiții ar fi putut să aibă loc concertul de deschidere. Asta însemnând că, în acea clipă, eu urma să găsesc un alt dirijor care să preia întregul program. Repetiția s-a transformat într-o ședință. Intuind că o să fie scandal, l-am invitat pe dl ministru Paleologu să asiste la discuții, întrucât nu am dorit să aibă niște relatări ulterioare prin... telefonul fără fir. Nimeni nu se aștepta la lucrurile acestea

atât de grave, nici eu, nici dl Paleologu, amândoi am fost luați prin surprindere. Au fost patru ore de discuții, în care dl ministru, cu o răbdare angelică, a încercat să răspundă la toate acuzațiile, a încercat să dezamorseze și să destindă atmosfera. Fără succes. La sfârșit s-au dat declarații ziariștilor care așteptau la ușă. Adevărul este însă că m-am simțit atât de șocat de ceea ce mi s-a întâmplat în timpul repetiției, încât nu am îndrăznit să le povestesc despre scrisoarea care mi-a fost citită în numele orchestrei, în primele minute după ora 10. La rândul ei, nici orchestra nu a făcut publică această declarație. Probabil, jenați. Vreau să cred că a fost așa. Nu-mi dau seama care au fost motivele, pentru că mi-e greu să-mi închipui că oamenii aceștia mai au și rușine. Fapt este că, după câteva zile, lucrurile s-au sedimentat în mine și am constatat că nu pot trăi cu murdăria ascunsă sub covor și că totul trebuie să devină public. Așa încât am adresat spectatorilor o scrisoare de despărțire, spunându-le că renunț de a mai fi dirijorul orchestrei, evident și directorul Filarmonicii, deci renunț la prezența mea în instituție. Cu alte cuvinte le fac pe plac, le fac jocul. Nu pentru că m-aș considera vinovat, departe de așa ceva, ci pentru faptul că știu că dragoste cu sila nu se poate. În meseria mea, așa ceva este imposibil, eu nu am înclinații și formație de om politic care pe de-o parte să mă las înjurat și pe de-altă parte să mă țin de scaun. Indiferent cât mi-aș demonstra nevinovăția, lucru pe care am să-l fac în continuare..

— *Ați cerut o anchetă oficială.*

— Sigur că da, am cerut-o chiar acolo, pe scenă, de față cu toată lumea, după ce ministrul respinsese demisia mea. I-am spus când am depus-o și mi-a replicat că „indiferent când ați înregistrat-o, eu o resping, nu v-o accept”. Eu insist în continuare, nu mă cramponez nici de scaunul de director, nici de pupitrul dirijoral. Lumea trebuie să știe că am fost alungat de către propria mea orchestră, după 23 de ani de activitate plină de succese și că nu am fost alungat numai ca manager ci și de la baghetă, ceea ce schimbă situația fundamental.

**Lege liberală  
abrogată de... liberali**

— *Să ne reîntoarcem la problemele salariale.*

— Domnule Popa, lucrurile astea sunt mult mai vechi, au început de fapt cu promulgarea Legii 353/2007, care a intrat în vigoare încă din martie anul trecut. Conform acestui act, la art. 2, se abrogă Legea 102, lege specială de

salarizare pentru Filarmonica George Enescu, obținută de mine cu greu, după șapte ani de bătălii cu două guverne. Am obținut-o în iunie 2004, în ultima lună de guvernare a lui Adrian Năstase, care mi-a dat o lege liberală într-un guvern, să-l numesc, „neo-comunist”. Așa cum, mai apoi, un guvern liberal, guvernul Tăriceanu, a abrogat-o. Prin această lege erau recunoscute serviciile culturale deosebite ale Filarmonicii George Enescu, capacitatea și calitatea ei sporită față de alte ansambluri similare, meritul ei de a primi o altă salarizare de bază, nu un spor. De la această salarizare de bază pornea calculul tuturor sporurilor, având ca efect aproape o dublare a lefurilor Filarmonicii bucureștene față de celelalte orchestre din țară.

– *Deci acest sistem a fost abrogat odată cu apariția Legii 353.*

– Numai că, dat fiind termenul de aplicare a noii legi, noi am mai plătit salariile după Legea 102 până în septembrie 2008. De atunci, ar fi trebuit să aplicăm Legea 353 care, neavând încă aprobate normele de aplicare, nu a putut fi aplicată din septembrie până în decembrie. Așa că n-am putut plăti nici după 102, nici după 353. Am fost nevoiți să ne întoarcem la Legea 154 din anii 2002-2003 și salariile au scăzut dramatic, cu până la 50%. Acest lucru s-a corectat, teoretic doar, după 1 ianuarie. Spun teoretic, întrucât abia în decembrie au fost elaborate normele noii legi, pe care noi le-am aplicat imediat și am reîncadrat personalul cu o altă salarizare, mult superioară față de cea a lunilor septembrie-decembrie. Pentru care însă nu aveam buget, întrucât ministerul, contrar cererilor noastre, a acordat pentru anul 2009 o subvenție conform mediei lunare a anului 2008, iar acest buget asigura doar 70% din noile drepturi de încadrare rezultate prin aplicarea Legii 353. Aceasta, fiind deosebit de „iscusit” redactată, cuprinde și un articol în care se spune explicit că indiferent de încadrarea la care te îndreptățește legea, salarizarea se face proporțional cu subvenția primită.

– *Înțeleg că legiuitorul și-a lăsat această porțiță: ai bani, plătești salariile, n-ai bani, plătești cât ai.*

– Da, iar ceea ce aveam anul acesta era în proporție de doar 70%. Așa încât, pe de-o parte, unele salarii au crescut pe hârtie, mai ales cele mici cu până la 200%, dar pe de-altă parte am pierdut, cu alte cuvinte toată lumea a făcut o curbă de sacrificiu de 30%. Este neadevărat că noi n-am fi cerut subvenția conform noii salarizări. Cu un an înainte, încă din luna iunie, noi ne-am făcut



calculele și am cerut necesarul financiar pentru următorii trei ani. Memoriul depus de sindicat la guvern poate fi demontat punct de punct, bazat pe documente.

– *Stați o secundă, presupun că toată această situație a fost cunoscută de sindicat.*

– Desigur, am avut întâlniri cel puțin săptămânale. Erau perioade de fierbere, în care ne vedeam în fiecare zi, stăteam cu orele și discutam lucrurile acestea ca să cădem de acord cum să aplicăm legea, să asigurăm o salarizare conformă atât drepturilor oamenilor cât și posibilităților pe care ți le dă legea. De altfel, eu am fost singurul director din România care am aplicat Legea 353, toată lumea o considera inaplicabilă, născătoare de dihonii etc. Si așa este! Dar oamenii mei pierduseră Legea 102, iar Legea 353 oferea posibilitatea de compensare salarială față de ce avuseseră, numai că neexistând banii pentru asta, nu a putut să acopere decât 70%. Lucrurile sunt cunoscute de sindicat, au fost discutate de zeci de ori, s-au iscălit minute, convenții, procese verbale asupra felului în care să fie aplicată legea, încadrarea, parametrii evaluării, modul de calcul al salariului. Deci nimic nu s-a făcut unilateral.

– *Eu citesc în ziare că una din acuzații este că s-au diminuat salariile și constat că lucrul nu este imputabil directorului general, ci a venit prin efectul legii.*

– Evident, este foarte ușor să dai vina pe cel ce-ți stă mai aproape. Când ți se întâmplă un rău, cel de lângă tine este primul vinovat. În discuțiile cu sindicatul, am încercat să demonstrez că de vină este sistemul și că eu sunt pus aici să-l aplic, nu să-l demontez; că încerc să rezolv lucrurile cât mai favorabil pentru oameni dar că nu am întotdeauna pârgurile necesare.

## **Orgolii generatoare de animozități**

– *Aș reveni la această solicitare nenormală, ca instrumentiștii dvs. să vă ceară să nu-i mai dirijați niciodată. Eu, din ceea ce știu și am ascultat în sală, din ecourile pe care le-ați avut când ați fost împreună în turnee în străinătate, din cronici etc., consider că a fost o cooperare foarte bună. Se vede și din faptul că orchestra a crescut valoric sub bagheta dvs., este evident. Ce credeți că ar fi putut să genereze această adversitate, acest fenomen de respingere care, iată, a apărut acum. Spuneați că au fost semnale.*

– Da, au existat dar nu ca fenomen de respingere a dirijorului. Semnale de nemulțumire împotriva managerului au fost tot timpul. De exemplu, una dintre laturile generatoare de mari nemulțumiri a fost așa numita evaluare calitativă. Noua lege presupune o evaluare cantitativă a muncii care te plasează într-un anume grad profesional. În paranteză fiind spus, toată orchestra și tot corul Filarmonicii Enescu este acum încadrat în gradul I profesional. Deci din gradele V, IV, III, II, toată lumea a ajuns în momentul de față la gradul I. Toți componenții orchestrei și corului sunt artiști de categoria I-a, pe baza cantității. La calitate se adaugă un coeficient de  $\pm 20\%$ , pe care noi l-am asimilat prin cinci paliere: - 20% insuficient, -10% rău, 0% standard, +10% bine și +20% foarte bine. În cadrul palierelor, nu e nevoie neapărat de zecimale fixe, ci și intermediare. Sistemul de evaluare l-am discutat în Consiliul Artistic, pentru că așa impune legea, a fost expus, explicat, semnat. L-am publicat, conform legii. Tot conform legii, am format comisia de evaluare. Însă evaluarea a generat dintotdeauna probleme, în sensul că acest procedeu de evaluare individuală nu poate fi constructiv atunci când este vorba de ansambluri. Se crează rivalități, nemulțumiri până la Dumnezeu pentru că oricare, dacă-l apreciezi individual, se crede la maximum și fiecare se consideră mai bun decât celălalt. Așa încât, dacă ai da tuturor nota maximă, ai crea aceleași nemulțumiri ca și când le-ai da minimum sau nivel mediu la toți. Problema pentru fiecare individ dintr-un ansamblu este că se crede perfect și tot timpul îi critică pe colegi. De aceea, am schimbat în fiecare an parametrii, comisiile, procedeul evaluativ, am încercat tot felul de formule, doar voi da peste un mecanism care să fie mai bun decât celălalt. Și totuși, de fiecare dată am primit un noian de contestații pe care a trebuit să le rezolv, indiferent ce tip de comisie sau de evaluare am folosit. Am avut comisii alcătuite din șefii de partide, n-a mers, din delegați de partide, n-a mers, din comisii mixte, n-a mers.

– *Cum ați procedat în acest an?*

– A existat din nou o altă comisie, alți parametri, alte criterii de evaluare. Toate modificările au fost convenite cu sindicatul. Conform legii, eu am obligația să formez comisia, iar pentru 2009 am constituit-o din dirijorul orchestrei, concertmaestrul și dirijorul Horia Andreescu, ca să am trei note. Toți cunoaștem această orchestră, individ cu individ. Întrucât sunt trei - patru parametri de

evaluare la care notează trei membri iar autoevaluarea a dispărut, diversitatea de note poate fi compensativă, așa că, mai mult sau mai puțin, la sfârșit există o imagine cât de cât apropiată de cea corectă. De multe ori, când este vorba să cântărești contribuția umană cu un cântar reflectat în note, nu ai cum să găsești acel cântar. Am crezut că lucrul acesta a fost înțeles măcar parțial de oameni. Evaluarea calitativă a produs însă un val de nemulțumiri și vreau să vă spun că marii contestatari n-au fost cei cu note mici, ci cei cu note foarte mari, dar care n-au avut maximul de 120%, ci 117%, 118%, care se reflectă în salariu cu 30 de lei diferență. O nimica toată, dar din punct de vedere al orgoliului a produs niște animozități uriașe.

— *Criteriile au provenit din normele de lege?*

— Criteriile și le face fiecare director, dar sunt convenite, bineînțeles, în Consiliul Artistic. Acesta este cel care spune dacă, din punct de vedere profesional, criteriile corespund. Nu sindicatul.

**Slabă comunicare** — *Cum este privită relaționarea cu concertmaestrul?*

— O mare nemulțumire a fost legată de modul de colaborare cu Anda Petrovici, singurul nostru concertmaestru. De ce spun singurul? Pentru că în decursul timpului, la noi s-au perindat mai mulți concertmaestri și toți au plecat. Orchestra afirmă acum că din cauza Andei Petrovici. Este neadevărat. Au plecat făcându-și interesele. Am avut un violonist, i-am și uitat numele, l-am numit astăzi concertmaestru și peste o lună era în același post la Barcelona. N-a avut timp să se certe cu Anda Petrovici. Evident că și-a folosit poziția de concertmaestru de aici, de la Filarmonică, pentru un CV bun. Și dacă au găsit alt post similar în Spania, Italia, Olanda sau Elveția, bineînțeles că s-au dus cu mare drag, salariul de acolo fiind incomparabil cu cel de aici. Singura persoană care a rămas constant pe post a fost Anda Petrovici. În timpul anilor ea și-a atras însă o mulțime de adversități, pentru că este severă, intransigentă și are, este foarte adevărat, o slabă comunicare cu ceilalți. Iată defectul ei principal. Pe de altă parte este concertmaestru verificat, cu contract de muncă pe viață, câștigat prin concurs înainte de 1989 și nu am nici un drept să i-l schimb în sens unilateral. Nici eu, nici ministrul sau președintele republicii. Este un drept câștigat pe viață. Iar dreptul la muncă este garantat prin Constituție. Doar în cazul în care ea însăși mi-ar cere să-i schimb

contractul în altceva, eu ar trebui să aprob sau să resping cererea. Nu știu cum să ies din acest impas. Este evident că Anda Petrovici nu mai poate continua în calitate de concertmaestru la Filarmonică, dar altcineva nu există în momentul de față s-o înlocuiască. Așadar iată că, acum, această instituție, prima instituție de concert a țării, n-are director general, n-are dirijor, n-are concertmaestru. Aceasta este situația.

– *Revin la cererea orchestrei ca să nu mai dirijați niciodată Filarmonica. Mi se pare absolut aberantă. Este ceva radical și nu cred că are o serioasă bază calitativă, profesională. Poate au conexas această cerere cu celelalte nemulțumiri.*

– Categoric că au legat totul, pentru că o persoană nu poate fi privită disociat. N-ai cum să tai o persoană în două și să spui că la stânga stă Mandeal-directorul și la dreapta, dirijorul. Faptul că am întrunit aceste două funcții de atâta timp a fost probabil sursa de acumulare a unei mari adversități, cu efect de bumerang înspre dirijor.

– *Este foarte **unfair** să scoți pe tapet o astfel de acuzație.*

– Este lipsit de fair-play din foarte multe puncte de vedere. Cel mai supărător este că nici până astăzi, noi - cei trei din direcție - nu am primit memoriul pe care l-au trimis la șase adrese, începând cu Președintele, Primul Ministru, ministrul Culturii, șefii Comisiilor de Cultură din Parlament, Primarul General. Noi am aflat numai din ziare.

– *Tot în presă am citit un subiect referitor la cărțile de muncă...*

– În 2009 orchestra a dat în judecată Filarmonica pentru faptul că nu le-a plătit salariile conform Legii 353 pentru lunile septembrie, octombrie, noiembrie, decembrie. Cum vă spuneam, salariații au pierdut mulți bani. Au câștigat procesul, pe drept cuvânt, iar Ministerul Culturii trebuia să suplimenteze la bugetul Filarmonicii diferența de achitat salariaților. În cărțile de muncă era trecut, pentru perioada septembrie - decembrie, salariul pe care l-au primit și nu salariul pe care l-au câștigat în justiție. Ideea funcționarului nostru de la Biroul Personal era ca în momentul în care veneau banii prin aplicarea hotărârii judecătorești, să li se înscrie realitatea, retroactiv, în cărțile de muncă, adică să li se facă corecția, regularizarea între ceea ce nu fusese și ceea ce au câștigat. Ei acuză aceasta ca pe o procedură incorectă. Mi-este greu să judec din punct de vedere al legilor financiare, dacă a fost corect sau nu. Am

întrebat juriștii și mi-au răspuns și într-un fel, și în altul. Oricum, dacă a fost un defect se poate corija oricând, nu este o samavolnicie, o înșelăciune sau prost management, așa cum s-a afirmat. Este o greșeală, dacă a fost greșeală. Și nu este un motiv pentru care să se arunce Filarmonica în aer!

**Management prin corespondență?** – *Tot în ziar am găsit o temă referitoare la turneele pe care le faceți în străinătate fără orchestră și de lipsa dvs. de aici, foarte frustrantă pentru ansamblu, se spune.*

– „Management prin corespondență”, aceasta este formula. Managementul meu „prin corespondență” a pornit încă din 1991, când am acceptat această funcție. Eu i-am vorbit foarte clar ministrului din vremea aceea. Am spus că, în primul rând, sunt artist, pot prelua direcțiunea dar trebuie să primesc libertatea de a-mi exercita profesiunea și, dacă am contracte în străinătate, să pot să mi le îndeplinesc...

– *Mi se pare firesc, în toată lumea se procedează astfel.*

– ... urmând ca să asigur bunul mers al Filarmonicii. Am spus că nu preiau funcția decât în asociație cu Nicolae Licareț care, în fiecare an, primește - în conformitate cu legislația în vigoare - delegația de a mă înlocui în perioadele când lipsesc, cu drept de semnătură, de bancă, de contracte, de orice. Deci această expresie că „Licareț se erijează în director general” este falsă și revoltătoare, pentru că în niciun caz nu reflectă realitatea. El este director general adjunct și este delegat să mă înlocuiască pe timpul absenței mele. Trebuie să aflați și o altă acuzație, care pe mine mă deranjează încă și mai mult. Mi se spune că am construit stagiuni de concerte cu prezențe artistice slabe, mai ales cu dirijori slabi, cu care aș fi făcut schimburi. Vreau să vă spun un lucru, ca să fie clar pentru toată lumea. Repet, eu sunt de 23 de ani dirijor aici. În tot acest timp nu am făcut niciun schimb cu alt dirijor. Și nici înainte, la celelalte orchestre cu care am lucrat. Și nu e vorba neapărat de un principiu, pentru că aceste schimburi se practică la scară largă, ci o să vă ofer explicația, poate cinică, de ce n-am făcut-o: Filarmonica nu are bani să plătească cu adevărat pe nimeni, iar eu am onorarii mari în străinătate, nu pot să chem pe cineva în locul meu și să-i dau un sfert sau și mai puțin din ceea ce primesc eu în afara României. Deci n-am obraz să fac schimb cu nimeni, pentru că trăiesc în România. Nu pentru că n-aș dori, aș face cu mare plăcere schimb

cu alți mari dirijori care să mă invite apoi la orchestrele lor. Pe cine să invit aici? Pe ce? Pe 1000 de euro? Să fim serioși!

— *Asta se poate demonstra clar. Ați fost director la Orchestra din Bolzano și Trento, în Țara Bascilor etc. Câți de acolo au venit la Filarmonică?*

— Niciunul. În general, la noi vin dirijori care n-au orchestre pentru că aceia care au orchestră câștigă atât de mult încât nu se uită la onorariile noastre derizorii. Ori vin ca să ne facă pomană, vezi Lawrence Foster, care nu acceptă să fie plătit cu ceea ce putem și, decât așa, preferă să dirijeze gratuit. Sau Seiji Ozawa pe care niciodată nu l-am putea plăti. Este evident, cine vine aici ori fac pomeni, ori au un interes să dirijeze aici.

— *Vin cei care fie doresc să-și facă mâna, fie rodează niște lucrări.*

— Da, dar cu aceștia nu pot să fac eu schimb, niciodată.

— *Da, toată treaba este clar tendențioasă...*

— ... și extrem de dezonorantă.

— *Să continuăm, vă ascult.*

— Revin la acel memoriu foarte dens despre care pomenesc ziarele. Ei spun că l-au redactat după recentul scandal cu Anda Petrovici de la concertul Angelei Gheorghiu. Este fals, pentru că despre conținutul de principiu al memoriului știu de foarte multă vreme pentru că am tot discutat despre acele probleme. Pe de altă parte, nimeni n-ar fi putut elabora în două nopți un memoriu de o astfel de densitate, decât cel mult coada de cometă care este capitolul cu Anda Petrovici, adică grupul ultimelor două puncte din cele opt. Celelalte... să nu-mi spună mie cineva că s-au elaborat „spontan”, doar pentru că s-a certat lumea cu Anda Petrovici. Sunt lucruri foarte bine pregătite, doar momentul a fost ales acum ca să fie totul regizat astfel încât să nu mai existe nici cale de întoarcere, nici de negociere. Ne aflăm în fața unui puci din anii 30.

— *Ce credeți că se va întâmpla și ce așteptați din partea ministrului? Am înțeles că nu îi este atât de ușor să ia o decizie.*

— Nu știu ce va face. Eu i-am declarat că nu doresc să fac rău nimănui, nu doresc să tensionez și mai mult situația, că pot asigura, în cazul în care se dorește, un interimat, până la viitorul concurs la care eu nu mă voi prezenta. Deci voi avea grijă de această instituție națională, până va fi preluată de altcineva mai abil decât am fost eu. A doua formulă este să numească pe altcineva inter-

mar. Altă variantă nu prea există, pentru că nu se poate organiza un concurs de manager până nu se elaborează normele de aplicare a Ordonanței 189. Ministrul mi-a spus că normele sunt făcute și înaintate la semnat, că circulă pe la diverse oficii etc. Asta nu se știe cât durează, o săptămână, o lună, poate mai mult.

– *Deci „jucați” în... prelungiri.*

– Printr-un mandat verbal, căci demisia nu mi se acceptă. Dar eu am nevoie de un document oficial și, deși nu-mi place să forțez mâna ministrului, trebuie să înțeleagă și dânsul că nu mai pot funcționa așa. Semnez acte și nu știu în ce calitate o fac. Sau, să numescă interimar pe cine crede dumnealui.

## **Drumul fără întoarcere**

– *Maestre Mandeal, ce este în sufletul dvs?*

– E bună întrebarea dvs., și eu m-am gândit.

Există două sentimente contrarii, rar mi-a fost dat să le trăiesc. Pe de-o parte este, evident, amărăciunea față de tot prin ce am trecut, pe altă parte vă mărturisesc cu onestitate, că am un sentiment de ușurare. Mă simt curățat, izbăvit, acesta cred că este cuvântul. Nu mi-a fost deloc ușor să conduc Filarmonica în felul acesta, ani și ani de zile, am avut multe momente grele și deseori am fost pe punctul de a renunța la direcțiune. Dar totul s-a prelungit, nici eu nu știu cum, în virtutea inerției. În acest an, ministrul mi-a spus, neoficial, că am primit calificativul maxim pentru management. Anul trecut luasem nota 9,50. Dacă aș fi dorit să mai rămân aici, conform Ordonanței 189, ar fi trebuit să nu mai dau nici un fel de concurs pentru că am luat note peste 8 și am dreptul să mi se prelungească mandatul pe baza raportului de activitate asupra ultimei stagiuni. Desigur, nu se mai pune în nici un caz problema să mai continui în vreun fel, a venit sfârșitul sfârșitului ca manager. Ca dirijor însă, port această amărăciune uriașă, pentru că mă simt alungat din casă, din casa pe care nu zic că eu am făcut-o, dar la care am contribuit foarte mult pentru ca ea să fie mare și frumoasă, așa cum este acum. Pe de-altă parte, mă simt eliberat și ușurat de o situație care-mi devenise extrem de împovăraătoare în ultimul timp. Mă întreabă lumea ce o să fac de-acum încolo. Habar n-am, deocamdată astăzi mi-am depus și cererea de pensionare. Voi deveni un tânăr pensionar liber, care se poate angaja oriunde, pe ce onorarii îi plac. Pot pleca să iau o orchestră din străinătate și să mă autoexilez sau mă pot angaja la o altă orchestră din țară. Am varii perspective dintre care mi-e greu să prevăd ceva sigur. Un singur lucru este autentic și adevărat, faptul că acum sunt liber.

– *Deci situația este ireductibilă.*

– Dacă m-a „chelfănit” orchestra, nu mai există întoarcere, pentru simplul fapt că dirijatul nu este ca un instrument, dirijatul presupune empatia care se creează de la om la om. În momentul în care acest flux se întrerupe undeva, bagheta nu mai poate să „sune” și nici nu mai vrea.

## **Un ansamblu**

### **de factură europeană**

– *Care ar fi mândria dvs. după atâția ani la conducerea Filarmonicii?*

– În urma mea rămâne o orchestră de factură europeană, s-a demonstrat la Festivalul Enescu, chiar cu un semi-dirijor cum este Vengerov; rămâne cel mai bun cor de filarmonică din România, datorită lui Iosif Ion Prunner în primul rând, dar și pentru că l-am susținut și am împropățat complet componența corului, am schimbat stilul, lucru care s-a petrecut încă de acum 5-6 ani; rămâne o orchestră de cameră de mare calitate pe care am reînființat-o în 1991, ca prim gest al meu ca director; rămâne un ansamblu de suflători fondat de Adrian Petrescu și sprijinit de mine. Suflătorii sunt deocamdată cruzi dar se află în plină evoluție, iar din punct de vedere calitativ, pot sta acum alături de corzi. Am renovat Ateneul, îl vede toată lumea, arată impecabil și este asigurat pentru cutremure până la gradul 8, după cum spun constructorii. Am făcut 30 de turnee internaționale, nu cum afirmă orchestra, doar cu mine la pupitru. Au dirijat și Ion Marin, Camil Marinescu, un elvețian, un rus, mai mulți spanioli... Deși am condus eu majoritatea concertelor, niciodată un turneu nu a fost condiționat de prezența mea ca șef de orchestră, deși aș fi putut-o cere, pe baza prerogativelor morale și a celor date de funcția mea. Dacă s-a oferit vreodată un turneu cu alt dirijor, întotdeauna l-am acceptat, i-am dat curs și l-am sprijinit cât am putut. Sunt foarte multe lucruri false în acest memoriu, pe care eu le pot demonta bucată cu bucată, prin realități istorice și cu acte.

*(CULTURA nr. 42, 22 octombrie 2009)*

## **MARIANA NICOLESCO ȘI NOUA GENERAȚIE BELCANTISTĂ**

Se pare că Studioul Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess”, coordonat de regizoarea Anda Tăbăcaru-Hogea, a devenit propulsorul primei scene lirice naționale, sub ale cărei auspicii ființează. Iată, în trimestrul ultim din 2009 și-a propus nu mai puțin



de trei premiere, în timp ce Opera „mare” una singură. Ce-i drept, eforturile sunt diferite. Totuși... nu pe de-a-ntregul.

Chiar dacă la Studio reprezentările sunt de mici dimensiuni, semi-scenice sau concertante, plasate în foyere, cu acompaniament de pian, să pregătești titluri ultra-pretențioase ca **Gemma di Vergy** (sau **Parisina d'Este** a aceluiași Donizetti, la finele stagiunii trecute) nu e la îndemâna oricui. Într-adevăr, Studioul a luat inițiativa să dezvolte un proiect ambițios în domeniul „operelor rare”. Cvasi-necunoscutele **Le cantatrici villane** (Valentino Fioravanti) și **La Canterina** (Joseph Haydn) au fost deja pe afiș.

Pentru partiturile belcantiste donizettiene, premiere absolute în România, implicarea celebrei soprane Mariana Nicolesco, una din marile glorii ale acestui stil, a fost benefică. Se poate spune că artista a format deja o echipă de cântăreți pe care o îndrumă și îi insuflă totul: apetență pentru frumosul expresiv, dăruire maximă, tensiune artistică. Construiți în acest spirit, tinerii participă la un master-class perpetuu și fundamentează crearea unei adevărate școli de belcanto, teritoriu care, ca și cel mozartian, constituie baza pentru incursiuni viitoare, cel puțin în romantism și verism. Admirabil pregătite muzical și estetic, concertele au fost derulate la maximă altitudine de calitate. Trebuie remarcat că nu este vorba de repertoriul tradițional gen **Lucia di Lammermoor**, ci de partituri de cinci, de zece ori mai complicate. Mai mult decât atât, în condiții concertante, fără perdea protectoare de orchestră, cu părțile corale eliminate, fără niciun respiro, în efort continuu, dificultatea extremă venită din țesătura diabolică a portativelor și din lungimea rolurilor, se amplifică.

**Aurelia... di Vergy,  
un star în ascensiune**

Da, sopranei Aurelia Florian i se poate atașa de-acum numele eroinei donizettiene. A parcurs partitura cu siguranță stupefiantă, cu nuanțare îmbogățită, depășindu-și sensibil anterioara performanță din **Parisina d'Este**. Cântul *spianato di grazia* din cantilene, agilitățile dramatice, avântul cabalettelor, strălucirea acutelor - fie de forță, fie în atacuri *pianissimo* - au fost atât câștiguri însemnate, cât și confirmări, în condițiile unei proiecții pătrunzătoare, suverane de sunet. Aurelia Florian a dominat tot podiumul și a trecut cu bine proba de anduranță a teribilului rol titular, una din culmile scriiturii de coloratură dramatică. La 25 - 26 de ani, sopranei i se deschid larg porțile unei cariere importante

care trebuie să dureze câteva bune decenii. Un drum pe care trebuie pășit cu grijă, fără grabă, cu raționalitate, logic, lucid și, mai ales, sub control. Consumul energetic este uriaș și numai el poate fi socotit răspunzător pentru ușoare detimbrări în registrul grav la infernalul duet din secțiunea secundă a concertului, în compania baritonului. După mine, singurul bemol al prestației.

Aurelia Florian este acum un star în ascensiune. Bine ar fi ca și alte nume de tineri să i se alăture în acest select cerc, pur belcantist, un club de artă care, sub îndrumarea Marianeii Nicolesco, s-ar putea extinde și către romantismul verdian, spre pildă.

Pentru rolul Tamas, a fost ales Bogdan Mihai, un specialist al țesăturilor vocale înalte, cântăreț inteligent cu bună înțelegere a esențelor frazei muzicale donizettiene, derulate cu frumoasă linie de cânt. Chiar dacă nu are strălucirea de sunet a sopranei, abilitatea execuției agilităților și – cum spuneam – extensia vocii definesc forțele tânărului tenor. Și el se află la începutul unei cariere notabile și primele afirmări internaționale au început să sosească.

Partenerii Aureliei Florian și ai lui Bogdan Mihai, excelent integrați exigențelor de stil, au fost baritonul Dorin Mara (Contele di Vergy), negurosul bas Horia Sandu (Guido) și mezzosoprana Sidonia Nica (frumoasă voce în rolul Idei di Gréville).

La pian, Ioana Maxim a urmărit cântăreții cu atenție și rareori a greșit. A asigurat tempii corecți (formidabil de furtunos a fost cel al cvartetului din partea a doua a concertului, unul din momentele de vârf), optimi pentru un discurs melodic fluent și plastic.

**La Canterina** Dacă **Gemma di Vergy** (primă auditiie absolută la Teatro alla Scala în 1834, deci acum exact 175 de ani) ne-a introdus în istoria Franței de secol XV, cu tot cortegiul de întâmplări sângeroase izvorâte din rivalități, iubire și gelozie, iată că **La Canterina**, prin care teatrul liric bucureștean a marcat bicentenarul Joseph Haydn, ne-a prilejuit întâlnirea cu o operă-divertisment, cu subiect gen *commedia dell'arte*: delicioase episoade din lumea cântăreților, impresarilor, profesorilor de canto, totul pigmentat de eternele insistențe ale bărbaților pentru obținerea favorurilor unei dive. O muzică poate nu întotdeauna congruentă – din punct de vedere al alcătuirii consistente a dramaturgiei – spectacolului liric și, când afirm acest lucru mă gândesc la abundența recitativelor în detrimentul ariilor și ansamblurilor. Până la un punct. În minunatul cvartet Allegro di molto de la sfârși-

tul primului act, ca și în cel final Moderato-Presto, pana lui Haydn, maestrul clasicismului vienez, se simte.

Reprezentat în Foyerul Galben al Operei, spectacolul **La Canterina** nu a avut nevoie de mai mult spațiu. Este meritul regizorului Traian Savinescu (autor și al adaptării, al traducerii libretului în limba română) care, sesizând scăderile partiturii, a folosit la maximum platoul, a dinamizat acțiunea, a imaginat travestiuri, gaguri și jocuri de umbre, a introdus mimanți. Și dacă **La Canterina** a fost o producție captivantă se datorează și colaboratoarei lui Savinescu, reputata scenografă Viorica Petrovici. În decoruri minimale, costume clasice - bogate pentru doamne, mai simple pentru domni - au fost desenate în culori pastelate, armonioase.

Jocul scenic a fost încântător, variat și atractiv, extrăgând și potențând resursele interpreților. Scena „narcozei” a fost, pur și simplu, foarte reușită în derularea cu... încetinitorul. Numesc aici sopranele Simonida Luțescu (Gasparina) și Cristina Marta Sandu (debordantă în travesti pentru rolul Don Ettore), apreciaata mezzosoprană Antonela Bârnat (ce păcat că rolul Apollonia nu-i oferă mai mult!), tenorul Valentin Racoveanu (Don Pelagio). Nu-i uit pe figuranții Lucia Elvira Butnariu și Sorin Dobrin. A acompaniat pianista Lidia Butnariu.

Reprezentarea partiturilor rare este un notabil succes al Operei Naționale București, o realizare de palmares! Până la sfârșitul anului urmează, la Studio, reluările cu **Gemma di Vergy** (2 decembrie) și **La Canterina** (28 decembrie), alături de premiera **Amadeus** (15 decembrie). Între timp, pe scena mare, noua producție cu **Hänsel și Gretel** de Humperdinck (11 decembrie). De văzut și revăzut!

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 noiembrie 2009 și

CULTURA nr. 47, 26 noiembrie 2009)

## SCENA LIRICĂ ÎN FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Întrepătrunderea slovelor cu sunetul a fascinat întotdeauna. Sintagma „Prima la musica, poi le parole” nu a rămas doar o dilemă de secol XVIII sau titlul unei opere de Antonio Salieri, ci a incitat într-o așa măsură încât Mozart a abordat simultan tema în singspiel-ul **Directorul de teatru**, cu premieră vieneză în aceeași

zi, 7 februarie 1786, cu opera lui Salieri! Mai departe, subiectul a generat controverse continui, a inspirat lucrări din veacul trecut - **Capriccio** de Richard Strauss fiind cea mai celebră -, a rămas dilematic și colocvial până astăzi. Este problema fundamentală a teatrului cântat, a operei.

Pornind de aici și explorând mai în profunzime esențele dramaturgice ale titlurilor, mizanscena de scenă lirică și-a luat seama. Regizorii au accentuat lucrul cu vocaliștii, rostirii i s-a dat mai multă importanță, curente moderne au împânzit teatrele de operă în dorința de a aduce veridicitate eroilor, de a amplifica mișcarea și expresia, de a îmbogăți sensurile. Cântăreții-actori au fost din ce în ce mai căutați, îndeosebi începând din cea de-a doua jumătate a secolului XX, un punct de răscruce. Deschizătoarei de drumuri, Maria Callas, i-au urmat – printre cei mai reprezentativi – Plácido Domingo și, în zilele noastre, Anna Netrebko sau Rolando Villazón.

Dar odată cu ascensiunea regiilor venite, cu preponderență, din teatru către operă, au apărut și extremiștii. Mă refer la unii regizori care lasă deliberat muzica pe planul secund, forțează subiectele, exacerbează și agresează vizualul. Nu mai vorbesc de aceia care intră cu bocancii în partituri și își permit deviații sau inversiuni de scene. Din păcate, există și asemenea fenomene, nu puține.

Notând rezervele, trebuie totuși remarcat că sosirea regizorilor de teatru pe scenele de operă a fost benefică. Români importanți, ca Andrei Șerban, Ion Caramitru, Petrică Ionescu, Mihai Măniuțiu, Alexandru Darie, Radu Gabrea, au semnat în țară și străinătate mizanscene de interes, căutând să-și apropie specificitățile genului.

Da, teatralitatea pătrunde în operă, după cum muzica invadează scena de proză. Un parteneriat plin de substanță. Iată suficiente motive pentru ca Festivalul Național de Teatru să includă spectacole lirice. A făcut-o sub un generic ambițios, „Opera revival”. De fapt, o revigorare mai mult decât reînviere – teatrul liric nu a murit și nici nu trage să moară. O revigorare, recunosc, absolut necesară. Opera acuză acum, în lume și la noi, lipsa vocilor adecvate, nepotrivirile stilistice, indisciplina muzicală, așa încât terapia intensivă trebuie făcută în primul rând prin glasuri, prin stil, prin serioasă pregătire profesională. Apoi, desigur, urmează punerea în pagină. Prima la musica...

## Lumini și umbre

Așadar, afișul Festivalului Național de Teatru a programat – pe scenele bucureștene - titluri de operă precum **Evgheni Oneghin** de Ceaikovski, **Macbeth** de Verdi, **Orfeu și Euridice** (regia Alexandru Darie, o versiune muzicală de Adrian Enescu cu variațiuni pe teme de Gluck), iar la Cluj-Napoca, **Otello** de Verdi. I s-a adăugat, ca un pandant, în Capitală, baletul **Simfonia fantastică** pe muzica lui Berlioz și texte de Molière, Shakespeare, Baudelaire, Verlaine și Rostand. Un spectacol de Gigi Căciuleanu.

Despre producțiile cu **Macbeth** (regia Petrică Ionescu) și **Otello** (regia Mihai Măniuțiu), am mai consemnat la această adresă, cu ocazia recentei ediții a Festivalului Internațional George Enescu. Noutatea a venit acum din partea distribuțiilor.

Invitat pentru a doua oară la Opera Națională București, baritonul rus Boris Statsenko a apărut drept un interpret valoros al personajului titular din **Macbeth**. Glasul este autoritar prin penetranță și culoare, frazele curg bine conduse, artistul știe să-și domolească elanul eroic în momentele de frământare, de nesiguranță, de șovăială. Stăpânește bine rolul și îl vom revedea oricând cu bucurie pe prima scenă lirică a țării.

Parteneră i-a fost soprana Silvia Sorina Munteanu, care a dorit să-și demonstreze superioritatea față de interpreta georgiană Iano Tamar, invitată în Festivalul Enescu. A reușit cu succes, deși prestații anterioare au fost mai valoroase. Vocea amplă, strălucitoare, cu accente sigure și fulgurante îi împinge cariera către abordări de extremă dificultate și consumatoare de energii. Mă gândesc la rolul titular din **Turandot**, pe care îl interpretează deja pe scene europene. Este motivul pentru care agilitățile cerute de coloratura dramatică verdiană din **Macbeth** nu mai sunt preluate cu acuratețe în aria **Vieni! t'affretta!** Este și firesc, țesăturile vocale ale celor două roluri sunt divergente și atacurile acute de forță din partitura pucciniană îi pot afecta mobilitatea de glas. E păcat! Dacă ar fi să-i dau un sfat valoroasei Silvia Sorina Munteanu, i-aș recomanda să mai aștepte cu **Turandot**, deși sunt convins că îi este la îndemână. Este doar o chestiune de răbdare. În plus, câștigurile sunt mai mici decât pierderile, dacă ținem cont că, la ora actuală, pe plan internațional, sopranele competitive în **Macbeth** se numără pe degetele de la o mână. Cel mult.

M-am bucurat că tenorul Marius Manea (Macduff) a afișat o sporită siguranță. A dovedit-o în aria **Ah, la paterna mano**, cântată

fără reproș. Aparițiile pe scenele europene, în concerte alături de Angela Gheorghiu, i-au crescut încrederea în propriile forțe, așa cum anticipam. Glasul solid al basului Horia Sandu (Banquo) a fost, de asemenea, o bună opțiune a distribuției.

La pupitru, Iurie Florea a condus echilibrat și fiabil. Este un dirijor care are simțul tensiunii spectacolului, pe care o evidențiază cu pregnanță. Tempii au urgență și doar rareori pun în dificultate expresia. Spre pildă, corul final **Macbeth, Macbeth ov'è** exacerbează Allegro-ul într-atât de mult, încât intervenția vocilor feminine diluează acea indicație verdiană *legato e dolce*, care ar trebui să fie rafinat contrastantă marșului impetuos al războinicilor.

**Ascensiunea tenorului Budoiu** Un alt titlu de mare calibru, **Otello**, a fost prezentat la Cluj-Napoca, de ansamblul Operei Naționale Române din orașul de pe Someș. Față de spectacolul de la București, din Festivalul Enescu, deosebirea a venit și aici prin distribuirea în rolurile principale a unor forțe locale, Marius Vlad Budoiu, Irina Săndulescu Bălan, Oleg Ionesc. A dirijat Horváth József. Nu am văzut spectacolul, ci o înregistrare video mai veche, în care l-am remarcat pe tenorul Marius Vlad Budoiu ca Otello, deci într-o partitură-șoc, de intensă angajare și dramatism. Pornind de la o vocalitate eminentă lirică, artistul a reușit să câștige în timp valențele care să-i permită o înscriere meritorie în rândul interpreților personajului titular, foarte puțini la număr în România, pe un arc care îmbracă multe decenii. Consolidându-și tehnica, lucrând pentru întunecarea culorii glasului, apropiindu-și intențiile dramatice și exploziile fulminante ale Maurului, Budoiu a reușit performanța. I-a adăugat rezistența la duranță, indispensabilă în fața teribilei țesături vocale verdiane, plină de capcane. De fapt, tenorul ajuns acum la maturitate artistică, a intrat pe deplin în literatura lirico-spinto de operă, în roluri de mare dificultate precum Don Alvaro (**Forța destinului** de Verdi), Don José (**Carmen** de Bizet), Canio (**Paiate** de Leoncavallo), Calaf (**Turandot** de Puccini), Samson (**Samson și Dalila** de Saint-Saëns). Ceea ce a realizat, reprezintă un model de studiu serios, atent și de construire etapizată a carierei. Se gândește deja la roluri wagneriene?

**Atmosferă pușkiniană** După multă vreme, Ion Caraimitru a revenit la regia de operă. A făcut-o pentru un opus de mare profunzime, **Evgheni Oneghin**, pe care l-a tratat cu minuție și preocupare în direcția redării atmosferei. Într-adevăr, spectacolul respiră și seduce. Poezia lui Pușkin,

care a stat la baza libretului semnat de Șilovski și Modest Ceai-kovski, s-a dovedit o dată în plus inspiratoare și regizorul, parcă exploatându-și talentul său de mare recitator, a picurat în mizanscenă toată ideatica și parfumul tramei. Calmul și tihna ninsorilor liniștite dăruie o stare de reverie și introspecție. Este firul roșu al spectacolului, simplu, melancolic și visător, căruia chiar momentele de tensiune, de confruntare par să i se subsumeze neașteptat. Luminiile lui Chris Jaeger au subliniat ideea regizorală.

Câteva notații... Nu știu dacă era nevoie de introducerea printre personaje a Tatiane-copil. Totuși, atitudinea ei - la început, la moartea lui Lenski, la sfârșitul operei - ne duc gândurile mai departe, le adâncesc. Rememorările din actul al III-lea ale singuraticului Oneghin - când în scenă plutesc nevăzuți de nimeni Lenski, Olga, Larina, Filipievna - însoțesc descifrarea profunzimilor sufletești ale eroului respins ostentativ de toți cei prezenți la balul din „palatul” prințului Gremin. Și pentru că a venit vorba, austeritatea scenei surprinde. Nimic strălucitor, nimic fastuos. În locul unui salon somptuos și opulent ni se prezintă ceva mult mai sec, cu elemente de decor refolosite din celelalte acte. Pare că a suflat crivățul... economiilor. Și dacă pentru casa de țară, pentru serbarea Larinei, cadrajele sunt potrivite, la final, contrastul ar fi trebuit să fie proporțional cu noua stare socială a Tatiane. Până atunci, portaluri, fațade de case glisează în schimbări „la vedere” și suplinesc banala simetrie spre care înclină desenul. Decoruri, Maria Miu.

În conceperea atmosferei, sprijinul important al lui Caramitru a venit din partea autoarei costumelor clasice și armonioase în coloristică pentru eroi și eroine, pastelate pentru coriști și coriste. Am numit-o pe remarcabila Viorica Petrovici.

Ca susținător al direcției dorite de regizor, dirijorul Iurie Florea a știut să extragă seve din sonoritățile orchestrale (bun pachetul cordarilor), să conducă ansamblul coral (admirabil pregătit de Stelian Olariu) către esențe de climat. Ce bine a subliniat lascivitatea - care părea fixată în văzduh - prin corul țărăncilor din primul act! Iurie Florea a fost școlit (bursă) la Sankt Petersburg și asimilările în plin mediu spiritual rus și-au arătat roadele. Pornind de la asemenea premise, totuși, șeful de orchestră nu s-a lăsat atras în capcanele unor configurări depărtate de cerințele dinamicii spectacolului de operă.

## **Voci remarcabile**

Ionuț Pascu a conturat un Oneghin inegal din punct de vedere

actoricesc. Artistul s-a simțit mai apropiat stării din ultimul act, erou înfrânt, dezonorat, umilit, zdrobit, decât al celei din partea primă a spectacolului, când a evitat nejustificat poza plină de superioritate și aroganță. Și din unghi vocal, angajamentul și implicarea au sporit pe parcursul serii, valorizând o timbralitate baritonală incitantă.

În progres și în bună formă mi s-a părut tână și frumoasă soprană Tina Munteanu, ce expune pe registrul central o voce rotundă și bogat colorată. Este o vocalistă inteligentă care își supune cântul și conducerea frazării, expresiei. Poate că rolul Tatiane este puțin „tare” (extremul acut atacat în forță trebuie să câștige în vibrație și înveliș de armonice) dar sunt convins că soprana va dezvălui, cât de curând, noi valențe. Personajul pe care l-a întrupat a fost realmente minunat, plin de sensibilitate, pasional. Are un talent actoricesc binevenit pe scena de operă. În marea arie „Puskai poghibnu ia, no prejde...”, aria scrisorii, Tina-Tatiana a fost efectiv o adolescentă îndrăgostită până în vârful urechilor.

Alături de ea, a evoluat noua vedetă a tinerilor tenori, Teodor Ilincăi, cu glas important, bine pozat, omogen și cu acute strălucitoare. Nu-i de mirare că are deja un bun portofoliu de apariții internaționale, inclusiv la faimosul teatru Covent Garden din Londra. (Când sesizează apariția unui artist cu mare potențial, occidentalii nu ezită.) Destul de static în scenă, Teodor Ilincăi se preocupă, este evident, de adâncirea expresivității. A dovedit-o în arioso-ul lui Lenski din primul act, cântat moale și catidelat. Dar celebra arie „Kuda, kuda vî udalilisi...” din cel secund rămâne plată, rece și fără indispensabila poetică. Aici este teritoriul asupra căruia tenorul trebuie să mai reflecteze.

Olga, sora Tatiane, a fost mezzosoprana Maria Jinga, cu voce frumoasă dar nu întotdeauna sonoră în registrul inferior.

Veteranul bas Pompeiu Hărășteanu a interpretat cu temeritate rolul Gremin iar experimentatul tenor de caracter Florin Diaconescu a întruchipat un Triquet excesiv caricaturizat.

Foarte bine conturate de mezzosoprana Ecaterina Țuțu (pronunție impecabilă în limba rusă) și tână soprana Ana Maria Comșa au fost Filipievna și Larina, cu portretizări care au întregit climaxul de autenticitate al spectacolului.

(<http://cronici.cimec.ro>, 25 noiembrie 2009 și  
Teatrul azi, nr. 1-2/2010)



# LA VITA È BELLA

Numele filmului lui Roberto Benigni a fost sursa de inspirație pentru titulatura Festivalului Internațional al Artelor Spectacolului aflat, iată, la cea de-a doua ediție. Copleșitoare, abundența manifestărilor desfășurate sub genericul **Viața e frumoasă!** În numai 10 zile, peste 50 de spectacole de operetă și musical, gale internaționale de operetă și balet, lansări de carte și disc, vernisaje, prezentări de proiecte culturale și sociale, concerte, filme artistice, workshop-uri, întâlniri – dezbateri – mese rotunde, seri tradiționale (România, Rusia, Ungaria, Slovacia), decernarea Premiilor VIP, plus Conferința Uniunii Teatrelor Muzicale din Europa (EMTU) și prima ediție a Concursului pentru Tineri Interpreți, dotat cu Trofeul „Ion Dacian”. Practic, o industrie culturală, un efort organizatoric imens, la care nimeni nu se putea încumeta decât admirabilul manageriat al Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”, inițiatorul proiectului, avându-i în frunte pe Răzvan Ioan Dincă, director general și Alina Moldovan, director artistic al festivalului. Unică manifestare de gen din România, **Viața e frumoasă** a avut anvergură internațională, cu ansambluri și soliști de peste hotare, alături de colegii români. Este axiomatic să vorbim despre succesul ei. A fost marcat de aplauzele nesfârșite ale unui public numeros, care a luat cu asalt sălile. Un mare bravo Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”! Fiind practic imposibil de recenzat tot ce s-a petrecut în intervalul 12-22 noiembrie 2009, am selectat doar câteva vârfuri. Așadar...

## Silvia

După exact 90 de ani de la prima reprezentare în România, celebra operetă a lui Emmerich Kálmán a fost noua premieră a teatrului bucureștean, spectacol de deschidere a festivalului, în regia unui colaborator deja tradițional, Miklós Gábor Kerényi (Kero®), directorul general și artistic al Teatrului de Operetă și Musical din Budapesta și director al Operei Maghiare de Stat din capitala Ungariei. Ca și precedenta sa montare la București, musicalul **Romeo și Julieta** de Gérard Presgurvic, **Silvia** respiră prin dinamică și antren, prin vervă și culoare. Kero® este un mare profesionist care simte genul operetei ca pe propria sa ființă. Fără să se depărteze de clasic în viziune, propunând frumoase costume de epocă, cu decoruri în care roșul incitant a predominat, regizorul a fost motorul prin care soliștii și ansamblul s-au autodepășit în jocul de scenă, în dans, în vivacitate și autenticitate. Opereta la ea acasă, cu tot ce are mai atractiv!

Valsuri elegante, ceardașuri îndrăcite, cuplete hazoase, comic de situație, quid pro quo-uri, dialoguri și replici suculente, au luat publicul într-un vârtej fără margini. Un mare merit îl are, bineînțeles, coregraful György Gesler, esențial colaborator al lui Kero®, ale cărui rezultate au entuziasmat.

Câteva secvențe au fost memorabile: dansul „nupțial” din primul act, dansul de cvartet din partea a doua, evoluția trioului Boni – Silvia – Feri (cu talentatul și explozivul Cătălin Petrescu, Tina Munteanu, alături de step-istul de forță Stefan Popov) și, mai ales, dansul duo Boni - Stazi, cu excepționala Amelia Antoniu. O remarcă specială pentru Gladiola Nițulescu (Anhilte), delicioasă vocal și scenic în cupletul cu Mihnea Lamatic și solo.

Tina Munteanu a fost interpreta Silviei. O apariție captivantă, cu voce frumoasă și un registru central - grav plin de consistență. Tânăra soprană frazează inteligent, simte pulsația valsării, dar se arată prea fascinată de extremul acut (actul I), la care vibrația se cere îmbunătățită. După emoția firească a debutului în rol, care și-a pus amprenta pe rostirea întrucâtva exterioară a prozei, artista a dobândit sporită siguranță pe parcursul serii. I-a fost partener tenorul Florin Budnaru (Edwin), bun actor dar cu emisie vocală incertă.

La pupitru s-a aflat un oaspete din Ungaria, Balász Stauróczy, un alt artizan al atmosferei vivace a spectacolului. Păcat că orchestra Operetei bucureștene, deși întărită cu șefi de partidă budapeșteni, nu ne-a scutit de ceva decalaje (actul ultim) sau chixuri.

### **Barbă-Albastră**

Nu numai operetă, nu numai musical, pe afiș iată și o operă bufă de Jacques Offenbach! Producția se datorează prestigiosului ansamblu al Teatrului de Stat de Comedie Muzicală din Sankt Petersburg, realizatorii principali fiind Yury Aleksandrov (versiunea scenică și regia), Vyaceslav Okunev (scenografia), Galy Abaidulov (coregrafia), Gleb Filshtinsky (light design). Îl alătur acestora, pe dirijorul Andrey Alekseev, care a inclus în paralel cu partitura originală, muzică de Oleg Karavaychuk. După cum aveam să constat, fenomenul a proliferat.

**Barbă-Albastră**, un spectacol care pornește de la clasic și este tratat gen vodevil satiric, cu poante și gaguri, cu analogii și trimiteri la viața de zi cu zi. Parodia înfloarește. Fantezia extremă, minuțiozitatea de portretizare a personajelor, cupletele savuroase, mișcarea continuă, dansul amețitor, decorurile bogate, costumele alambicat concepute și colorate, iată ce a încântat publicul.

Din cei aproape 20 de interpreți, o disting pe soprana Tatiana Taranetz (Bulotta), una din cele mai interesante voci ale festivalului, pe Sergey Braga (Barbă Albastră) și, spicuind cu totul aleator, pe Valery Matveev (Regele Babech), Vera Vasilyeva (Regina), Aleksandr Bayron (Popolani), Alina Alekseeva (Floretta),... toți actori minunați și cântăreți dăruți. Nu-i uit pe balerinii din primul act, Victoria Vishnyakova (Odette) și Anatoly Katulsky (Siegfried).

**Liliacul** După prezențele în calitate de regizor al spectacolelor bucureștene, era momentul apariției lui Kero® și în fruntea unuia din ansamblurile pe care le conduce, Teatrul de Operetă și Musical din Budapesta. A ales ca titlu, opereta-șlagăr, opereta-emblemă a genului, **Liliacul** de Johann Strauss. Desigur, a realizat mizanscena și a fost, probabil, inspiratorul versiunii semnate István Kállai - György Böhm la care, fără îndoială, și conducătorul muzical al spectacolului, dirijorul László Maklóry, a avut un cuvânt de spus. Despre ce ar fi vorba? Simplu, despre amputări ale unor pasaje din celebra uvertură, despre „salturi” peste pagini de partitură care, ce-i drept, se mai domolesc pe măsura avansării spre actul al III-lea dar din care, totuși, lipsește importanta arie a Adelei. Despre reluările cu obstinație a spectaculoasei vocalize din primele măsuri ale aceleiași Adela, despre inserturi „extra” și chiar despre pauza plasată la... jumătatea actului secund. Riscant să procedezi astfel, mai ales că totul se petrece sub... „privirile” lui Strauss însuși, aruncate dintr-un grup statuar. Îi înțeleg pe realizatori până la un punct, prin prisma dorinței de a-și integra cât mai bine concepția. Dar, partitura rămâne... partitură. Și așa cum a reușit spectacolul, cu mare brio, sunt convins că paginile eludate nu ar fi încurcat cu nimic.

Excelentul Kero® și echipa compusă din Csörsz Khell (scenografia), Tünde Kemenesi (costume), András Aczél (maestru de actorie), Jenő Locsei (coregraf) au reușit o producție scenică de zile mari. Între decoruri cu tentă suprarrealistă, în costume clasice, lumea vieneză palpită în ritm de vals, de polcă. Există o veridicitate a expozeului, susținută de tempii ametiitori ai dirijorului, care nu pot să nu placă, să nu exalte publicul. Inventivitatea lui Kero® se regăsește la tot pasul: în atitudini, în joc, în dansurile nebune (excelentă Ida, interpretată de Barbara Bodí), în susținerea unor momente prin mimanți, în antrenul care depășește rigorile operetei, glisând-o spre revistă.

Într-o asemenea abordare de mare actorie, parcă nici nu-ți vine să cauți voci deosebite, totul părând subsumat ideii de spectacol teatral. Totuși, nu se poate! Așa am remarcat glasurile frumoase ale lui Zsolt Vadász (Eisenstein) și Károly Peller (mai întâi prezentat, în travesti, ca... Prințesa Orlofsky, apoi dezvăluindu-se ca veritabilul Prinț Orlofsky). Cu destule stridente, îndeosebi în cunoscutul cear-daș, a fost Veronica Geszty (Rosalinda). Îi numesc și pe ceilalți actori-cântăreți: Mónika Fischl (Adela), Tamás Földes (Dr. Falke), Dániel Vadász (Alfred), András Faragó (Frank), Gábor Dészy Szabó (Frosch), László Sóntha (Dr. Blind) și Soma Langer (Ivan). Și-au dat concursul corul și baletul Teatrului de Operetă și Musical din Budapesta, alături de orchestra Operetei bucureștene.

**Văduva veselă** Ei da, se pare că vântul intervențiilor în partitură bate cu putere primprejurul României, întrucât și spectacolul **Văduva veselă** de Lehár, propus de Opera de Stat din Banská Bystrica, a fost afectat. Nu mai insist. Păcat doar că interpreta Valenciennei, excelenta soprană cu voce luminoasă Dominika Doniga, a fost privată de cupletul „grisettelor” din actul al III-lea.

Dar, încadrându-se în trăsătura comună a tuturor spectacolelor din festivalul **Viața e frumoasă**, și ansamblul slovac a făcut proba unui înalt profesionalism. În mâna regizoarei Dana Dinková a stat și coregrafia. Fapt benefic. Scenele de balet (chez Maxim's!) sunt debordante, înfocate, soliștii dansează la perfecțiune, cu remarci speciale pentru Olga Hromadová (Hanna Glawari) și Simon Svitok (Danilo), care își depășesc astfel prestațiile vocale. În aceeași linie, neinteresant mi s-a părut Dušan Šimo (Camille de Rosillon), cu voce prea îndepărtată de romantismul accentuat al eroului. Principalii au fost anturați de mulți parteneri, minunați actori: Štefan Safárik (Zeta), Ján Haruštiak (Njegus), Martin Popovič (Cascade), Peter Schneider (St. Brioché), Katarina Adamíková (Sylvianne), Eva Lucká (Olga)...

Decorul lui Jan Zavarský este simplu, funcțional, fără extravagante și ajutat de proiecții. În schimb, costumele Adrianei Adamíková sunt armonios desenate. Nu mai vorbesc de... grisette!

Sub bagheta oaspetelui Igor Bulla, orchestra Operetei din București (cu concertmaestru slovac), soliștii și corul Operei de Stat din Banská Bystrica s-au simțit confortabil.

**Trofeul „Ion Dacian”** A fost prima ediție a unei competiții menite să omagieze memoria legendaru-

lui interpret de operetă, nume-simbol al genului la noi în țară. Concursul a fost deschis tuturor tinerilor până în 30 de ani, obligați să interpreteze fie o singură arie, fie un duet de operetă sau musical, cu acompaniament de pian; este genul de confruntare blitz, incitantă și prin faptul că se putea obține doar un singur premiu, în valoare de 1000 de euro, care s-ar fi putut împărți dacă ar fi fost acordat unui cuplu. Desigur, au fost anunțate și câteva premii speciale. Deși a fost un concurs complicat, prin faptul că în numai câteva minute trebuia să-ți demonstrezi calitățile având șansa unui singur premiu valoric, afluența de participanți a fost mare: s-au înscris 43 de tineri veniți din ansamblurile Operei Naționale, Operei bucureștene, teatrelor lirice din țară și chiar din liceele de muzică.

Juriul a fost compus din prof. univ. dr. Mihai Cosma de la Universitatea Națională de Muzică din București, președinte, prof. univ. dr. Gelu Colceag, rectorul Universității de Artă Teatrală și Cinematografică, prof. univ. dr. Ionel Pantea de la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, Daniela Vlădescu, director general al Teatrului de Operă și Balet „Oleg Danovski” din Constanța, artistul liric Tiberiu Simonescu de la Opereta bucureșteană, soprana Alina Bottez și criticul muzical Costin Popa. Noutatea în sistemul de jurizare a fost prin stabilirea mediei finale și în funcție de preferințele publicului. Un sistem electronic-acustic modern a măsurat intensitatea (nu durata) aplauzelor și a transformat-o automat într-o notă care a intervenit, cu o oarecare pondere, prestabilită, la evaluarea finală pornită de la media juriului. În mod transparent, nota publicului era afișată pe monitoare imediat după ce aplauzele se stingeau. Este de remarcat probitatea, corectitudinea și calitatea deosebită a asistenței care a umplut sala până la refuz. Pot să devoalez acum, că evaluarea spectatorilor a coincis, ca ordine în clasament, cu cea a juriului.

Marele laureat a fost basul Iustinian Vasile Zetea, câștigătorul Trofeului „Ion Dacian”, student la Universitatea Națională de Muzică din București, clasa prof. univ. dr. Ionel Voineag. În continuare, Valentina Nafornița - Premiul Special al Juriului, oferit de Universitatea Națională de Muzică, Anna Mirescu - Premiul Special al Juriului, oferit de Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică pentru cea mai bună interpretare teatrală a unei partituri muzicale, Victor Bucur - Premiul Special oferit de Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” și Ana Cebotari - Premiul Criticii Muzicale, oferit de criticii Mihai Cosma și semnatarul acestor rânduri.

Prima ediție a Trofeului „Ion Dacian” a fost un succes. Și încă unul important, dacă ne gândim că lansarea lui s-a făcut nu cu foarte multă vreme înainte. Sunt convins că va deveni o manifestare tradițională.

(<http://cronici.cimec.ro>, 27 noiembrie 2009 și  
Teatrul azi, nr. 1-2/2010)

## SEARĂ RAHMANINOV

Emoție! La un recent concert al Filarmonicii bucureștene, orchestra a intrat pe scena Ateneului cu douăzeci de minute mai târziu față de ora prevăzută, făcând auditoriul să se întrebe dacă nu i se rezervă o surpriză neplăcută, în contextul fenomenelor care bulversează viața normală a primei instituții simfonice a țării. Nu a fost nimic din ce s-a presupus, doar că nimeni nu a cerut scuze unui public care a umplut total sala deși, în seara respectivă, se transmitea la TV dezbaterile celor doi candidați la președinție. Admirația, dragostea cu care este înconjurat pianistul Dan Grigore, solistul concertului, rezistă oricărei concurențe! În plus, dirijor era extravagantul Misha Katz iar programul, de mare atractivitate. Seară Rahmaninov!

Deschiderea a revenit scurtei **Vocalize**, opus mai cunoscut și, poate, mai potrivit redat de vocea de soprană, ce valorizează expresivitatea glasului uman. În varianta orchestrală, derulată cu același filon de duioșie, de tristețe, **Vocaliza** a pus la încercare violinele și l-a găsit pe Misha Katz într-o stare de extremă exaltare. Este un dirijor prin a cărui fibră muzica pătrunde adânc și lasă urme. Dar, de multe ori, exteriorizarea - prin gestică largă, prin mimică - apare excesivă și exagerată. A confirmat-o și în a doua piesă a concertului, **Rapsodia pe o temă de Paganini, pentru pian și orchestră, în la minor, op. 43** când, iată, se sprijină cu coatele pe pian și încearcă, parcă, să-l hipnotizeze, să-l vrăjească pe solist, în momentele cadențelor. Nu sunt adeptul dirijorului-semafor, preocupat numai de tactare, ci cred că brațele, trupul, chipul trebuie să exprime sevele picurate în sonuri. În anumite limite. Misha Katz le-a depășit.

Noroc că Dan Grigore și-a continuat imperturbabil expunerea efluviilor romantice ale lui Rahmaninov, de la plutiri și filigrane de sorginte chopiniană sau impresionistă la forța ce trimite la filonul brahmsian sau la vâna ceaikovskiană. Interpretarea oferită

de reputatul pianist a fost o demonstrație de tehnică, virtuozitate sobră și plămădire de esențe.

Trecând peste capitolul de inedit al prestației dirijorale, să notez totuși că Misha Katz este un muzician eficient și ferm în conducere, care știe să țină bine în mână un ansamblu de proporții. **Simfonia corală “Clopotele”, op. 15, pentru soliști, cor și orchestră mare** a fost redată impresionant, cu un vârf de implicare în tumultul părții a treia, Presto. Construită pe temeuri ce parcurg drumul de la liric la dramatic, lucrarea și-a regăsit în viziunea lui Katz, cu susținerea corului pregătit de Iosif Ion Prunner, ipostazele așternute de compozitor, în care diversele imagini sonore ale clopotelor – de argint, de aur, de fier – punctează momente variate, de la cele vesele (Allegro ma non tanto) la tânguiriile funebre (Lento lugubre), trecând prin atmosfera de ceremonial nupțial sacru (Lento) sau prin dezlănțuiri cumplite (Presto). Sunt patru cadre, împlinite de prezența vocilor soliste: tenorul Ruben Mureșan (în partea primă), soprana Iulia Artamanov (voce frumoasă dar fără omogenitate odată ce depășește portativul) și baritonul Ionuț Pascu, glas impunător, cu impresionantă tentă declamatorie, care domină tutti orchestral-coral și demonstrează că simte cuvântul și patina frazei ruse.

(<http://cronici.cimec.ro>, 6 decembrie 2009 și  
CULTURA nr.50, 17 decembrie 2009)

## **ELENA MOȘUC, STRĂLUCITOARE LA BUCUREȘTI**

Așteptată îndelung de un public care îi urmărește spectaculoasa evoluție pe marile scene lirice ale lumii, soprana Elena Moșuc a poposit în fine, din nou, în Capitală. Prilejul i-a fost oferit de tradiționala serie de concerte Proms of Delight, desfășurată în acest decembrie sub genericul Spirit of Christmas. O manifestare datorată Elite Art Club UNESCO al cărui vicepreședinte și director artistic pentru Departamentul Muzical este neobositul promotor Laurențiu Dașcă.

Începând cu 2003, anul înființării sub patronajul Comisiei Naționale UNESCO, Elite Art Club a derulat multe proiecte, dintre care Proms of Delight reproduce în România o linie mondială de concerte populare. Este suficient să amintim sigle celebre ca BBC Proms

sau Boston Pops. Având deja o vechime de cinci ani, Proms of Delight a reușit să aducă în fața publicului nostru nume îndrăgite ale scenelor internaționale și, ceea ce este foarte important, să promoveze o serie de tineri artiști români de operă. Anul trecut, pentru mecenat în artă, brandul românesc Proms of Delight a primit Oscarul revistei Capital, drept recunoaștere a eforturilor pe tărâm cultural.

Așadar, recent, în două concerte succesive pe parcursul aceleiași seri la Ateneul Român, invitata specială a fost Elena Moșuc, vedetă aclamată de la Scala din Milano și Opera de Stat din Viena la Bayerische Staatsoper din München și Covent Garden din Londra, de la Deutsche Oper Berlin la New National Theatre din Tokio. (Era de dorit ca prezentatorii bucureșteni să punteze câte ceva din acest parcurs.) Din repertoriul puccinian al Elenei Moșuc, programul a cuprins câteva arii și un duet, în acompaniamentul orchestrei Bucharest Symphonic Pops, dirijată de Valentin Doni. Partener i-a fost tânărul tenor Florin Ormenișan.

Ca întotdeauna, aura de excelență și arta sopranei s-au simțit de la primele sunete ale ariei Laurettei, **O mio babbino caro**, din **Gianni Schicchi**. Ne-am simțit îmbătați de un glas plin de rotunjimi, cu armonice prețioase și culoare seducătoare, lirică, modelat la fiecare măsură în multiple expresii și articulări încărcate de sens. Puritatea și ingenuitatea eroinei, dulceața adresării rugămintilor către tatăl ei au respirat prin toate aceste virtuți. Se știe, Elena Moșuc este identificată cu idealul de tehnică vocală și de manevrare versatilă a instrumentului său. Iată, deja la al doilea vers - **mi piace, è bello, bello** - în numai două măsuri, legato-ul încântă și transportă emoția pe arcul forte - subito piano - mezzoforte - diminuendo, într-o plămădire miraculoasă. Abandonul poetic al Laurettei îndrăgostite o însoțește la tot pasul... **vo'andare in Porta Rossa a comperar l'annello!** Și, din nou, alternanța mezzoforte - piano (**O Dio, vorrei morir!**) dă tentă înduioșătoare discursului.

Demonstrația de măiestrie a continuat în aria lui Liù din actul al III-lea al operei **Turandot**. **Tu che di gel sei cinta** cântă nefericita sclavă și Elena Moșuc știe să picure în voce nuanța „doloroso” dorită de Puccini, ca într-un lamento. Apoi, profetic, **L'amerai anche tu**, cu filaj perfect - până la inaudibil - al notei de La bemol acut, se încarcă de sfâșietoare pasiune, ca o oglindire a propriilor simțăminte ale personajului.

Rar mi-a fost dat să ascult o arie a Musettei din **Boema**, atât de minuțios construită, cu redarea atâtor fațete ale spiritului



eroinei. Cu eleganță și grație, **Quando m'en vo** curge insinuant, în accente domoale și subtile, se strecoară cu nebănuită finețe, se dezvoltă expansiv (... **felice mi fa**) și sfârșește rafinat, cu un Si natural înalt preluat cu deconcertantă ușurință în forte și filat până la un transparent pianissimo. Ca și celelalte secvențe, aria a plutit într-un legato parcă interminabil.

A urmat duetul de la finele primului act al **Boemei**, în care soprana a întrerupt o Mimi delicată și palpitantă de iubire, cu frazare impecabilă și un Do natural acut, minunat servit.

Rememorez. Elena Moșuc este recunoscută în toată lumea ca o redevabilă belcantistă. Pagini de Rossini, Donizetti, Bellini îi revelează abilitățile de a aborda coloratura în derulări de mare rafinament și nuanțare infinită. În această seară bucureșteană, partiturile pucciniene au demonstrat că artista se află la ea acasă și în repertoriul liric pur, pe care îl îmbogățește cu daruri venite din belcantoul romantic. O simbioză benefică și care nu se află la îndemâna oricui.

Florin Ormenișan, care în afară de duetul **O soave fanciulla** din **Boema** (mare provocare, Do-ul acut!) a cântat și aria **Una furtiva lagrima** din **Elixirul dragostei** de Donizetti, are o timbralitate plăcută dar fluidizarea liniei vocale trebuie să-i stea în atenție.

În afara paginilor de operă, cele două concerte de Crăciun organizate de Elite Art Club UNESCO și oferite de Raiffeisen Bank au mai programat – într-o alăturare prea mozaicată stilistic - **Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor, op.15** de Brahms, în interpretarea viguroasă a lui Nicolae Dumitru și pagini orchestrale de Johann Strauss și Leroy Anderson: valsuri, polci și indispensabilul **Radetzky Marsch**. S-a adăugat prezența tinerei soprane Iulia Dan, pentru aria Adelei din actul secund al operetei **Liliacul** de Johann Strauss.

O seară care a stat sub semnul strălucirii Elenei Moșuc.

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 decembrie 2009 și

CULTURA nr.51, 24 decembrie 2009)

## HÄNSEL, GRETTEL ȘI ROSINA

Opera Națională București nu a dorit să bifeze trecerea în noul an fără o premieră scenică, eveniment mult așteptat încă de la începutul stagiunii. S-a adresat de data aceasta tuturor categoriilor de spectatori, nu numai celor consacrați. Așadar, pentru cei mari,

pentru cei mici îndeosebi, **Hänsel și Gretel** de Engelbert Humperdinck, opus renumit în literatura lirică încă de la finele secolului al XIX-lea (dirijorul primei reprezentații a fost nimeni altul decât Richard Strauss) și inspirat de cunoscuta poveste a Fraților Grimm. Cu toată tenta de basm, cu toată direcționarea către sensibilitatea și imaginația copiilor, opera **Hänsel și Gretel** este departe de susceptibilitatea de a fi tratată cu superficialitate. Dincolo de tramă și viziune teatrală, orchestrația trimite la consistența wagneriană (să nu uităm că Humperdinck i-a fost apropiat bardului de la Bayreuth), construcția de pe portativ cere voci serioase, încadrarea stilistică a cântului este un dat obligatoriu.

Generic vorbind, producția teatrului de pe Splai a răspuns exigențelor. Și mă refer îndeosebi la regia Andei Tăbăcaru Hoge, o concepție cvasi-minimalistă, care a îmbinat simbolurile (pădurea de... creioane!) cu detaliul, fantasticul (îngerii zburători) cu realul, modernul cu fantezia în parametri clasici. Susținând ideile, scenografia semnată de Adriana Urmuzescu a demarat simplist și oarecum monocrom, susținută de proiecții pe fundal (lighting design Cornel Vladu), pentru ca apoi, în actul Vrăjitoarei, să explodeze în coloristică abundentă - casa de acadele, cu alură de... submarin și desen atractiv stilizat. Foarte inspirate au fost cadrajele cu Zâna nopții, Zâna zorilor și cu spiridușii în chip de licurici clipitori care, în debutul actului secund, inundă chiar sala, spre deliciul micuților. O bilă albă pentru coregrafia Simonei Șomăcescu. Nu lipsesc acrobațiile imaginate de Ama Butoiescu de la Circul Globus din București. În două vorbe, tot ceea ce poate fi numit antren și mișcare.

Dacă impuritățile și aproximările Preludiului operei m-au făcut să mă întreb cam cât s-a repetat cu orchestra, odată cu intrarea în susținerea vocală propriu-zisă, impresia s-a mai echilibrat, rămânând totuși sesizabilă discrepanța dintre sonoritățile venind din fosă și cele din scenă. Mai concret, cel puțin în cunoscutul duet, mezzosoprana Hänsel și soprana Gretel s-au văzut acoperite de instrumentiști. Păcat pentru vocile frumoase ale celor două Mihaele, Ișpan și Stanciu.

Bine integrați în spectacol au fost baritonul Florin Simionca (cu bună proiecție de glas în rolul Tatălui Peter) și soprana Madeleine Pascu (Mama Gertrud).

Momentul de comic extrem, caricatural în tușe groase, a venit din partea mezzosopranei Adriana Alexandru (Vrăjitoarea

„Rosina”), întotdeauna o excelentă interpretă a rolurilor de compoziție, cărora le dăruiește întregul său talent actoricesc, de concentrare exclusivă. Alte personaje au fost potrivit întrupate de Simonida Luțescu (Zâna nopții) și Valentina Tudose (Zâna zorilor). A dirijat Vlad Conta.

**Hänsel și Gretel** pe prima scenă lirică bucureșteană, un spectacol pentru toată lumea!

(<http://cronici.cimec.ro>, 4 ianuarie 2010 și  
CULTURA nr. 1, 14 ianuarie 2010)

## CONCURENȚĂ DURĂ ȘI SURPRIZE

Întotdeauna la sfârșit de an, promotorii, organizatorii, sponsorii se înghesuie să ofere publicului meloman cât mai multe evenimente deosebite. La Opera Națională a devenit chiar o tradiție ca, în decembrie, o seară să poarte amprenta generoasă a lui Viorel Cataramă, finanțator al invitării unor artiști lirici speciali, care nu au mai cântat la București. După veteranul bariton Renato Bruson, soprana Sylvie Brunet și tenorul Andrew Richards, au sosit acum pentru un spectacol cu **Lucia di Lammermoor**, soprana Mariola Cantarero și tenorul Ismael Jordi. Fără să facă parte din prima linie a vedetelor mondiale, așa cum ni s-a promis încă din 2007 că vor fi oaspeții acestui proiect, cei doi se află însă „în cărți” pe agendele impresarilor și teatrelor din lume, Jordi fiind chiar considerat o tânără speranță a tenorilor lirici de marcă.

Numai că programarea spectacolului bucureștean s-a făcut la dură concurență cu transmisiile directe de la Metropolitan-ul newyorkez ale operei **Povestirile lui Hoffmann** de Offenbach, atât pe marele ecran în High Definition, cât și la două posturi naționale de radio. Cântau renumita Anna Netrebko și rising star-ul Joseph Calleja, dirija deja legendarul James Levine. Fără replică! Sigur că enorm de mulți aficionados au mers la cinema, alții au preferat să asculte radioul. Mă întreb dacă afișul primei noastre scene lirice n-ar fi trebuit să țină seama de paralelismul cu filmul... Cu toate semnalele noastre critice, Opera Națională a continuat să anunțe spectacolele doar cu o lună avans, deci are calendarul cvasi-liber și ar fi putut să-i invite pe cei doi în așa fel încât să le asigure sală plină. În plus, câștigul pentru împătimiții operei ar fi fost dublu. Dar... cine se mai gândește la ei?

## „Crăciun pentru toți”

Așadar, oaspeți... oaspeți în preajma Crăciunului. Cu două săptămâni înainte, vizita marii noastre soprane Elena Moșuc a ridicat în picioare sala Ateneului la două concerte „Spirit of Christmas” din seria Proms of Delight, organizat de Elite Art Club UNESCO. Am consemnat „reverberațiile” la timpul potrivit...

Reîntâlnirea cu artiștii români importanți a continuat la concertul extraordinar „Crăciun pentru toți”, conceput de Fundația Solidaritatea Culturală pentru România „Ars XXI” sub înaltul patronaj al Ministerului Culturii și găzduit de Ateneul Român. O manifestare dedicată strănerii de fonduri pentru tinerii muzicieni supradotați din liceele de specialitate. Cuvântul amfitrionului și prezentatorului Ion Caramitru a subliniat preocuparea organizatorilor pentru asemenea demersuri, care adună deja trei ani vechime din cei zece de existență a fundației. Faptul a fost întărit în alocuțiunile președintelui, dr. André Pierre Szákváry și directorului de program, dr. Anca Nicolescu.

Concertul a propus pagini de largă popularitate, așa cum este potrivit pentru Sărbători, în compania unui ansamblu de calitate, Traffic Strings, beneficiar al aranjamentelor orchestrale semnate aproape în totalitate de distinsul muzician și impresar Lucian Moraru, dar și de Emanuel Pecingina, discipol al maestrului Marin Constantin. În afară de paginile solo (Vivaldi – **Iarna**, Piazzolla – **Primavera Porteña**, **Buenos Aires ora 0**, **Invierno Porteño**, **Michelangelo 70**), sunetul cordarilor a fost plăcut asociat viorii (Adriana Winkler în **Balada** de Ciprian Porumbescu), naiului (Vladislav Panush în **Melodii lăutărești** de Sarasate), chitarei (Tudor Niculescu-Mizil în Partea a III-a din **Concertul** de Mario Castelnuovo Tedesco) și vocii.

Soprana Nicoleta Ardelean, prea puțin cunoscută la București – ne amintim doar concertul de deschidere și spectacolul **Carmen** de la ediția 2007 a festivalului enescian -, este un nume de largă circulație pe arena lirică mondială, cu succese importante în teatre lirice valoroase. Ne-am bucurat să o revedem. A fost prima surpriză pe care ne-au rezervat-o organizatorii. Artista s-a remarcat și acum prin timbralitatea frumoasă și strălucitoare, rotund înfățișată în coloristică variată. Frazează elegant și cursiv, tălmăcește

cu inteligență, vădind minuțioase preparative stilistice. Au fost virtuți evidente în aria **Ebben? Ne andrò lontana** din **La Wally** de Catalani, în cavatina **Regnava nel silenzio** din **Lucia di Lammermoor** de Donizetti.

A doua surpriză a fost legată de o premieră absolută. Fost student al Conservatorului „Giuseppe Verdi” din Milano, cu prezențe pe scenele de la Lausanne, Vicenza, Gran Teatro La Fenice din Veneția, în Grecia și Franța sau pe platourile caselor de discuri, contratenorul Florin Cezar Ouatu, 30 de ani, a poposit pentru prima dată la București, în sala Ateneului. Cu voce specială, dedicată repertoriului baroc, tânărul a revelat calități deosebite prin conducerea expresivă a glasului, prin muzicalitate și intonație perfectă. A ales două pagini de Vivaldi, a fost remarcabil în lamento-ul **Vedrò con mio diletto** din **Il Giustino**, ca și în preluarea agilă a ornamentațiilor ariei **Nel profondo** din **Orlando furioso**. Ouatu nu domină sonor sala dar cântă rafinat.

Tânărul bariton Geani Brad, solist al Operei din Kassel, este mai deloc prezent la București. A fost invitat acum și a afișat un lirism agreabil, un ambitus extins de glas, o dezinvoltură captivantă, așa încât și cavatina lui Figaro din **Bărbierul din Sevilla** de Rossini a fost un punct atractiv al serii. Micile aproximări intonaționale sunt detalii care trebuie însă să-l preocupe.

Surprizele au continuat cu apariția pe podium a Cvartetului Cellissimo Junior (Mircea Marian, Ștefan Cazacu, Andrei Ioniță, Horațiu Ludușan), alcătuit din foarte tineri performeri cu certe perspective, a căror emoție la urcarea pe scena sacră a Ateneului a fost ușor perceptibilă. Felicitări și succese în continuare!

Într-o atmosferă de respirație clasică, ineditul a venit cu piesa **Promit**, sensibil interpretată de delicata Paula Seling.

La final, concertul a mai cunoscut două momente speciale prin **Colinda** de Blaga, rostită de neîntrecutul recitator care este Ion Caramitru și **Cantique de Noël** de Adolphe Adam într-o asociere inedită, nu lipsită de farmecul vibrației emoționale, a vocii de operă (Nicoleta Ardelean, Florin Cezar Ouatu, Geani Brad) cu cea a interpretei de muzică ușoară Paula Seling. Bună opțiune pentru o serată intitulată „Crăciun pentru toți”!

(<http://cronici.cimec.ro>, 9 ianuarie 2010 și  
CULTURA nr. 2, 21 ianuarie 2010)

# DEBUTURI ÎN *DON PASQUALE*

Atmosferă de eveniment în teatrul de pe Splai. Bine preparate mediatic, debuturile tinerilor Aurelia Florian și Bogdan Mihai în **Don Pasquale** de Donizetti, cântăreți apreciați din anterioarele lor performanțe concertante în **Parisina d'Este** și **Gemma di Vergy**, au atras un număr mare de spectatori, invitați speciali, critici, *aficionados*, mulți tineri. Un public eterogen care, deși a aplaudat și pe parcurs, și-a rezervat entuziasmul și chiar strigătele aprobatoare pentru final.

Admirabil pregătiți de apropiata lor îndrumătoare, renumita soprană și omul de cultură Mariana Nicolesco, cei doi debutanți s-au desprins în vedete și, practic, au tras spectacolul după ei, într-o producție care are nevoie de așa ceva. Mizanscena lui Rareș Zaharia, cu aluzii la lumea Hollywood-ul filmului mut, este pretențioasă. Nemaiputându-se încadra în specificul original al tramei, este nevoie de joc și atitudini moderne. Așa încât, răbufnirile bufe, îndeosebi ale personajului titular, au colorat destul de contradictoriu epoca imaginată, în detrimentul unei tratări potrivite zilei de ieri sau de azi. De aceea, am apreciat în mod deosebit jocul Aureliei Florian și al lui Bogdan Mihai, foarte pliat ideii dorite de regizor și devenit punctul principal de atracție.

Aurelia Florian are dezinvoltură scenică remarcabilă, șarm și umor delicios, este o Norina mai mult vampă drăcoasă și incisivă decât midinetă de salon, este ironică, șerpăroasă și teatrală, cum îi stă bine unei dive de cinema. Se mișcă, gesticulează mult și cu folos. A fost motorul spectacolului. Mai static dar profitând poetic de alura-i înaltă și filiformă, Bogdan Mihai a înfățișat un Ernesto plăcut, radiant, sincer. Definitiv romantic.

A fost nevoie de un act, pentru ca seara să-și ia întrucâtva zborul. Nu total. Derularea discursului muzical a fost destul de ternă pe întreg parcursul, nelegată, fără antren comic, scintilație instrumentală și urgență în recitative. Dirijorul Tiberiu Soare, responsabilul spectacolului, putea să-i confere mai mult spirit. În plus, orchestra a sunat nefiresc de tare și pun pe această bază, insonoritatea basului Mihnea Lamatic (*Don Pasquale*) și chiar a baritonului Vicențiu Țăranu (*Malatesta*) la deschiderea cortinei. În următoarele acte, grija baghetei de a evita decalajele din primul și

de a menaja cântăreții a sporit. Unul din momentele cele mai bine realizate a fost duetul Pasquale-Malatesta din ultimul act, în care umorul subtil a înlocuit șarjele bufe.

Din perspectivă vocală, Aurelia Florian s-a distins prin muzicalitate, intuiția frazării, prin articularea pregnantă a cuvântului, prin strălucirea glasului. Are consistență în expunerea desenului de pe portativ și de deasupra lui, departe de obișnuitele soprane *leggerine*. O abordare foarte valabilă în actuala viziune regizorală, cu tot ineditul ei.

Calitățile lui Bogdan Mihai au apărut evidente de la prima secvență solo, **Sogno soave e casto**, ce i-a servit și pentru inerenta încălzire. Tenorul cântă cultivat, cu linie fină și frumoasă, cu adâncă preocupare pentru *legato*. Aceași bună construcție a frazelor, cu accente plasate perfect cumpănit, în marea tradiție donizettiană, a continuat în aria **Cercherò lontana terra** din actul secund (interpretată în integralitatea ei, o raritate chiar pe scenele lumii), secțiune încheiată cu o supra-acută ce reprezintă întotdeauna un *challenge*, propice de a fi negociată îngrijit.

Bogdan Mihai are un instrument vocal de extremă mobilitate, cu care se distrează în voie fie în *canto spianato* sau *fiorito*, fie în *canto sillabico* sau *vocalizzato*. Momentul de culme a venit în serenada **Com'è gentil**, în care glasul său de autentic *tenore di grazia* a expus atacuri rafinate, suave ca un zefir, limpezime și poezie *a fior di labbra*. Au fost virtuți cu care a înzestrat și duetul Norina-Ernesto, alături de o Aurelia Florian în plină expansiune lirică de îndrăgostită.

Aurelia Florian și Bogdan Mihai sunt încă foarte tineri în cariera lirică. Succesele nu trebuie să-i îmbete. Drumul e lung și anevoios, consolidarea și studiul sunt obligatorii, sfaturile acestui deosebit constructor de artiști care este Mariana Nicolesco trebuie urmate cu sfințenie. Cred că vom avea mari surprize plăcute din partea celor doi și, poate, și ale altora care ar fi posibil și de dorit să vină din aceeași școală de măiestrie.

(<http://cronici.cimec.ro>, 25 ianuarie 2010 și

CULTURA nr. 4, 4 februarie 2010)

## MĂESTRIA MAESTRANZEI

Remarcabile inițiativele Institutului Cervantes din București în a prezenta publicului, la Ateneul Român, formații camerale spaniole

de valoare! Cu bucurie îmi amintesc de ansamblul Los Musicos de Su Alteza care ne-a vizitat acum mai bine de șase ani.

Recent, o nouă satisfacție, întâlnirea cu septetul La Maestranza, pe un afiș înscris în ineditul festival „Flamenco clasic și noile genuri”, desfășurat în București în perioada februarie-martie. O manifestare care a mai inclus seri de dans („Sentimientos - Tablao flamenco de Yolanda Osuna”), jazz („Chicuco” – Trio Sergio Monroy), chitară flamenco (Javier Conde) dar și proiecțiile a șapte filme regizate de renumitul Carlos Saura, totul prilejuit de marcarea celor șase luni de președinție spaniolă a Uniunii Europene. Momentul cultural de la Ateneu a fost prefațat de Excelența Sa Dl Estanislao de Grandes Pascual, Ambasadorul Spaniei în România și de Dl Juan Carlos Vidal, directorul Institutului Cervantes din București.

Străvechi dans andaluz, adânc rezonant în spirit, flamenco a depășit nivelul tradițional și s-a înscris între importante surse inspiratoare ale culturii spaniole. În serata pe care ne-a oferit-o ansamblul La Maestranza, tulburătorul dans a fost prezent prin compozițiile lui José Maria Gallardo del Rey, conducătorul muzical al formației și reputat chitarist. Nu a fost prima vizită a artistului spaniol la București. Faptele se leagă. A revenit după ce, acum cinci ani, a lăsat o minunată impresie într-un recital solo, intitulat „Cervantes și muzica” și dedicat celui de-al IV-lea Centenar Quijote.

Așa încât, în 2010, din nou excelență sub cupola Ateneului. Misterul și melodicitatea flamenco-ului, armoniile clasice au înfățișat în mare parte o muzică liniștitoare, domoală și reflexivă, pe alocuri tristă și evocatoare, pe alocuri plină de ritmuri debordante, îndrăcite, câteodată alternante adagio-urilor poetice. Toate piesele au fost remarcabil colorate: atât **Uvertura de Silverio, Concertul pentru trei nopți de primăvară în Sevilla, Foc, Portola Sycamore, Falla de la Maestranza**, cât și cele dedicate, precum **Banderillas de Tiniebla** (lui García Lorca), **Epitaf pentru Isaac Albéniz** sau **Suita Lorca**.

Aș fi nedrept dacă măiestriei componistice și de virtuoz a lui Gallardo del Rey nu le-aș adăuga pe cele ale fiecărui membru al ansamblului cameral fondat în 1994 la San Lorenzo de Escorial. Așadar, îi numesc pe Ezequiel Cortabarría Salgueiro (remarcat ca flaut solo în **Banderillas de Tiniebla** și în intervențiile însoțite de percuție din **Concertul pentru trei nopți de primăvară**), Vicente



José Sabater Sancho (clarinet solist și dialogând cu flautul în **Banderillas de Tiniebla**), Eva María Martín Mateu (violă), John Stokes (violoncel), Germán Muñoz Palazón (contrabas și chitară electrică), Javier Valdunciel (percuție).

Măiestria **Maestranzei!**

(<http://cronici.cimec.ro>, 10 martie 2010 și

CULTURA nr. 12, 1 aprilie 2010)

## **STUDIOUL EXPERIMENTAL „LUDOVIC SPIESS”, ÎN FORȚĂ**

Una din importante realizări ale Operei Naționale bucureștene a fost, am mai afirmat, înființarea Studioului Experimental de Operă și Balet ce poartă numele ilustrului tenor de la a cărui dispariție au trecut mai bine de patru ani. Cu dinamică serioasă, aflat actualmente sub coordonarea regizorului Anda Tăbăcaru-Hogea, studioul se întrece în a promova programarea concertantă a operelor rar cântate (deja, peste 10 titluri !), organizarea de cursuri de măiestrie în canto și dans contemporan susținute îndeosebi de mari artiști români și coregrafi din străinătate, reprezentarea de balet pentru copii, colaborarea cu alte instituții. Am numit Teatrul Bulandra și Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică. Există o diversitate constant urmărită și cred că meritul nu revine numai coordonatoarei. Să nu uităm că Studioul ființează sub auspiciile primei scene lirice românești, director general Cătălin Ionescu Arbore.

### **Crossover cu Oana Andra**

Pe linia interdisciplinarității, recent, o seară intitulată **Tango Emoción** - „poveste scenică pasională de Oana Andra” a atras într-un vârtej publicul Foyerului Galben al Operei, care s-a simțit ca pe... celebra Caminito din Buenos Aires. Chiar așa! Cunoscuta mezzosoprană, profitând de timbrul ei plăcut și armonios rezonant, de aplicația pentru expresia și accentul sonurilor latino-americane, de abilitatea de dansatoare cu „clenci”, a imaginat o istorie de amor nebun, de iubire și gelozie, de pasiune arzătoare, pe muzica unor cunoscute tangouri de Gardel, Lattes, Filiberto, Piazzolla, Bixio, Sanders ș.a., cu versuri de Blázquez, Lenzi, Vedani, Ferrer, Seguí, Gardel etc.

Seducția prin vocea și mișcarea Oanei Andra se percepe, în-sufletește. Pulsația și ritmul incită. Este emoția și farmecul explorării profunzimilor sufletești, așa cum numai „starea de tango” știe să le stârnească, aici în tălmăcirea artistei. Nu a fost singură în demers, ci alături de tânărul bariton Andras Chiriliuc, în egală măsură dedicat poveștii și, se pare, inspirator al show-ului semnat de Oana Andra. Iată un cuplu care, cel puțin în acest spectacol „crossover”, se dovedește sudat și susceptibil de a continua colaborarea. Glasurile și talentul de dansatori ale celor doi pot imagina și alte scenarii de acest gen, în diverse teritorii. Mă gândesc la cele având ca suport șansoneta franceză, cântoneta italiană, negro spirituals și nu numai. Câștigurile nu trebuie irosite ci prelungite.

În **Tango Emoción**, importanți au fost și realizatorii, în primul rând regizorul și coregraful Valentin Roșca, dar și light designerul Cornel Vladu sau autorul sonorizării, Cristian Oancea. Consultanța lingvistică a fost acordată de tenorul mexican Hector Lopez solist al Operei Naționale. Acompaniamentul pianistic a revenit talentatei Mihaela Vâlcea iar în rolul episodic al Soțului gelos, personaj... absolut indispensabil, a fost Eugen Bobu.

Așadar, încă un succes pentru Studioului Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess”. Așteptăm și alte confirmări.

(<http://cronici.cimec.ro>, 11 aprilie 2010 și

CULTURA nr. 15, 22 aprilie 2010)

## MULT AȘTEPTATA REÎNTÂLNIRE CU MAESTRUL CRISTIAN MANDEAL

Incursiunile dirijorului Cristian Mandea în fosele teatrelor lirice au fost sporadice. Îmi amintesc de debutul pe scena bucureșteană cu un spectacol **Falstaff**, producție a Operei clujene, acum aproape 30 de ani. Imediat a fost invitat pentru **Aida**, la conducerea ansamblurilor Operei Naționale din Capitală. În anii '90 și în primul deceniu al secolului nostru, a dirijat **Stiffelio** la Wiener Staatsoper și **Oedipe** la Cagliari, la București. Chiar dacă am omis vreo prezență, rămâne foarte puțin. Însă ori de câte ori s-a apropiat de o partitură lirică, Mandea și-a lăsat amprenta-i inconfundabilă de măiestrie. Faptul că a preferat aproape în exclusivitate repertoriul

simfonic, nu a însemnat că gândurile ascunse nu i-au zburat către operă, sunt convins. Toți marii dirijori abordează în egală măsură ambele teritorii.

Revenirea lui Cristian Mandeal la literatura lirică, în contextul reluării operei **Olandezul zburător** de Wagner pe scena din Splaiul Bucureștilor, a fost benefică pentru afișul teatrului, pentru instrumentiști și ansamblu în general, pentru repertoriul propriu al șefului de orchestră.

Tălmăcirea paginilor bardului de la Bayreuth i-a indus maestrului, întotdeauna, o stare de grație. Nu pot să uit un concert de prin anii '80, la pupitrul Filarmonicii din Cluj-Napoca, în care a interpretat **Marșul funebru la moartea lui Siegfried** din **Amurgul zeilor**. Efluvii sonore au inundat sala Ateneului, corzile au răscolit spiritele, alămurile au decupat tăios spațiul, expresia a fost realmente sfâșietoare.

Am recunoscut și acum preocupările dirijorului în aceste direcții și pot să consemnez cu bucurie că, la al treilea spectacol al seriei, singurul văzut de mine, orchestra Operei Naționale a apărut sub o altă față, într-o altă lumină. Nu pe de-a-ntregul, întrucât minuni nu se pot face peste noapte. Dar rigoarea și echilibrul, creionările de atmosferă, rafinamentele de lectură au guvernat. Cu totul aleator dar memorabil, îmi revin în minte tristețea evocărilor din Uvertură și transparența viorilor la introducerea Allegro moderato a ariei lui Daland **Mögst du, mein Kind** din actul al II-lea. Sunt momente bune, sunt parte a solidelor câștiguri care fac să pălească – la o primă și indulgentă aproximare - unele imprecizii ale atacurilor dar care nu pot estompa derapajele sistematice ale alămurilor. După un început ferm și promițător, parcă și-au propus să urmeze deviza „Niciun act fără un chix”, incluzând aici chiar intonarea unui alt minidesen melodic într-o intervenție din actul al II-lea. Mare păcat! Cu toate aceste bemoluri, este evident că prin bagheta lui Cristian Mandeal instrumentiștii din Splai pot accede la o nouă eră. Au potențial pe deplin valorificabil, demn de înalte performanțe artistice, sub conducere dirijorală exigentă.

Așa cum este ansamblul coral, pregătit de maestrul Stelian Olariu, impecabil de la început până la sfârșit, în intervențiile mateloților (**Mit gewitter und Sturm aus fernem Meer** din actul prim și „șlagărul” **Steuermann! Lass die Wacht!** din cel de-al

treilea), ale torcătoarelor (**Summ' und brumm', du gutes Rädchen**, din actul secund). Duelul sonor dintre marinarii norvegieni și echipajul vasului fantomă în actul ultim a fost întrucâtva neclar în relevarea planurilor sonore, dar numai din cauza amplificării – ce-i drept, obișnuit practicate – al celui din urmă. Un dozaj mai precis gândit trebuie să stea în atenție, la următoarele spectacole.

Distribuția... ah, distribuția! Americanul Gary Simpson, în rolul titular, s-a prezentat ca un cântăreț cvasi-expirat. Deseori insonor și stins, practic „dizând” pasajele moi, afișând un „wobbling” accentuat în cele de angajament de forță (folosesc termenul englez pe care-l înțelege mai bine decât dezonoranta „bătaie” a vocii, ce denotă amplul balans al glasului), flasc în atitudini, cu look de Boris Karloff în Frankenstein (mă rog, este opțiunea realizatorilor), baritonul s-a mobilizat abia în final. Cunoaște stilul wagnerian dar când vocea nu mai răspunde, ce-i de făcut? Doar să-l evităm în viitor, dacă va mai fi invitat, ceea ce totuși nu cred, mein Gott!

Tot destul de șters mi s-a părut basul Mihnea Lamatic, pierdut ca sonoritate în finalul amintitei arii a lui Daland, dar cel puțin s-a arătat posesorul unei voci mai proaspete decât a lui Simpson, cu intonații plăcute.

În micul rol al Cărmaciului, tânărul Lucian Corchiș a cântat bine, deși nota de Si bemol a cântecului **Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer** putea fi mai sigură și fără opacitate.

Între personajele masculine, prezența tenorului Marius Vlad Budoiu a fost o revelație. În primul său rol wagnerian, inteligent abordat, clujeanul a simțit derularea frazei, stilul atacurilor și al accentuării. A trăit partitura. Vocea îi răspunde de minune pe scriitura deloc comodă. Erik este un precursor al marilor eroi și cu siguranța pe care o arată, Budoiu se poate gândi de pe acum la Siegmund, la Lohengrin, vizând înscrierea în lista unor importanți Heldenotenori români, pe care îi așteptăm de multă vreme.

Senta a fost Madeleine Pascu, soprană cu timbralitate rotundă, cu registru central bogat și consistent. Limitele au venit în extremul acut, uneori inegal și prea liniar (în duetul din actul al doilea cu Olandezul alternând sunetele bune de Si natural dar și cele perfectibile), ca și în cel grav, adesea pierdut în tumultul orchestral. Poate și tempii foarte largi ai dirijorului au incomodat-o în cunoscuta baladă **Johohoe!... Traft ihr das Schiff im Meere an**,

din actul secund. Acești tempi relaxați, dedicați introspecției și mai puțin economiei dinamice a spectacolului, s-au făcut remarcăți și în monologul Olandezului, **Die Frist ist um**, din primul act. Cu multă atenție, studiu adâncit și mici corecții, Madeleine Pascu poate deveni o Senta valabilă.

Mary a fost tânăra Sidonia Nica, mezzosoprană cu voce agreabilă.

Producția bucureșteană datează de circa un deceniu și se arată în continuare interesantă, modernă și funcțională. Regizoarea Beatrice Rancea, deopotrivă semnatară a unei limitate dar expresiv gândite mișcări scenice și a unui lighting design cu proiecții și elemente de efect stroboscopic (dacă roșul vasului damnat este ușor citibil, nu același lucru se poate spune despre codurile de verde și albastru), a mers pe o idee de mizanscenă minimalistă, bine susținută de decorurile simple, stilizate ale lui Helmut Stürmer. Viziunea a beneficiat de frumoasele costume ale cunoscutei creatoare Irina Schrotter.

**Olandezul zburător** la Opera Națională, cu Cristian Mandeal la pupitru, rămâne un spectacol de perspectivă și rezistență al stagiunilor bucureștene, cu condiția îngrijirii continue a distribuțiilor.

(<http://cronici.cimec.ro>, 15 aprilie 2010 și

CULTURA nr. 14, 15 aprilie 2010)

## CONVORBIRE ÎN ALB ȘI NEGRU CU DR. STEPHAN POEN

**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 stimulativ 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-aș 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 imparație 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 bio-fundamentale 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 acelui 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 Nazareno 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 comprimar.

– *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 ... Brühnhilde 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 poseda 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 audiaționat 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 proprii 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 capacitatea 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 cercurilor 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-system 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 impostație. 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 nepotriviți 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.

*(<http://cronici.cimec.ro>, 27 aprilie 2010)*

# FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU”, ediția a XIX-a, 2009

## OEDIPE ORATORIAL

În fine, un nou **Oedipe** la București! Și chiar în deschiderea Festivalului, opțiune care ar trebui să devină o permanență, cu monumentul enescian ca emblemă a manifestării.

În imposibilitate de a oferi o versiune proprie, Opera Națională a importat spectacolul, vechi de un an, pe care Théâtre du Capitole din Toulouse l-a realizat sub bagheta regizorală a lui Nicolas Joël. Chiar dacă la premiera franceză din 2008 nu a fost implicată, scena lirică bucureșteană l-a prezentat acum drept coproducție, ceea ce înseamnă că i-a acordat drepturi patrimoniale, rezultând din participarea corului, orchestrei și interpreților proprii, cu excepția celui titular și a dirijorului. Își va continua drumul în această formulă? Rămâne de văzut.

Până una-alta, seara inaugurală ne-a înfățișat o montare austeră, minimalistă, venită dintr-un clasicism pigmentat domol cu simboluri și în care mișcarea scenică a fost redusă la minimum. Statismul surprinde, tentele de gri apasă. Gradenle fixe, dispuse în amfiteatru, imobilizează coriștii, impresia generală rămâne cea a unui concert costumat, tipar din care eroii arareori ies. Sunt tratări mai mult oratoriale, depărtate de specificul de teatru liric. În context, expresivitatea, mai ales a personajului central, rămâne în plan secundar. Partea plină a paharului vine din eliberarea muzicii de agresivitățile vizuale care au disipat în alte montări, văzute la București, concentrarea de la esențele enesciene. A profitat șeful de



orchestră Oleg Caetani, un adept al narațiunii alerte, în fața introspecției. Momentele de măiestrie ale trioului realizatorilor (lui Joël alăturându-i-se semnatarii scenografiei și costumelor, Ezio Frigerio și Franca Squarciapino) au sosit în scena Sfînxului – culori în-sângerate, văluri uriașe precum aripile monstrului, chip găunos de creatură – și în finalul operei, în care jocul luminilor (Vinicio Cheli) a transfigurat apoteoza.

Vocalmente, Franck Ferrari (Oedipe) s-a achitat onorabil de răspunderea care i-a apăsât pe umeri, cu glas proaspăt, plăcut și omogen în zona centrală a registrului, dar fără tragism intrinsec în timbralitate. În rolul Sfînxului, Ecaterina Țuțu, surprinzătoare: o combinație între strălucirea Zenaidei Pally și subtilitatea Marjanei Lipovsek. Memorabil! În rest, distribuția cunoscută din anterioarele spectacole locale, cu două bune debuturi, Crina Zancu (Antigona) și Vicențiu Țăranu (Thésée). Nu în ultimul rând, din umbră, marele Stelian Olariu, maestrul de cor.

*(Cotidianul – Agenda Festivalului Enescu,  
nr. 2, 4-6 septembrie 2009)*

## ELONGAȚII MAXIME LA OTELLO

Greu încercați au fost spectatorii serii cu **Otello**! Tempii ciudat de prelungi ai dirijorului Miguel Gómez-Martínez au dezlănat deseori discursul muzical și tensiunea dramatică a opusului, pauzele interminabile au epuizat subiectele colocviale ale publicului, căldura din sală a făcut să curgă transpirația.

La conducerea ansamblurilor Operei Naționale din Cluj-Napoca, șeful de orchestră a început bine. Mai apoi însă, chiar de la schimbul de replici Iago-Roderigo, s-a strecurat o lentoare care a continuat pe alocuri (cvartetul din actul secund) și a culminat în cea mai mare parte a actului al III-lea, supunând cântăreții la eforturi de control al respirației. Mă rog, e problema lor, dar filonul dramaturgic verdian a avut de suferit. Fără îndoială, Gómez-Martínez este o baghetă sigură și experimentată însă, conceptual, pare cel puțin ciudată. I-au convenit, desigur, pasajele Andante (actul al IV-lea) dar și marele concertato din actul al III-lea. Acolo, după un demaraj incert în scena furtunii, corul și-a regăsit tonusul, în schimb alămurile s-au poticnit, alterând buna impresie generală lăsată de instrumentiști.

Nu știu dacă era nevoie ca pauzele să capete dimensiuni aproape bayreuthiene, mai ales că oferta... bufetului teatrului din

Splai este limitată. Schimbările de decor puteau fi făcute mai rapid, nefiind vorba de construcții complicate. Să fi fost oare necesar un timp de recuperare pentru cântăreți, după țeșături vocale dificile, la tenor în special?

L-am simțit destul de contradictoriu pe regizorul Mihai Măniuțiu. După startul într-o... navă spațială, acțiunea s-a cantonat într-un teritoriu abstract, cu decoruri interesante (vitrării Tiffany și fundaluri stilizate), cu costume frumoase, clasice (autor Valentin Codoiu), dar cu găselnițe stranii, puerile și greu acceptabile. Mă gândesc cu totul aleator la ritualul inițiativ al focului, la distrugerea simbolurilor feminității sau la sinuciderea colectivă, ca a unor sectanți, a apropiaților lui Otello, după moartea acestuia. Lipsa de expresivitate a eroilor și a corului a surprins, interpretul titular, tenorul Franco Farina, fiind campionul. Vocea i-a apărut solidă și penetrantă, dar uzura s-a perceput mai tot timpul, cu vibrato neplăcut la notele acute. Bun, cu glas bine impostat, a fost baritonul Alberto Gazale, deși greutatea și subtilitatea „zicerilor“ lui Iago i-au rămas pe ici, pe colo, străine. În creștere de formă pe parcursul serii, cu frumoasă frazare, a fost interpreta Desdemonei, soprana Carmen Gurban.

(Cotidianul – Agenda Festivalului Enescu,  
nr. 4, 8 septembrie 2009)

## **SEI DIVINA!...**

... așa i-a strigat un spectator Danielei Dessi, după ultimul acord din **Manon Lescaut**, în seara de vineri 11, făcându-se ecoul sutelor de spectatori ai Operei Naționale ce au ovaționat-o la nesfârșit pe distinsa soprană. Și la reluarea de duminică 13, publicul parcă nu se îndura să părăsească sala, aplaudând frenetic. Trăirea intensă din penultimul și ultimul act, construcția gradual măiestrită a rolului titular, dăruirea, pasiunea fără limite din duetul cu des Grieux au fost impresionante. **Sei divina!** Totul a curs direct spre sufletele privitorilor, s-au dezghețat inimi, s-a stabilit nevăzuta comuniune cu mințile și, mai ales, cu spiritele. Prin pură limpezime de expresie, fără exaltări sau excese, cu mult bun gust, soprana a făcut publicul să palpitate împreună cu ea, cu eroina ei.

Vocalista Daniela Dessi are acea autoritate de sunet, specifică marilor cântăreți. Registrele central și centru-înalt sunt rotunde și pătrunzătoare, stupefiante ca omogenitate, cel grav nu folosește

decât sporadic emisia di petto - refugiul multor soprane în tălmăcirea unor partituri solicitante dramatic. Rezonanțe tebaldiene sunt în glasul Danielei Dessi, cultura de stil puccinian este stăpânită la perfecție, accentele (*à la Callas*) dau pondere construcției frazelor, pianissimele (mai rafinate în cea de-a doua seară) nu lipsesc. La tot pasul se face simțită acea patină italiană, veritabilă, îndelung dorită și atât de rară prin părțile noastre.

Semnul de uzură, după o carieră de 30 de ani, apare la zona acută, în care balansul destul de accentuat al vocii și ușoara stridență se insinuează. Pentru rigurozitatea criticii, consemnăm, dar după seri minunate, ce mai contează?! Nu o vom uita prea curând pe Daniela „Manon” Dessi!

Cu partenerul de scenă și de viață, tenorul Fabio Armiliato, soprana italiană face un cuplu de vis. Implicare totală, atracție, comuniune de sentimente. Acea „chimie” care fascinează și dă tensiune spectacolului liric, adesea văduvit de trăire adevărată. Consumul nu e mic și se distribuie în egală măsură, vocii. Așa se face că, la al doilea spectacol, după două prime acte în care participarea a fost puternică, finalul acut (Si natural) al ariei No! Pazzo son! Guardate... a trebuit să fie scurt dar bine disimulat. Atât de bine, încât sunt convins că disconfortul tenorului, provenit din insuficientul dozaj anterior, a fost sesizat doar de specialiști. În schimb, la premieră, totul a fost a posto, Armiliato vădind o bună apetență pentru fraza pucciniană largă. Fără să fie perfect omogen, glasul său se pliază țesăturilor expansive, chiar dacă opacități se strecoară pe ici, pe colo. Și el s-a arătat un artist cu abordare super profesionistă a meseriei.

Al treilea oaspete în spectacolele cu **Manon Lescaut** a fost dirijoarea Kerri-Lynn Wilson, fără îndoială o baghetă fermă, cu gestică ale cărei zvâcnete denotă un temperament ieșit din comun. Discursul melodic se derulează în siguranță, câteodată excesiv ca sonoritate, rapid, concret, fără să lase prea mult loc subtilităților. Soliștii – principali și comprimari, corul și orchestra s-au simțit bine în compania frumoasei canadience. Pentru orchestră, de la o asemenea prestație cu puține reproșuri, începe adevăratul salt calitativ.

Producția cunoscută a Operei Naționale i-a mai avut ca protagoniști, în rolurile medii, pe Ionuț Pascu (Lescaut), Mihnea Lamatic (Geronte), alături de alți membri ai ansamblului primei noastre scene lirice.

(MELOS nr. 2, 2009)

## **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 în-deaproape 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 operei sale.

– *Ați avut la dispoziție o infinitate de teme. Cum v-ați oprit la Celan, cum ați ales subiectul?*

– De câțeva 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 operei 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 operei?*

– 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 operei.*

– 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 intră 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 în-

fățișez 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 ...

(MELOS, nr. 2, 2009)

**DIDIER VAN MOERE,**  
**președintele Asociației**  
**„Presse Musicale Internationale”:**  
**„AM FOST INTERESAȚI DE CONCERTELE**  
**DE MUZICĂ CONTEMPORANĂ**  
**ROMÂNEASCĂ”**

— *Domnule van Moere vă aflați la București, în fruntea unei delegații a asociației. Vorbiți-ne, vă rog, despre **Presse Musicale Internationale**.*

— Scopul este de a grupa critici muzicali veniți din orizonturi diferite, pentru a schimba informații și pentru a avea contact cu personalități legate de activitatea muzicală. Astfel, organizăm la Paris, lunar, un dejun cu câte un compozitor, interpret, regizor, director de teatru etc. Acordăm anual Premiul Antoine Livio, numit astfel în memoria fostului nostru președinte, dispărut acum mulți ani. Este o distincție care onorează pe cel care a adus ceva important în domeniul muzicii, fie compozitor, fie interpret; anul trecut am acordat premiul Evei Marie Westbroek, soprana olandeză care a marcat puternic rolurile interpretate, mai ales Katerina Ismailova din **Lady Macbeth din Mtsensk** de Șostakovici. Acum trei ani, distincția a revenit compozitorului maghiar Peter Eötvös. Decernarea se face într-o locație simbolică, legat de o ocazie specială.

— *Am în față și sunt impresionat de cartea de 700 de pagini despre Karol Szymanowski, semnată Didier van Moere și editată de Fayard. Sunteți cel mai mare specialist al muzicii polonezului.*

— Mă flatați, dar în Polonia există un foarte mare specialist în Szymanowski, un prieten al compozitorului. În Franța, desigur, sunt cel mai familiarizat cu opera lui Szymanowski. Trebuie să precizez că unii membri ai asociației, specialiști în anumiți compozitori ca Haydn, Sibelius, Martinu, au publicat lucrări majore asupra acestora la Fayard,.

— *Câți ani ați lucrat la volum?*

— Nu-mi mai amintesc exact. A fost subiectul tezei mele de doctorat, dar nu mi-a servit prea mult pentru că subiectul era foarte precis, Szymanowski și Franța. Cartea este o monografie generală

care acoperă întreaga sa carieră. Am studiat profund corespondența, tot ce a scris și s-a scris despre el, o mare cantitate de documente, chiar în poloneză.

– *Ați petrecut o săptămână în București. Care vă sunt impresiile asupra Festivalului și Concursului George Enescu?*

– În delegație avem, în afară de critici francezi, un critic care vine din Coreea, altul din Anglia, tot așa din Rusia, Polonia și Belgia. Din cei 14 participanți, 5 nu sunt francezi. Sunt foarte fericit să fiu aici; ni s-a propus să participăm și am acceptat; membrii au fost foarte entuziaști pentru că nu se știe totdeauna exact care este situația muzicii din România. De asemenea, ne-a interesat să vedem locul ocupat de Enescu în România pentru că, în ansamblu, cunoșteam doar câteva opusuri enesciene, evident **Oedipe, Sonata în caracter popular românesc** dar aș spune că există multe lucrări de Enescu care sunt pasionante dar insuficient cunoscute. Am vrut să vedem în ce măsură PMI ar putea face mai bine promovate numele și operele lui Enescu. Personal, sunt foarte interesat de Enescu. Am citit câte ceva înainte de a veni aici și am descoperit că Enescu a murit la Paris la Hotelul Atala, același în care locuia Szymanowski, exact în perioada când compunea **Les Mythes**. Este evident că cei doi compozitori s-au apropiat și se știe că Enescu cânta mult la vioară acest opus. Să revin... La București ne-au interesat concertele de muzică contemporană și am fost foarte mulțumiți să ne întâlnim cu maestrul Cornel Țăranu, care ne-a făcut un tablou al creației muzicale din România. Am fost primiți de ministrul Theodor Paleologu. Am asistat la două concerte, unul cu Orchestra Filarmonică din Cluj și personal am fost frapat de calitatea acestui ansamblu, în special a corzilor. Apoi am asistat la un concert fluviu, excelent și foarte interesant pentru că ne-a permis să ascultăm compozitori necunoscuți pentru noi și să vedem în ce măsură muzica contemporană este vivace în România, desigur și prin ansamblurile care se dedică interpretării. Personal am fost entuziasmat de a treia parte a concertului, am găsit opusuri de mare calitate, interpretate la cel mai înalt nivel. Mai ales lucrarea Diane Rotaru. A fost minunată. Am dori ca această muzică română contemporană să fie mai bine cunoscută în Franța, unde cunoștințele se limitează la Vieru. De asemenea, ar fi fost interesant de programat în festival și lucrări ale compozitorilor români contemporani cu Enescu.

– *Ați văzut **Oedipe** și **Otello**?*



- Eu nu mersesem la Toulouse și am fost foarte mulțumit să descopăr spectacolul la București. Am fost impresionat de muncă și am fost frapat, ca noi toți, de calitatea Corului Operei din București. Mă întreb dacă în România nu s-ar putea da și versiunea în limba română.
- *A fost folosită mulți ani, încă de la premiera românească din 1958.*
- Intenționăm ca un număr din revista **Avant-Scène Opéra** să fie dedicat operei **Oedipe**. Nu știu exact când, dar eu voi scrie discografia comparată. Astăzi am cumpărat CD-urile cu David Ohanesian, pe care nu le aveam.
- **Otello de aseară?**
- Nu vă ascund că am fost mai puțin convins.
- *Sper să vă revăd în fruntea unei delegații a PMI la următoarea ediție a Festivalului George Enescu, în 2011.*
- Dacă prietenii români vor fi atât de amabili încât să ne reinvite, noi suntem gata să ne facem valizele.

(MELOS nr. 2, 2009)

## CELEBRA ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE ESTE OASPETELE FESTIVALULUI

O superbă tradiție înconjoară unul din cele mai faimoase ansambluri europene, Orchestre de la Suisse Romande, rezident la Geneva. Fondat în 1919 de celebrul dirijor Ernest Ansermet și condus de bagheta acestuia timp de aproape cinci decenii (!), a marcat și marchează viața muzicală elvețiană și internațională de la altitudinea unei formații de mare reputație, specializată inițial în partituri franco-ruse dar cu extensie în toată literatura simfonică. Ca o recunoaștere a valorii sale, Orchestrei Suisse Romande i-au fost încredințate, drept prime audiții absolute, opusuri de Britten, Debussy, Peter Eötvös, Heinz Holliger, Honegger, Frank Martin, Milhaud, Stravinski etc. Tradiția a continuat și numai după anul 2000 au fost prezentate publicului 20 de creații mondiale, formația continuând chiar să comande cu regularitate lucrări, compozitorilor elvețieni William Blank și Michael Jarrell.

În ultimii 40 de ani, lui Ernest Ansermet i-au urmat la direcția muzicală a ansamblului, Paul Kletzki 1967-1970, Wolfgang Sawallisch 1970-1980, Horst Stein 1980-1985, Armin Jordan 1985-1997, Fabio Luisi 1997-2002, Pinchas Steinberg 2002-2005. În prezent, conducerea aparține reputatului șef de orchestră Marek Janowski, al cărui contract se extinde până în 2015! Sunt zece ani de lucru care vor aduce, desigur, noi valențe în specificul orchestrei.

Sediul permanent este celebra Victoria Hall, construită în 1894. Afișele au consemnat un număr impresionant de artiști celebri care au concertat sub cupola sa, de la Toscanini și Furtwängler la Abbado și Ozawa, de la Giesecking și Kempff la Perahia și Pollini, de la Kreisler, Heifetz și Menuhin la Itzhak Perlman sau Anne-Sophie Mutter etc.

Recent, la Geneva și Montreux, am întâlnit două personalități de extremă importanță în economia managerială și artistică a orchestrei.

### **STEVE ROGER:**

#### **„Suntem fericiți să cântăm la București”**

– *Numele dvs. se poate pronunța cu accent american...*

– Este drept că asociat cu prenumele, pare american, dar sunt totalmente francez. Înainte de a veni la Geneva, am fost angajat ca maestru de cor la Opera din Lyon, unde Kent Nagano, un american veritabil, tocmai fusese numit director muzical. Contrariați, coriștii au făcut o petiție contra aducerii unui alt... american.

– *Simpatic! Acum sunteți administratorul general al orchestrei Suisse Romande. Care vă sunt atribuțiile, mai ales în relație cu cele ale directorului artistic?*

– Orchestra este o fundație privată, deși sursele de finanțare provin esențialmente de la municipalitatea Geneva. Există Consiliul de Administrație condus de președintele Metin Arditi și eu depind într-un fel de acest consiliu. Avem și o altă structură, Direcțiunea, compusă din directorul artistic și administratorul general. Președintele Arditi stabilește în general politica orchestrei, eu sunt implicat în organizarea și activitatea cotidiană, am sarcina să fac instituția să funcționeze bine, în conformitate cu deciziile consiliului. Relația cu directorul artistic și muzical Marek Janowski este foarte apropiată, mai ales că el depinde de aceeași entitate. Am multe întâlniri și discuții cu maestrul Janowski. Este de aproape cinci ani în fruntea orchestrei, alegerea repertoriului îi aparține dar, așa cum

funcționează lucrurile aici, nu poate lua singur deciziile, ci discutăm împreună. În rest, conducerea muzicală aparține dirijorilor invitați, care trebuie să aibă un interlocutor în ceea ce privește luarea deciziilor, inclusiv artistice. Acela sunt eu, împreună cu o comisie. În plus, am sarcina de a comunica strategia către Consiliul de Administrație. Așa organizăm concertele, înregistrările, turneele. De exemplu, cel de la București. A existat interesul artistic al maestrului Janowski dar și interesul de politică managerială de a fi prezenți la un festival atât de important din Europa. Suntem fericiți că vom veni la București.

– *Ce vă propuneți pentru acest sezon?*

– Sunt câteva aniversări, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, motive pentru programarea oratorului **Elias** dirijat de maestrul Janowski și a unui concert Schumann. De asemenea, foarte importantă pentru noi este Integrala Bruckner lansată deja de câțiva ani. Am hotărât, împreună cu maestrul Janowski, înregistrarea tuturor simfoniilor de Bruckner, se va lansa **a VI-a**, **a IX-a** este deja apărută, am înregistrat **Simfonia a V-a** care se va lansa în 2010, an în care avem programate înregistrările celor de-a **VII-a** și **a VIII-a**. Și tot așa. Programul Bruckner este exportat peste tot, în America de Sud, la Amsterdam, Viena...

– *Contează și reputația maestrului Janowski...*

– Desigur, este dirijorul tipic brucknerian, fapt care ține de caracterul germanic al pregătirii sale. Interesant este că stilul nostru este diferit de cel germanic, sonoritatea fiind, să zicem, latină. Un element de atracție în plus.

– *Specificul ansamblului genevez este în transformare...*

– A suferit un proces de modernizare, să zicem, nu mai avem repertoriul tipic francez sau franco-rus, care a făcut istorie la noi. Tendința epocii Ansermet a fost mai degrabă către Stravinski, Debussy, Ravel, Honegger, Saint-Saëns, Cesar Franck... La sfârșitul anilor 60 totul a început să se schimbe, repertoriul a evoluat permanent. Acum, amprenta „Janowski” este mai puternică decât în epocile când la conducerea orchestrei s-au aflat Armin Jordan, Fabio Luisi sau Pinchas Steinberg. Există acest curent germanic în sânul orchestrei, care se echilibrează bine cu tradiția. Modul în care orchestra interpretează azi **Simfoniile a V-a**, **a VI-a**, **a VII-a** este diferit de cel de acum cinci ani, când a sosit Marek Janowski.

Bruckner este un compozitor extrem de special, trebuie să ai maturitatea suficientă pentru a-i extrage toate esențele. Maestrul are această calitate, orchestra nu a avut-o la început, dar a început s-o dobândească. Veți vorbi cu Marek Janowski și vă va spune.

– *Da, intenționez să abordez subiectele și cu dânsul. Știi că există mari artiști români care au fost invitați de Orchestra Suisse Romande.*

– Sigur, Dinu Lipatti, Celibidache, Comissiona, George Georges-cu, apoi Radu Aldulescu, Lola Bobescu, Eugen Sârbu și... George Enescu.

– *Toți sunt din generații mai vechi. Nu aveți contacte cu cei de azi, cu dirijori, de exemplu?*

– Ion Marin a lucrat cu noi și continuă. Vine în fiecare an sau la doi ani. În sezonul viitor va concerta împreună cu Radu Lupu, solist cu care am făcut multe turnee, cel mai recent fiind în 2006 la Zürich și Luxemburg.

– *Pentru dirijorii care sunt acum rezidenți în România, sunteți în contact cu vreo agenție din București?*

– Impresarii nu finanțează neapărat în locurile unde sunt rezidenți artiștii. Este un proces dublu: pe de o parte orchestra, când reperează un tânăr talentat pe care dorește să-l aibă, îl invită, pe de altă parte agențiile, care propun un interpret. Fiind o orchestră elvețiană trebuie să avem prioritar soliști elvețieni. Asta nu înseamnă că nu urmărim și artiști străini. De fapt, naționalitatea nu are nici o importanță. Importantă este valoarea solistului. Când vorbesc de Radu Lupu ca despre un pianist pe care-l preferăm, este deoarece mă refer la un mare interpret, nu pentru că este român.

– *Orchestra Suisse Romande încheie Festivalul George Enescu.*

– Pentru noi este un festival important, de mult intenționam să participăm. Știți însă că orchestra cântă și în fosa Operei din Geneva. Cum Festivalul Enescu are loc în septembrie, când începe și stagiunea la Grand Théâtre de Genève, de fiecare dată când eram invitați apărea o incompatibilitate de date. Sunt foarte mulțumit că acum am găsit posibilitatea de a veni la București. Avem mulți români în orchestră, concertmaestrul Bogdan Zvorișteanu, violoniștii Florin Moldoveanu, Dorin Matea, Cristian Vasile, Cristina Drăgănescu, violista Stela Rusu, contrabasistul Mihai Faur, așa că suntem odată în plus fericiți să cântăm la dumneavoastră.

**MAREK JANOWSKI:** – *Maestre, derulați un foarte important proiect, integrala simfoniilor de Bruckner. Care este concepția dvs. și cum relaționați față de sunetul specific al Orchestrei Suisse Romande?*

– Evident, istoria ansamblului nostru este, în mare măsură, istoria marelui Ernest Ansermet. Când este vorba de „Era Ansermet” ne gândim la orientarea spre repertoriul francez, spre o parte a muzicii contemporane epocii sale, Stravinski, Bartók. Am frunzărit programele de la Geneva și am descoperit că, așa cum trebuie să facă orice bun patron de orchestră, a acoperit totalitatea marilor opusuri, dar marca a rămas legată de muzica franceză. Este normal că, după așa o lungă perioadă de lucru cu un dirijor, să apară fluctuații în alegerea repertoriului. Cu Casa de discuri PentaTone, făcută din componenți ai fostei echipe Philips care a dispărut, deci din oameni cu mare finețe tehnică și mare experiență în înregistrări și care, de foarte mulți ani, au gândit ce ar fi bine pentru vânzările de discuri, am discutat mult, relaționat cu calitatea excepțională a alăturilor noastre. Eu sunt foarte apropiat de muzica bruckneriană și prin acest proiect de lungă durată, s-ar putea modifica și actualiza imaginea orchestrei. Extrem de importantă este și claritatea instrumentelor, iar aceasta merge destul de bine cu istoria unei orchestre de repertoriu francez. Creăm o nouă imagine a unui ansamblu cu lungă istorie discografică.

– *La București veți interpreta **Suita I-a** de George Enescu, singura lucrare enesciană din repertoriul orchestrei. Am văzut că Sergiu Comissiona a dirijat-o în 1990. Aveți în vedere selectarea în programele dvs. și a altor opusuri enesciene?*

– Desigur, o să fie la un moment dat **Rapsodiile**. Pentru restul, dacă dirijorul nu este român, îi va fi destul de greu să se impună în fața unui public străin. Știu că Festivalul Enescu are o reputație excelentă și suntem foarte mulțumiți că participăm. Mai știu că este obligatoriu ca orchestrele străine să aibă o piesă enesciană în program, dar în afară de rapsodiile care au deja popularitate și de opera **Oedipe**, celelalte lucrări au rămas, să zic, în contextul peisajului compozitorului. Pentru noi, neromâni, pentru mine în special, o enormă importanță l-a jucat înrăurirea lui Enescu asupra multor muzicieni. Menuhin îl evoca mereu, într-o enormă adorație. Dar, pentru occidentali, Enescu a fost și a rămas mereu un compozitor

est-european, extrem de legat de țara lui și care a avut și are o influență extraordinară asupra muzicii din România. Mai puțin în altă parte. **Oedipe** este cântat mai des acum, dar în percepția oamenilor încă nu a „decolat”.

– *Unul din scopurile Festivalului Enescu este chiar legat de promovarea opusurilor marelui nostru compozitor și eu cred că atingerea lui este pe drumul cel bun. 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. Cum priviți prezența la Festivalul Enescu?*
- Știu dintotdeauna că acest festival este ceva extraordinar. Când dirijam Orchestra Filarmonică din Monte Carlo, instrumentiștii români îmi spuneau mereu: „Maestre, trebuie neapărat să mergeți la Festivalul Enescu”. Acest lucru se realizează acum și trebuie să vă spun că sunt foarte mândru că voi putea, în sfârșit, să fiu la București.

## **Concertul**

La Montreux, pe malul lacului Geneva, marea sală Auditorium Stravinski, 3500 de locuri, tronează între hoteluri de lux. Construită în 1992, amintește - în foyerele largi - de Centre Georges Pompidou din Paris sau londoneza Lloyds's Building: schele metalice, conducte tehnologice sau tubulaturi de ventilație, cu sau fără funcțiuni, formează o încrengătură incredibilă. Un modernism șocant în confruntarea cu eleganța spectatorilor. Ca la Salzburg, Bayreuth sau Glyndebourne, doamnele arborează rochii lungi și bijuterii scumpe, domnii poartă smokinguri sau costume negre. Montreux, perlă a rivierei elvețiene, nu poate fi definit decât ca stațiune de lux. În sală însă, desenele tehnicizate dispar și lasă

locul unui proiect armonios, modern. Totul este îmbrăcat în lemn și, în consecință, acustica frizează perfecțiunea. Sunetul vine direct, neajutat de electronică, nealterat, în orice colț oricât de depărtat de podium. Scaunele nu sunt fixe, permițând reconfigurarea. Să nu uităm că Auditorium Stravinski este o incintă multifuncțională, destinată manifestărilor cu specific divers, între care Festivalul de Jazz este la fel de celebru precum acest Septembre Musical (Festivalul de muzică clasică Montreux-Vevey).

Onoarea deschiderii celei de-a 63-a ediții a revenit orchestrei Suisse Romande, sub bagheta lui Marek Janowski, cu un program de muzică germano-austriacă, Wagner-Bruckner. Ca primă piesă, **Preludiul** operei **Tristan și Isolda** a revelat o concepție eterată, derulată în tempi domoli, plini de mister. Corzile, îndeosebi violoncelele, au expus un sunet cald, a cărui calitate deosebită a fost perpetuă pe parcursul serii. Dirijorul a omogenizat discursul muzical și celebrul „acord de Tristan” a rezonat cu dense semnificații.

În marea tradiție a lecturilor simfonice, în concerte sau pe discuri, **Preludiul** wagnerian se asociază cu **Moartea Isoldei**. La Montreux nu a fost așa. Favorizat de tonalitate, Janowski l-a continuat, practic fără întrerupere, cu liedurile pe versuri de Mathilde Wesendonck, pe care Wagner le-a compus ca ofrandă adusă iubitei poete și le-a folosit drept crochiuri destinate marelui duet de dragoste (actul secund) și preludiului actului al treilea din **Tristan**. În noua formulă, s-a creat o legătură ideatică inedită care, privită în unitatea ei, a renunțat la „moartea din dragoste” (**Liebestod**) pentru „împlinirea vieții prin dragoste”. Marek Janowski, autorul alăturării celor două opusuri, a indus atmosfera unei adânci trăiri, unei iubiri înălțătoare, pline de dăruire și pasiune, cu final visător (**Träume**).

Soprana Camilla Nylund a fost măiastra tălmăcitoare a celor cinci **Wesendonck Lieder**, în vocea căreia am recunoscut, de la primele sunete, de la primul lied, **Der Engel**, o wagneriană cultivată, cu glas rotund, plin și amplu (**Stehe still**), cu cânt interiorizat (**Im Treibhaus**), sensibil în **Schmerzen** și cu plutiri vapoaze în **Träume**.

Partea a doua. Să dirijezi Bruckner fără partitură este o performanță care nu stă la îndemâna oricui. A demonstrat-o Marek Janowski în **Simfonia nr. 9 în re minor, A 124**. Deplin stăpân pe arta sa, cu gestică uneori calmă, alteori expansivă, maestrul s-a



dovedit un uriaș constructor de efluvii sonore, dublate de rafinate de înaltă clasă. Dimensionează monumental, vulcanic, alăturile scintilează precum laserii, motivele sunt expuse cu claritate și elocvent dezvoltate. Sunt fapte evidente pentru prima mișcare - Feierlich, Misterioso, dar și pentru a doua - Scherzo. Bewegt, lebhaft; Trio. Schnell, în care tumultul ce urmează violinelor pizzicato, alternează cu paginile liniștite, dansante. Janowski nu pare un devotat al contrastelor, ci un împătimit al înfățișării evoluției discursului melodic în toată amploarea lui, copleșitor. Spiritul său romantic apare în straie sobre, de extracție cvasi-teutonică. În partea a treia, Adagio. Langsam, feierlich, alăturile se disting din nou, alături de care viorile își găsesc cele mai bune momente ale lor. Serios profesionist, Marek Janowski tratează imnic „Neterminata” marelui simfonist austriac, ridicând-o către ceruri, precum a dorit compozitorul. Dedicția de pe partitură „Ad majorem Dei gloriam” se vede astfel împlinită.

Definind eternitatea creației bruckneriene, Sergiu Celibidache a spus: „Pentru un om normal, timpul este ceea ce urmează după Început; pentru Bruckner, timpul este ceea ce vine după Sfârșit”. Cred că realizarea lui Marek Janowski la pupitrul Orchestrei Suisse Romande, cel puțin în **Simfonia nr. 9 în re minor**, rămâne demnă pentru acest spațiu, al erei infinite.

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 septembrie 2009 și

CULTURA nr. 28, 24 septembrie 2009)

## **EDIȚIA 2009**

### **A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU (I)**

Ca de fiecare dată, și cea de-a XIX-a ediție a festivalului enescian a fost un succes de proporții. Anticipat, validat și consolidat. Cu riscul de a mă repeta, afirm că este una din marile manifestări culturale ale lumii, nu numai ale sud-estului Europei, cum s-a spus în aceste zile. Și dacă preluăm aprecierea unanimă că Festivalul de la Salzburg este nr. 1 mondial, atunci Festivalul Enescu îi stă alături. Cu glorie. Criticii români au remarcat de mult asemănările venite din programul bogat, abundența de valori artistice, diversitatea genurilor, durata mare de desfășurare, afluența de

public etc., iar cei britanici - și nu numai - au consemnat similitudinea calitativă cu festivalul din orașul lui Mozart.

În 2009, mass-media internațională a fost prezentă în număr și mai mare la București, s-a realizat prima transmisie directă pe canalul TV Mezzo, alte seri s-au înregistrat pentru difuzări ulterioare. Alături de alți jurnaliști, nu mai puțin de 14 critici, membri ai Asociației „Presse Musicale Internationale” cu sediul la Paris, au ținut special să fie prezenți în săptămâna dedicată „Creației contemporane românești”. Impresia a fost foarte bună iar președintele Didier van Moere și alți confrăți au subliniat în repetate rânduri valoarea opusurilor.

De altfel, această serie tematică s-a înmănunchat cu cea intitulată „Enescu și contemporanii săi” și, alături de compozitorul omagiat, a reunit peste 60 de nume de creatori de la Bentoiu și Țăranu la Vieru și Stroe, de la Dan Voiculescu și Doina Rotaru la Liana Alexandra și Șerban Nichifor, de la Horațiu Rădulescu și Costin Cazaban la Diana Rotaru și Livia Teodorescu etc. etc. Peste 30 de ansambluri, două orchestre simfonice, coruri, soliști români și străini și-au dat concursul la această veritabilă panoramă a muzicii enesciene, a contemporanilor săi, a contemporanilor noștri. Rețin din nou opinia președintelui Didier van Moere care și-a manifestat interesul ca și la ediția din 2011, membrii asociației să fie prezenți, pentru a continua luarea pulsului creației noastre muzicale.

**Teatrul liric** Anul acesta, deschiderea festivalului a revenit Operei Naționale și **Oedipe**-ului enescian. Absent de ceva vreme pe afișul primei scene lirice, monumentalul opus a fost prezentat acum într-o versiune aparținând Teatrului Capitole din Toulouse și regizorului Nicolas Joël, la care s-au raliat forțele bucureștene. Mizanscena minimalistă, statică, fără multe introspecții de expresie (în special ale eroului principal) a lăsat muzica să se lanseze în voie, tălmăcită în limite de economie practică a spectacolului de dirijorul Oleg Caetani și baritonul Franck Ferrari (Oedipe), acesta din urmă aducând parfumul pronunției în limba franceză și linia vocală clamată de partitura enesciană. Tragismul rolului (amintire eternă, David Ohanesian!) a rămas în continuare un deziderat. Cu sprijinul lui Ezio Frigerio și al Francăi Squarciapino (decoruri și costume), Joël a realizat o adevărată „lovitură de scenă” în secvența Sfinxului (excelentă mezzosopra Ecaterina Țuțu), monstru ieșit din tenebrele Pământului, alungit cu aripi de uriaș liliac, aducând flăcări și jar (lumini, Vinicio Cheli) înainte de

dispariția în străfunduri. Dar iată că în același loc, la final, coboară și Oedipe, regizorul refuzând, surprinzător, apoteoza. Cu plusuri și minusuri, montarea lui Nicolas Joël se susține și reprezintă o nouă treaptă în edificiul numit **Oedipe**. Și poate în 2011, o nouă viziune românească se va alătura celor de până acum. Nici nu ne gândim că lucrarea enesciană ar putea lipsi de pe afiș, așa cum s-a mai întâmplat!

Serata de deschidere a festivalului a fost marcată și de lansarea albumului monografic „Ludovic Spiess”, semnat de autorul acestor rânduri și apărut la Curtea Veche Publishing. Un eveniment absolut onorant pentru gazde, Opera Națională, pe a cărei scenă celebrul tenor a evoluat constant și pe care a condus-o în anii dinaintea morții. În plus, Ludovic Spiess a fost primul director post-revoluționar al Festivalului Enescu. Asistență importantă și numeroasă, frumoase cuvinte de suflet despre cel omagiat prin apariția cărții. Din păcate, deficiențe organizatorice în cel mai pur stil dâmbovițean – lipsa microfoanelor, schimbarea intempestivă a locației – au surprins invitații. Presa le-a consemnat acid iar autorul a primit, post festum, alături de opiniile despre volum, invariabil, semnale despre aceste bemoluri. Surprinși s-au arătat foști și actuali politicieni, elite culturale sau simpli melomani, foste glorii ale Operei sau vedete în activitate, venerabili împătimiți de arta lirică sau tineri dornici de cunoaștere a unor pagini de istorie a teatrului. O nedorită unanimitate...

Spectacolul **Oedipe** a inaugurat seria „Operă și balet”. După reluarea lui cu un alt interpret în rolul titular, experimentatul Ștefan Ignat, a fost rândul ansamblurilor Operei Naționale Române din Cluj-Napoca să viziteze Bucureștiul, propunând montarea lui Mihai Măniuțiu cu **Otello**, o regie contrariantă în bună măsură din cauza amestecului de planuri, de la riscantele imagini de navă spațială (sau vas militar sau pachebot sau...) la abstractizări însoțite de găselnițe dintre cele mai ciudate și chiar naive. Doar frumoasele costume ale lui Valentin Codoiu au păstrat legătura cu epoca, autorul lor semnând și decorurile, din care s-au remarcat unele inspirate stilizări. La pupitru, Miguel Gómez-Martínez a avut destule lentori ca discursul muzical verdian să nu curgă pe de-a-ntregul fluent dar i-a condus cu atenție pe tenorul Franco Farina (Otello cu glas pătrunzător dar rigid, sărac în nuanțări și cu acute mult prea vibrate), pe baritonul Alberto Gazale (Iago cu voce sigură însă privată

de subtilități în expresie) și pe soprana Carmen Gruban (Desdemona în continuă ascendență pe parcursul spectacolului, culminația fiind în minunatele arii ale actului final).

Doi oaspeți italieni de marcă, italienii Daniela Dessì și Fabio Armiliato au fost protagoniștii a două seri cu **Manon Lescaut** de Puccini, producție bucureșteană. De la primul sunet, soprana ne-a făcut să înțelegem că face parte din elita lirică mondială, cu voce importantă, pătrundere stilistică și știință de cânt, chiar dacă semne de uzură afectează registrul acut. „Sei divina!” a strigat un spectator sedus, la finele primului spectacol. Tenorul a expus un consistent glas liric – spint și o prezență scenică de mare angajament dramatic. Ca de altfel și soprana, cu care a realizat un cuplu memorabil. Cu bagheta canadiencei Kerri-Lynn Wilson, toți – soliștii, ansamblul și... noi – ne-am simțit confortabil și spectacolul a curs cu alertețea ce servește narațiunea, lăsând pătrunderea în profunzimi, pe seama personalității celor doi vocaliști oaspeți.

**Mari orchestre**      Includerea Filarmonicii George Enescu în seria „Mari orchestre ale lumii” onorează dar mai ales obligă. Este opțiunea organizatorilor noștri și nu rămâne decât ca instrumentiștii bucureșteni s-o confirme. Au reușit în seara debutului seriei, un prim approach sub bagheta violonistului convertit dirijor, Maxim Vengerov și cu concursul solistic a trei remarcabili tineri maeștri, violonistul Alexandru Tomescu, pianistul Horia Mihail și cellistul Răzvan Suma, în cunoscutul **Triplu concert** beethovenian. De fapt, întreg programul ales a fost de maximă popularitate, prin adăugarea **Uverturii Leonora III** și a **Simfoniei „Destinului”**.

A fost apoi Dmitrij Kitajenko, dirijorul care a venit la pupitrul Orchestrei Filarmonice Radio France, un ansamblu rafinat cu performanțe notabile în Stravinski (**Pasărea de foc**) și Ceaikovski (**Simfonia a V-a în mi minor, op.64**). Soliști au fost Remus Azoitei (**Capriciu românesc pentru vioară și orchestră** de Enescu) și excelentul Rudolf Buchbinder (**Rapsodia pe o temă de Paganini op. 43** de Rahmaninov).

Important șef de orchestră cu reputație internațională, Horia Andreescu a condus cu rafinament celebra Royal Philharmonic Orchestra într-un program de muzică franceză (Saint-Saëns, Lalo, Ravel), în care Joshua Bell și-a expus violonistica sa seducătoare și ductilă prin **Simfonia spaniolă**. Cu o seară înainte, în aceeași companie orchestrală, dirijorul Charles Dutoit a cucerit în **Tabourile**

**dintr-o expoziție** (Musorgski/Ravel), l-a urmărit cu atenție pe extravagantul și imprevizibilul Nigel Kennedy (**Concertul pentru vioară și orchestră** de Beethoven) și a demonstrat că melosul enescian din **Rapsodia I-a** conține specificități de atmosferă care trebuie mai profund pătrunse. De notat că Nigel Kennedy a înlocuit-o pe mult așteptata Martha Argerich, care l-a... înlocuit pe inițial anunțatul Yundi Li.

**Camera**lele După-amiază magică la Ateneu cu orchestra și corul Les Arts Florissants, conduse de William Christie. O incursiune în baroc, prin oratoriul **Susanna, HWV 66** de Haendel, opus mai puțin cunoscut dar revelat acum nouă prin performanța ansamblului, dirijorului și soliștilor. Și dacă statismul spectacolului **Oedipe** a transformat o operă într-un oratoriu, tensiunea și expresia induse de William Christie au convertit oratoriul **Susanna** într-o adevărată operă. Mare artă! Limpezime de sunet instrumental, rafinament de cor, simț dramaturgic, precizie. Fabulosul contratenor Max Emanuel Cencic (cu infinite irizații de nuanțe în glas), soprana Sophie Karthäuser (minunată conducere a glasului chiar când țesătura vocală este mai solicitantă și o presează, precum în ultima arie a eroinei titulare), basul Alan Ewing, soprana Emmanuelle de Negri, promițătorul contratenor David DQ Lee, baritonul Maarten Koningsberger, tenorul William Burden și baritonul Ludovic Provost, iată o înșiruire de nume de maeștri, uriași specialiști ai acestui gen de muzică în care exprimarea prin culori este comandamentul suprem.

Seria „Muzică de cameră” a mai programat recitalul lui Alexandr Melnikov, rămas singur pe podium după abdicarea violonistei Isabelle Faust. Notez în continuare, prezența Orchestrei Engleze de Cameră sub bagheta lui Roy Goodman, avându-i drept soliști pe consacratul Aurelian Octav Popa (**Concertul pentru clarinet și orchestră** de Aaron Copland) și promițătorul tânăr elvețiano-român Teo Gheorghiu (**Concertul nr. 12 pentru pian și orchestră în La Major, KV 414** de Mozart).

Sub genericul „In memoriam Lord Menuhin”, festivalul a adus un vibrant omagiu marelui elev al lui Enescu, de la a cărui dispariție s-au comemorat - în 2009 - 10 ani. Onoarea a revenit Orchestrei de Cameră „Virtuozi din București” sub conducerea lui Barry Douglas, în dublu rol de dirijor și pianist (**Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în Si bemol Major, op. 19** de Beethoven). Sub bagheta lui Douglas, Daniel Hope, el însuși apropiat discipol și

colaborator al celui omagiat, a interpretat **Concertul pentru vioară și orchestră** de Mendelssohn-Bartholdy.

**Noapți vrăjite** A continuat inspirata serie „By midnight”, o inițiativă de succes care datează de câteva ediții și care a făcut ca Ateneul să devină de fiecare dată neîncăpător. Deschiderea seriei a prilejuit întâlnirea cu două superbe ansambluri, Corul Academic Radio și Corala bărbătească Ortodoxă „Te Deum Laudamus”, conduse de maestrul Dan Mihai Goia, care a ales **Vecerniile, op. 37** de Rahmaninov. Prestație de înaltă clasă, la care și-au dat concursul mezzosoprana Gabriela Popescu și tenorul Călin Brătescu. La aceeași înaltă ștachetă s-a situat și concertul Vivaldi datorat Orchestrei de Cameră a Filarmonicii bucureștene (concertmaestru Anda Petrovici) în care am făcut cunoștință cu Boris Brovtsyn, un violonist tânăr și temperamental, bun tehnician.

Prezent pentru prima oară la București a fost și ansamblul Il Giardino Armonico, dirijat de Giovanni Antonini. A readus parfumul muzicii vechi, al fineței sonore, al calmului și subtilităților aerate. Sub genericul **Il pianto di Maria**, pagini ale cunoscuților Monteverdi și Vivaldi s-au împletit cu cele ale rar-cântaților Biagio Marini, Francesco Conti, Johann Georg Pisendel, Sigmund Leopold Weiss, Giovanni Battista Ferrandini.

A revenit la Ateneu charismaticul Christian Zacharias, mare preferat al publicului bucureștean în ipostazele de dirijor și solist al Orchestrei de Cameră din Lausanne. În artistul german există o pasiune debordantă de a face muzică, faptul se simte cu putere și iradiază captivant. Trei serate a dedicat artistul creațiilor lui Joseph Haydn – compozitor sărbătorit în acest an – și a oferit tălmăciri pline de vivacitate și elocvență, atât în paginile simfonice, concertante cât și în cele de solo pianistic. Christian Zacharias este un distins maestru care gândește totul în cele mai mici detalii și oferă lecturi referențiale. Dovezile le-am avut și acum, ca întotdeauna.

**Concursul...** ... a avut trei secțiuni, Compoziție, Pian și Vioară. Și dacă prezența celei dedicate creatorilor este un mare câștig al inițiativelor post-revoluționare, absența în continuare a Secțiunii Canto se situează la polul diametral opus. Fără a mai aduce argumente – se știe că mari cântăreți români și străini au fost lansați prin ediții de demult ale Concursului Enescu – ne exprimăm speranța că anul 2011 va readuce pe tapet Secțiunea Canto. Până când nu se șterge de tot din mintea și conștiința

lumii lirice de pretutindeni și nu este trecut definitiv la categoria de concursuri desființate!

Dar iată și Premiile I: Secțiunea Vioară - Jaroslaw Nadrzycki (Polonia), Secțiunea Pian - Amir Tebenikhin (Kazakhstan), Secțiunea Compoziție - **Invocation of Wind and Thunder** de Qian Shen-Ying (China) pentru muzică de cameră și **Mysterious Place** de Lam-Lan Chee (Hong Kong) pentru muzică simfonică. Simptomatic mi se pare faptul că niciun concurent român nu a urcat nici măcar pe podium, deci n-a prins nici finala. Doar pianistul Sorin Creciu a obținut Premiul Special „Constanța Erbiceanu”, acordat de Fundația Culturală Erbiceanu celui mai valoros competitor român. Infim pentru „echipa națională”. De luat aminte, de luat măsuri de pregătire serioasă!

**Simpozionul de Muzicologie...** ... a împlinit patru decenii de existență, pe parcursul cărora a crescut constant în amploare și durată de desfășurare. În 2009, pe timp de patru zile, nu mai puțin de 50 de exegeți enescieni și-au expus lucrările. Ca de obicei, incursiunile în stilistica maestrului de la Liveni au constituit teme predilecte dar elementele de noutate ale actualei ediții au constituit-o referatele asupra unor inedite lucrări de studenție scrise de Enescu pentru Conservatorul din Paris sau în timpul unor vizite făcute familiei Menuhin la vila acesteia de lângă Paris. Mai puțin cunoscutele relații ale compozitorului cu muzicieni danezi sau suedezi au fost de asemenea evocate.

(<http://cronici.cimec.ro>, 27 septembrie 2009 și

CULTURA nr. 29, 1 septembrie 2009)

## **EDIȚIA 2009**

### **A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL**

### **GEORGE ENESCU (II)**

**Extratereștii** N-am crezut că perfecțiunea există! Viori delicate topindu-se în abandonuri extatice, filigrane de ireală transparență, finețuri ca o boare, corzi grave mătăsoase, tonuri moi, limpezi la flauți și clarineți, fermitate și tășuri nemiloase la alămuri, totul topit într-o pastă sonoră din care ies în relief, la comanda șefului de orchestră, individualități instrumentale de înaltă calitate solistică. Omogenitatea este stupefiantă. Sincronizarea, impecabilă. Suplețea partidelor, preciziunea atacurilor,

rafinamentele coloristice de la tumultul feroce la clar-obscururi, de la răscolirile bulversante la dulceața senzuală sunt alte și alte daruri ale acestui formidabil ansamblu care pare venit de pe o planetă necunoscută. N-am întâlnit o sonoritate atât de caldă, de rotundă, de învăluitoare, decât la orchestrele de la Bayreuth și Scala! Fabulos! Tot ce am notat până acum poartă un singur nume, Royal Concertgebouw Orchestra din Amsterdam. Extraterestrii!

Secretul lor nu stă numai în construcția de sunet, în disciplină, în valoarea intrinsecă a componentelor sau calitatea instrumentelor ci și în bagheta lui Mariss Jansons. Un dirijor pe cât de riguros, pe atât de exuberant, pe cât de clasic în lecturi, pe atât de personal, ingenios și însuflețitor. Plutirile brațelor sale, valsările, mi l-au evocat pe marele Carlos Kleiber, stop-cadrela gesticii mi-au adus aminte de geniul lui Celibidache. Da, orchestra aceasta este în stare să cânte și singură, iar atitudinea adesea contemplativă a lui Jansons este expresia propriei lui bucurii de a-i asculta din postura de suprem arhitect al efluviilor sonore, de subtil mânător de penel. Imagistica sa este fără limite.

Două programe ne-au oferit muzicienii olandezi. Mai întâi **Uvertura „Oberon”** (un Weber plin de strălucire și atmosferă vrăjită, de basm), **Simfonia nr. 100 în Sol Major „Militara”** (Haydn în broderii și cu un final de inedit spectacol, în care purtătorii trianqlului, talgerelor, tobei și cupolei cu clopoței au mărșăluit prin sală, spre deliciul publicului) și **Simfonia nr. 8 în Sol Major, op. 88** (romantismul lui Dvorak la expresia cea mai pură). În cel de-al doilea program, au acompaniat cu discreție violoncelul solo (Johannes Moser) în dificilul și aridul **Concert în Mi bemol Major** de Șostakovici și au înfățișat o clasică **„Eroica”** beethoveniană, în care nu au uitat în niciun moment să-i sublinieze specificul, prin sune-tul fie îndepărtat, fie pregnant al alămurilor, ca un leitmotiv. În rest, perfecțiune, perfecțiune, perfecțiune !

Concertgebouw – Jansons, un duo de vis!

## **Pământenii**

Magul Jansons a revenit la Sala Mare a Palatului și în compania Orchestrei Radiodifuziunii Bavareze din München, cu un program de mare atractivitate, fără solist, din care – pentru mine – *summa summarum* a fost partea a IV-a, Allegro con brio, din **Simfonia a VII-a în La Major, op.92** de Beethoven. O „Apoteoză a dansului” tălmăcită în spirit toscaninian, cu tempi către Presto purtând brilianța din notația Titanului, cu claritate și înaripare a pulsației. Totul rezultat din acea asamblare



minuțioasă și echilibrată a partidelor orchestrale, marca Mariss Jansons. La fel ca în întregul opus. Pe afiș au mai figurat **Preludiu și moartea Isoldei** (Wagner) și **Suita „Cavalerul rozelor”** (Richard Strauss).

În același ciclu, „Mari orchestre”, ansamblul Maggio Musicale Fiorentino a avut câteva puncte de interes. Mă gândesc în primul rând la interpretarea subtilă și bine pătrunsă a **Simfoniei nr. 2 în La major, op. 17** de Enescu sub bagheta lui Roberto Abbado. În seara următoare, Cristian Mandeal a fost motorul exemplar al programului Schubert (**Uvertura în stil italian în Do Major**) – Beethoven (**Concertul nr. 4 pentru pian și orchestră în Sol Major op. 58**, cu un Nikolai Luganski intens poetic în mișcarea secundă) – Strauss (**Also sprach Zarathustra**), mobilizând instrumentiștii. Pe cât posibil.

O altă orchestră de lux, legendara Philharmonia, aflată sub conducerea lui Vladimir Ashkenazy a propus un alt opus enescian, **Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în si minor, op. 8**, solist excelentul tehnician David Geringas și un traseu eminemamente impresionist Fauré – Debussy care a valorizat potențele de rafinament ale londonezilor. În seara următoare, publicul s-a reîntâlnit cu arta lui Dan Grigore (**Concertul pentru pian și orchestră în la minor, op. 54** de Schumann) și a receptat viziunea monumentală a filarmoniștilor pentru **Simfonia nr. 8 în do minor, op. 65 „Stalingrad”** de Șostakovici.

Filarmonica din Sankt Petersburg a venit cu doi dirijori, reputatul Yuri Temirkanov și Nikolai Alexeev, într-un repertoriu integral rus cu o singură excepție, somptuoasa **Suită nr. 2 în Do major, op. 20** de Enescu. Și dacă Nikolaj Znaider a oferit o valabilă lectură a **Concertului** ceaikovskian pentru vioară și orchestră, Hélène Grimaud a avut mult de luptat cu sonoritățile masive ale **Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră în do minor, op. 16** de Rahmaninov.

În rândul „Marilor orchestre ale lumii”, a fost inclusă – cu obligații de confirmare în viitor – și Orchestra Națională Radio (dirijor Asher Fisch) iar ansamblul Capitole din Toulouse, sub bagheta lui Tugan Sokhiev, i-a avut ca soliști pe îndrăgitul pianist Nelson Freire (**Concertul nr. 2 în Si bemol Major, op. 83** de Brahms) și pe Renaud Capuçon (**Concertul nr. 3 pentru vioară și orchestră în si minor, op. 61** de Saint-Saëns).

Onoarea închiderii festivalului a revenit orchestrei Suisse Romande, condusă de Marek Janovski. Solist a fost romanticul maestru al clapelor Jean-Yves Thibaudet în **Concertul nr. 2 în La Major** de Liszt. Am remarcat însă construcția **Simfoniei în re minor** de César Franck și a celei de-a doua simfonii brahmsiene. Cum afirmam cu alt prilej, cele două lecturi au fost expresia îmbinării între tradiția franceză a ansamblului și trendul actual în care pronunțatul spirit germanic al maestrului Janovski potențează, valorizează forțele instrumentiștilor elvețieni. Ultimele pagini ale mișcării finale, Allegro con spirito din **Simfonia a II-a**, au primit din partea baghetei un teribil accelerando susținut de faimoasele alămuri ale orchestrei, lăsând o impresie de neuitat. La fel ca și bisul, ales cu mare grijă, cu precisă direcționare, pentru a înfățișa încă o față a ansamblului. S-a cântat așadar Partea a III-a, Poco allegretto din **Simfonia a III-a** de Brahms cu o unduire moale și fluidă, extraordinară, a corzilor. O replică valabilă la performanțele colegilor olandezi...

## **Operă, balet și tălmăciri moderne**

Foarte ancombrantă mi s-a părut, la o nouă vizionare, producția cu **Macbeth** semnată de Petrică Ionescu. Nu agresivă dar vizual ancombrantă, cu atât de multe detalieri, încât esențele se năclăiau în ele și scăpau de sub control. În mod cert, impresia vine și pentru că spectacolul a început să se degradeze, nu mai curge de la sine, complicatele mișcări sunt „căutate”, reușesc cu greu, fiorul s-a estompat. Fără îndoială, regizorul nu a fost lipsit de idei și încă multe și bune, venite din curentul luxuriant-tehnicizat al mizanscenelor din anii 80. Le-am remarcat la lansarea producției, acum un an și ceva. Dar când spectacolul nu mai are prospețime, punerea lor în pagină cu ghiotura devine apăsătoare și „senzația de aglomerare, de îngrămădire excesivă” pe care o notam imediat după premieră, mi-a apărut acum presantă. Soluția? Întreținerea cu precădere a spectacolelor complicate, mai ales când distribuirea cu forțe locale este acoperită. Repet afirmația, anticipasem deja situația în cronica mea din 2008.

În festival, cuplul damnat a primit chipurile și vocile a doi georgieni, vedete internaționale, baritonul Lado Ataneli și soprana Iano Tamar. Primul este un robust interpret al personajului titular, cu glas solid și cu bună proiecție a sunetelor, un artist care simte linia frazei verdiene, o punctează ferm dar o derulează pe alocuri monoton, fără multă coloristică într-un rol cu adânci implicații psi-

hologice. Actor convingător și impozant, Ataneli a lăsat o bună impresie.

În evaluările vocilor, de multe ori, reperele noastre se fixează la interpreți istorici. De data aceasta nu am mers prea departe, pentru că Opera Națională are o Lady Macbeth competitivă despre care, după premiera concertantă care a precedat-o pe cea scenică, scriam că „poate cânta în acest moment partitura verdiană oriunde în lume, pe scene oricât de mari”. Am numit-o pe Silvia Sorina Munteanu. Atunci de ce a fost nevoie să importăm o soprană cu glas ingolat și opac, cu cânt dezordonat și neglijent, cu intonație adesea aproximativă? A venit „la pachet” cu baritonul? Nu-mi vine să cred. Faptul că Iano Tamar este efectiv o apariție demonică, „de ghindă” sau că acoperă ambitusul rolului chiar până la faimosul Re bemol supra-acut al ariei **Una macchia e qui tuttora** din scena „somnambulismului”, nu sunt suficiente argumente pentru a o prefera. Chiar deloc.

L-am reascultat pe junele Teodor Ilincăi (Macduff), tenor care se pare că se află pe o formidabilă orbită de lansare internațională. Se vorbește deja de spectacole la Covent Garden, Frankfurt, Hamburg, Monte Carlo... De la apariția lui Florin Georgescu, de la începutul anilor 80, niciun tenor nu a suscitât un asemenea interes. Pe bună dreptate! Ilincăi are o voce excelentă, extinsă, extraordinar de sonoră în sală și cu spectaculoasă strălucire. Nu mai vorbesc de siguranța acutelor. Într-adevăr, un potențial de mare importanță care trebuie împlinit prin studiu continuu și calificat, în direcția plămădirii cu mai mult sens al frazelor (lecția Bergonzi!), a detalierii nuanțelor, întrucât mă gândesc că în afara partiturilor verdiane, îl așteaptă roluri de mare expresivitate din opusuri veriste (Rodolfo din **Boema**) sau din lirica franceză, atât de pretențioasă ca atmosferă (Romeo din opera lui Gounod). Sunt personaje al căror lirism trebuie să provină dintr-o „coloană de aer” mai rarefiată decât cea pe care cântă acum, fără îngroșări inutile și periculoase. Îi țin pumnii lui Teodor Ilincăi!

În alte roluri, Sorin Drăniceanu (Banquo), Crina Zancu (mereu remarcată în micul rol al Doamnei de companie), tânărul și promițătorul Liviu Indricău (Malcolm) ș.a. La pupitru, întotdeauna mult prea grăbitul Iurie Florea.

Genul liric a mai fost prezent în festival cu opera **Celan** de Peter Ruzicka, versiune concertantă condusă chiar de compozitor.

„Fundalul istoric al hăituirii și distrugerii oamenilor prin holocaust este actual în orice moment. Opera mea este dedicată jertfelor secolului XX“, spune acesta. O lucrare în șapte episoade care descriu trecerea prin viață a marelui poet Paul Celan, o partitură deloc simplă a cărei pregătire muzicală a fost încredințată dirijorului Vlad Conta. Felicitări! Trebuie spus că în zilele festivalului a fost organizat și un simpozion de succes pe tema „Celan“ iar opera se prefigurează a fi montată pe prima scenă lirică națională. Precedată, presupun, de un serios studiu de marketing...

Și la această ediție, baletul n-a lipsit de pe afiș. La Operă s-a prezentat producția originală și cu substanță psihologică a lui Gheorghe Iancu, **Lacul lebedelor**, iar la Teatrul Național, provocatoarea versiune a clasicului **Frumoasa din pădurea adormită**, semnată de Jean-Christophe Maillot sub titlul **La belle...**, cu concursul ansamblului de balet din Monte Carlo.

**Celan... Lacul lebedelor... La belle...** compoziții moderne, tratări moderne, idei noi. Un pas care i-a îndemnat pe organizatori să inițieze chiar o secțiune intitulată „Teme clasice în prelucrări moderne“. Este o abordare de actualitate, poate nu întotdeauna digerabilă, dar de interes prin noutate. Iată câteva titluri „Lucian Ban & New York Enescu Project“, „Mahler and Mozart re-imagined“, „Florin Răducanu & Classical Trubadures Orchestra“, „Bach meets Loussier“ etc. S-a adăugat recitalul faimoșilor Swingle Singers, ca și al celebrului violoncelist Yo-Yo Ma cu The Silk Road Ensemble.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 septembrie 2009 și

CULTURA nr. 40, 8 octombrie 2009)

## **EDIȚIA 2009**

### **A FESTIVALULUI INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU (III)**

#### **După-amiaza și noaptea**

Murray Perahia a fost așteptat cu nerăbdare. A venit în dublă calitate - solist și dirijor - împreună cu reputata Academy of Saint-Martin-in-the Fields și și-a rezervat un program Bach - Mozart. Pianistica sa este un șirag de perle servind sobrietatea bachiană (**Concertul nr. 3 în Re Major, BWV 1054**) sau transparența mozartiană (**Concertul nr. 17 în Sol Major, KV 453**). În incursiunea simfonică (Mozart - **nr. 38 în Re Major, KV 504 „Praga“**),

Perahia a pus în valoare sublima sonoritate a instrumentiştilor englezi, un sunet a cărui menţinere intactă este supremul comandament al formaţiei fondate de eminentul Sir Neville Marriner.

Renumele formaţiei Les Musiciens du Louvre, al şefului ei, Marc Minkovski, s-a dovedit a fi garanţia unei după-amieze memorabile în tălmăcirea oratoriului **Creaţiunea** de Haydn. O versiune engleză, inspirată de **Paradisul pierdut** al lui John Milton, ce a avut forţă de frescă michelangiolescă prin expresia plină de vivacitate. La înălţimea colegilor din orchestră şi poate chiar depăşindu-i a fost minunatul Bachchor din Salzburg, cu tonuri măiestrite, subtilităţi rafinate şi perfectă omogenitate. Aş ordona soliştii... basul Luca Titoto, soprana Camilla Tilling, tenorul Colin Balzer.

Şi, din nou reîntoarceri la Bucureşti... Delicata Maria João Pires (**Concertul nr. 23 pentru pian şi orchestră în La Major, KV 488** de Mozart) acompaniată de data aceasta de Basel Chamber Orchestra dirijată de David Stern, charismaticul Mischa Maisky (**Concertul nr. 1 pentru violoncel şi orchestră în la minor op. 33** de Saint-Saëns şi **Elegie pentru violoncel solo în do minor** de Fauré) cu colaborarea Orchestrei de Cameră Radio (dirijor Leonid Grin) şi impetuoasa Elisabeth Leonskaja care, alături de Ravel, Debussy şi Chopin, a adus o inedită şi de neuitat interpretare a **Sonatei nr. 1 pentru pian în fa diez minor op. 24** de George Enescu.

Moment de referinţă l-a constituit şi prezentarea Integralei simfoniilor lui Franz Schubert în viziunea plină de romantism a Wiener Kammerorchester condusă de Heinrich Schiff, ansamblu care poartă amprenta de ductilitate a sunetului, specifică Oraşului Muzicii.

Faimosul Cvartet Voces (invitată Fumiko Shiraga) şi Orchestra de Cameră a Filarmonicii din München (dirijor Lorenz Năsturică Herschcowici, solist Marin Cazacu) au întregit după-amiezele de „Concerte camerale” ale ultimelor zile.

**Lovitura de imagine...** ... a festivalului a fost însă dată de neobositul şi marele profesionist Mihai Constantinescu, directorul Agenţiei Artexim, care a adus-o pe celebra soprană Natalie Dessay la înlocuirea mult mai puţin galonatei Sandrine Piau, indisponibilă pentru cvartetul solistic al **Misei în do minor KV 427** de Mozart. Un lux! Am respirat acelaşi aer cu o mare vedetă a artei lirice, o campioană a vocalităţii belcantiste, desigur incomodată de specificul mozartian. Sincer, mă aşteptam ca stilistica să sufere, dar am admirat fluiditatea vocii şi

legato-ul impecabil, deși soprana a tușit preventiv înainte de primul sunet. Oricum, să ai un asemenea nume pe post de înlocuitor este un mare succes (nu singurul!) al lui Mihai Constantinescu și un gest generos al artistei. Mă întreb dacă direcțiunea Operei Naționale s-a agățat de șansa de a o avea *face to face* pe Natalie Dessay și i-a propus o colaborare. Cu o zi înainte, după conferința de presă, marea soprană îmi confirmase disponibilitatea ei de a veni la București pentru un spectacol. Așteptăm.

Și totuși, Natalie Dessay a fost artista cu clară superclasă în **Missa** mozartiană, partenerii ei, soprana Lisa Larsson, tenorul Emanuel-Cristian Caraman, basul Simon Kirkbride, apărând destul de șters, în special vocile masculine. Neașteptate, distonăriile Lisei Larsson. Și dacă tenorul și basul au sunat estompat, în schimb... *Streich*-ul ansamblului Deutsche Kammerphilharmonie Bremen a fost de o asprime deranjantă. Norocul a venit prin bagheta lui Louis Langrée și, mai ales, prin prestația suverană a Corului Național de Cameră „Madrigal”.

**În țară** Ca și la edițiile precedente, Festivalul Internațional George Enescu nu s-a oprit în capitala României. Brașovul, Clujul, Iașiul, Sibiul, Sinaia (Sala Cazinoului) i-au avut drept oaspeți pe unii artiști care au concertat la București sau nu. Chiar așa, oare de ce n-am avut ocazia s-o ascultăm pe excelenta violoncelistă Laura Buruiană la Ateneul Român, de pildă?

**La final** Ediția a XIX-a s-a încheiat. Succesul este incontestabil. Nici mai mare, nici mai mic decât al altor ediții. S-o recunoaștem, este performanța stabilă a conducerii, a managementului organizatoric. Vârfuri artistice și umbre au existat și vor exista. Toată lumea este înclinată spre comparații de genul... Les Arts Florissants a fost mai bună decât... Dar nu asta este important, ci faptul că publicul român a fost pus în contact cu tot ce este mai *en vogue* în Europa, în lume. Audiția live nu poate fi înlocuită cu nimic, fie ele CD-uri, fie DVD-uri, este formatoarea supremă de opinii. În afară de discuri, mulți melomani cunosc artiștii de circulație și de pe Internet sau din reviste. La unele dintre declaratele vedete, imaginea mediatică este intensivă și necertificată pe de-a ntregul prin performanță. La alții, exact invers. Iată de ce, prin Festivalul Enescu, auditoriului român i se oferă posibilitatea verificării directe, nemijlocite a tuturor acestor informații. Cu exultări și dezamăgiri. Sentimente firești.

În mod cert, la nivel internațional, vizibilitatea ediției 2009 a fost mai bună. Peste 80 de jurnaliști străini au venit la festival, dintre care 14 critici muzicali, aparținând Asociației „Presse Musicale Internationale” cu sediul la Paris. Judecând că toți au posibilitatea să urmărească ansambluri mari și vedete chiar la ei acasă, era de așteptat să prefere ciclurile „Muzica contemporană românească” și „Enescu și contemporanii”. Ce idee inspirată a fost programarea lor în pachet, în prima săptămână a festivalului! O altă mare realizare a fost prima transmisie *live* la postul TV franco-german MEZZO, concertul orchestrei Concertgebouw, care va fi urmat de retransmisia spectacolului **Oedipe**.

Ca la fiecare ediție, revista de critică și informație muzicală MELOS, partener media al festivalului, a apărut în ultimele zile de concert, într-un număr special, cuprinzând cronici de la manifestările anterioare și oferind publicului o oglindă compactă, concentrată a celor patru săptămâni. MELOS a fost și în 2009 singura publicație care a adus în timpul festivalului, într-un singur volum sintetic, cronici calde, interviuri la zi, avancronici. În egală măsură, 17 Agende au fost disponibile aproape seară de seară, însumând un total de peste 270 de pagini.

Revin la bucuria simțită de împătimiții artei sunetelor, în covârșitoare măsură abonați la toate concertele, de după-amiază, de seară, de noapte. Crosul lor între Ateneu, Sala Palatului și retur a devenit celebru. Culmea (!), chiar cu prețul pierderii a câtorva zeci de minute din unele concerte, din dorința de a bifa primul acord la altele. Pe undeva îi înțeleg; oamenii plătiseră bani care, însumăți, nu reprezintă sume ne semnificative. Din contră. Mai sunt susceptibili de a fi acuzați de superficialitate? Totuși, poate... E bine așa? Nu mai vorbesc de impresia lăsată artiștilor care nu puteau să nu observe foiala neelegantă din săli. Ce s-ar putea face? E simplu. Renunțarea la inflația de concerte și trecerea la o judicioasă repartizare orară. Interpreților nu li se poate impune durata programelor dar a lăsa o marjă sigură, de o jumătate de oră, între ceea ce se întâmplă la Ateneu și Sala Palatului stă în puterea organizatorilor. Sâmbăta și duminica, s-ar putea da concerte în matineu, seara și noaptea. Nu doresc să intru în amănunte. Sunt sigur că există soluții. Trebuie adăugată doar voință.

Dacă ar fi să cântărim valoarea diverselor cicluri tematice ale festivalului, opera s-ar situa pe un loc codaș. Și asta din cauza

numelor cântăreților invitați. Cel puțin pentru ediția 2009, cuplul Daniela Dessi-Fabio Armiliato ar fi trebuit să fie punctul de plecare către mai sus. Așa, au rămas cei mai buni. Prea puțin. În altă ordine de idei, prima scenă lirică națională ar trebui să se îngrijească încă de pe acum de o montare nouă a opusului capital, **Oedipe**, semnată de un important regizor român. În plus, nu trebuie să se uite că, în 2011, se vor împlini 90 de ani de la inaugurarea Operei Române cu **Lohengrin**, spectacol dirijat de însuși George Enescu. O nouă producție scenică a lucrării wagneriene este imperios necesară în festival. În niciun caz concertantă! Îmi amintesc de un **Parsifal** de acum cca zece ani, prelungit către ore mici din noapte, cu viermuieli în Sala Palatului și cu destui spectatori care... interpretau **Simfonia „Despărțirii”**!!! Așadar, **Lohengrin**. Și, de ce nu, cu Jonas Kaufmann în rolul Cavalerului Graalului. Trebuie ținut sus!

Acustica Sălii Palatului a fost un subiect larg dezbătut în anii anteriori. Acum, mai *sotto voce*. Când tocmai eram pregătiți să dăm nota de trecere, în ultima seară, chiar la începutul părții a IV-a a **Simfoniei nr. 2** de Brahms, un brum a zbârnâit preț de bune secunde în difuzoare și a turtit pălăria susținătorilor sistemului. Ne-a readus la realitate. Este foarte clar, Bucureștiul are nevoie de o sală nouă de concerte, nu de cosmetizarea unui spațiu de ședințe, nu de un complex cultural megaloman, ci de un auditorium de 2000 – 2500 de locuri, realizat după toate legile acusticii. Festivalul Enescu merită să primească un asemenea dar. Stadion Național se poate construi în perspectiva unor evenimente cvasi-nerepetabile dar o sală de concerte utilizabilă permanent și, la fiecare doi ani, la nivel mondial, nu! Mă întreb dacă Ministerul Culturii are pregătită și înaintată o documentație pentru atragere de fonduri europene destinate acestui scop generos. Dacă nu, dl Theodor Paleologu, care a mers și la trei concerte pe zi, depășindu-și toți predecesorii, ar putea iniția demersul. Restul sunt cârpeli.

Mă reîntorc la problema Concursului de Canto. Nu e târziu ca ediția 2011 să-l reia. Dacă ar fi să deschidem o petiție a solicitanților-protestatari, în fruntea ei ar fi numai celebriți, laureate ale competiției: mezzosopranale Agnes Baltsa și Viorica Cortez, tenorul Ion Buzea, sopranele Eugenia Moldoveanu, Maria Slătinaru Nistor, Marina Krilovici, basul Ionel Pantea. Ce nume! Argumente suficiente. Chiar nu înțeleg motivul pentru care secțiunea Canto a



fost eliminată... Acum, când următoarea ediție a Concursului Darclee se va desfășura în 2010, ar însemna că în fiecare an România ar avea o mare competiție de voci. Ceea ce nu e puțin lucru.

**Ioan Holender**

Conduce Opera de Stat din Viena și a intrat în ultimul sezon de mandat, afirmându-se deja drept cel mai longeviv în funcție din întreaga istorie a marelui teatru. Este una din marile personalități ale lumii lirice, apreciat, lăudat, controversat chiar, cum îi stă bine oricărei vedete. Ține în mână din 2003, deci de patru ediții, destinele Festivalului Enescu cu rezultate excepționale, per ansamblu. Dragostea pe care i-o poartă marelui compozitor român este cunoscută. Faptul că în antecamera biroului său directorial de la Viena tronează un imens portret enescian semnat de Corneliu Baba spune totul. Prestanța și autoritatea sa managerială au fost cheia de boltă a multor prezențe de nume importante pe afișul bucureștean. Guvernanții i-au acordat onoarea de a se afla la conducerea festivalului și în 2011, o garanție a succesului. Deja s-au dat ca sigure vizitele Filarmonicii din Viena și, sub bagheta lui Daniel Barenboim, a Capelei de Stat din Berlin. Mi-aș dori însă ca în perspectiva ediției cu numărul XX, jubiliare, să-i stea în atenție și propunerile pe care noi, criticii muzicali, le-am făcut în repetate rânduri. Și chiar aici.

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 octombrie 2009 și

CULTURA nr. 42, 15 octombrie 2009)

## TEATRUL LIRIC IN FESTIVAL

Prezența lui Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena, la conducerea artistică a Festivalului Internațional George Enescu încă din 2003, a însemnat - printre multe altele - și îmbogățirea afișului manifestării bucureștene cu titluri de operă reprezentate scenic, semi-scenic sau cu concerte lirice. Așa încât, la actuala ediție, a XIX-a, chiar un întreg ciclu a fost dedicat „Operei și baletului”. Mai mult decât atât, primului teatru național de gen i s-a acordat onoarea, pentru întâia oară în istorie, de a deschide festivalul. Serata inaugurală a programat spectacolul **Oedipe**, precedat fiind de tradiționala conferință de presă și de lansarea volumului „Ludovic Spiess”, scris de semnatarul acestor rânduri și apărut la Editura Curtea Veche, un omagiu adus marelui și regretatului tenor, primul director post-revoluționar al festivalului enescian.

## Oedipe

Producția francezului Nicolas Joël a văzut luminile rampei anul trecut la Théâtre du Capitole din Toulouse. Mult așteptat într-un București avid de noi montări ale lucrării capitale a lui George Enescu, spectacolul era chemat să înlocuiască stufoasa și super-tehnicizata mizanscenă a lui Petrică Ionescu, greu de construit și imposibil de întreținut. Cu Joël ne-am îndreptat către cealaltă extremă. Viziunea lui regizorală se înscrie într-un teritoriu clasic, cu simbolistică ce sugerează vechea Eladă. Corul este dispus pe gradene și decorurile (Ezio Frigerio) trimit spre temple sau coloane grecești. Departate de a avea aglomerările și... pirotehnica lui Ionescu, concepția este mai degrabă minimalistă, fără să atingă însă esențializările unui Robert Wilson. O tălmăcire, s-o numesc, acceptabilă dacă n-ar fi fost însoțită de un surprinzător statism. Nu numai corul face practic figurație, dar și eroii au mișcările reduse la minimum, așa încât spectacolul, tragedia, capătă pronunțată tentă oratorială, departe de intenția compozitorului. Ideea de cor antic nu este nouă, a existat și în concepția legendară a lui Jean Rânzescu, autorul regiei la premiera românească din 1958, dar atunci coriștii erau „ascunși” la baza unui platou care concentra personajele și unde se juca în voie. Acum, și mai surprinzător a fost că expresivitatea eroilor a fost lăsată pe plan secundar. În atari condiții, marea calitate a mizanscenei a rămas lăsarea sonurilor enesciene în liberă respirație. Figurile interpreților, gestică, exprimau însă mult prea puțin.

În schimb, scena Sfinxului mi s-a părut de o forță dramatică ieșită din comun... chip împietrit de gips, cu ochi de tăciune aprins, siluetă zămislită de măruntaiele Geei, cu aripi-văluri negre ce se întind amenințător pe toată deschiderea scenei, în crescendo-ul instrumental. (Susținere muzicală exemplar ghicită de regizor.) Gradenele se înroșesc (lumini Vinicio Cheli), pare că iadul a irumpt pe Pământ până când monstrul dispare în același infern din care a venit. Este marele moment al lui Joël, al autoarei costumelor Franca Squarciapino.

Pornind de aici, realizatorii au definit cea mai importantă cheie a spectacolului. Din alternanța de tânguiri (pe note acute și grave) ale creaturii muribunde („Viitorul va grăi dacă, murind, Sfinxul plânge din cauza înfrângerii sau râde victorios”), pentru finalul operei, Joël a ales-o pe ultima. Oedipe, izbăvit, îi urmează Sfinxului în străfunduri. Apoteoza nu-i mai aparține. Nu am aderat

ideii deși regizorul avertizează asupra ei și o susține prin cenușiul care domină și presează încă de la început. O austeritate cu care elimină chiar și veselul dans ritual de la nașterea fiului lui Laios și al Iocastei.

Baritonul Franck Ferrari, singurul solist-oaspete, posedă vocalitatea rolului până la un punct. Actul al III-lea, cu dezlănțuirile sale de teribilă forță, îl găsesc privat de dramatism în glas. David Ohanesian îl avea ca dar nativ și înzestra cu el întreg comentariul, prefigurând dezastrul eroului. În marea scenă a orbirii era copleșitor. Deși Ferrari mânuiește fraza muzicală în pur spirit francez și declamă bine, filonul tragic îi lipsește. La al doilea spectacol, rolul titular a revenit baritonului Ștefan Ignat, ajuns la a 23-a interpretare a partiturii. Din distribuție, remarcă se îndreaptă și către mezzosoprana Ecaterina Țuțu, Sfinx cu sunete abisale și unduiri strălucitoare în glas. Stăpân pe partitură, cu diversitate de nuanțe a fost Corul Operei Naționale aflat sub bagheta maestrului său de-o viață, reputatul Stelian Olariu. La pupitru, elvețianul Oleg Caetani a condus cu știință a gradualului, a dinamicii spectacolului, fără multe detalii introspective.

**Otello** Dacă la ediția anterioară a festivalului, ansamblul liric invitat a fost cel din Timișoara, în 2009 a venit rândul colegilor de la Opera Națională Română din Cluj-Napoca să viziteze Bucureștiul. A fost aleasă o producție de dată recentă, cea a lui Mihai Măniuțiu cu **Otello**.

Pentru mine, gândirea cunoscutului și apreciatului regizor vizavi de capodopera verdiană s-a situat în teritoriul contradicției, atât prin diferențele conceptuale dintre primul act și următoarele cât și prin detaliile de atmosferă cu care a pigmentat trama. Dacă la început suntem introduși în ambientul unei camere de comandă de navă (marină, probabil, dar poate și spațială, gen „Star Trek”), plină de ecrane de radar și alte instrumente tehnice, apoi decorul se abstractizează, se atemporalizează, ceea ce e mult mai bine. Există câteva elemente absolut frumoase, vitralii stilizate de inspirație Tiffany sau fundaluri atent desenate de scenograful Valentin Codoiu. Dar marea lui reușită stă în desenul și coloristica bogatelor costume de epocă, aflate însă în evident conflict cu decorul, cel puțin al primului act.

Măniuțiu a găsit de cuviință să introducă în scena corului **Fuoco di gioia** elemente rituale de inspirație extrem orientală (?!),

apoi diverse simboluri - destul de stângace - au complicat exprimarea actului secund. Mă gândesc la statuile feminine luminate feeric la început dar apoi aruncate rând pe rând în întuneric de către un Otello pentru care dragostea față de Desdemona se estompase în urma intrigilor lui Iago. Cam simplist! În fine, nepotrivită mi s-a părut sinuciderea în masă a gărzilor Maurului la moartea acestuia. Probabil făceau parte din aceeași... sectă.

Un spectacol a cărui distribuție este impregnată cu artiști oaspeți este susceptibil de a nu fi pregătit în amănunțime. Sau cel mult pe fugă. De aceea am avut senzația că doar interpreta Desdemonei, soprana Carmen Gurban, s-a pliat pe de-a-ntregul personajului. Foarte rigid și inexpressiv a fost îndeosebi Franco Farina (Otello), după cum de la Alberto Gazale (Iago) aș fi așteptat o implicare mai profundă.

Tenorul Farina nu se mai află la prima tinerețe. Faptul nu e important, știind că solicitantul rol titular nu poate fi abordat decât după ani și ani de carieră. Numai că americanul a depășit zenitul și faptul se simte. Vibrato-ul accentuat al notelor acute este supărător, deși éclat-ul sunetului există, ca de altfel pe întregul ambitus. Vocea afișează volum și penetranță. Baritonul Gazale a fost într-o formă optimă, cu emisie de glas tipic italiană, în care nuanțările subtile, insinuante se pot diversifica. Am admirat la Carmen Gurban frumoasa linie de conducere a vocii în aria Salciei și **Ave Maria** din actul al IV-lea.

Deși experimentat, dirijorul Miguel Gómez-Martínez nu a reușit să prevină neglijențele corului în marea scenă a furtunii ce deschide opusul și nici derapajele suflătorilor. A conceput însă bine secvențele de ansamblu și a urmărit cu atenție interpreții, chiar cu prețul unor variații de tempi ce au alterat, pe alocuri, cursul fluid al spectacolului.

**Manon Lescaut** Când soprana Daniela Dessi a rostit sonor, dar cu simplitatea și modestia personajului, prima ei frază, **Manon Lescaut mi chiamo**, am fost sigur că voi asista la o seară specială, datorate unei voci tipic italiene, cu autentică înțelegere a textului, a mesajului puccinian. Marii cântăreți se recomandă de la întâia rostire. Registrul central al glasului artistei este cel care, prin sunetul plin, pătrunzător, cu culori pe care le-am asemuit cu cele ale faimoasei Renata Tebaldi, îi definește personalitatea de vocalistă. Frazarea este inspirat condusă, fără excesele

veriste către care ar fi putut s-o îndrume unele viziuni, derulată cu mult bun gust și convingere în cânt. Ca și în jocul scenic deloc extrapolat, natural și expresiv. Daniela Dessì privește cu mândrie în urmă la o carieră de cca 30 de ani desfășurată în cele mai mari teatre lirice ale lumii, în companii ilustre. Sigur că, după un parcurs bogat și intens, semne de uzură se insinuează în zona acută a glasului, ușor stridentă și oscilantă. Dar nu importă. Impresia generală rămâne excelentă.

Cuplul cu partenerul ei de viață, Fabio Armiliato (Des Grieux), se bucură de o comunicare scenică ideală, încărcată de acea trăire plină de substanță, dorită pentru împlinirea unui spectacol de operă total, în care cântul și actoria sunt în perfectă simbioză. Tenorul Armiliato este maestrul frazelor largi, expresive, profund încărcate pasional. Faptul că se dăruie cu totul, fără rezerve, îl face să uite câteodată de dozajul optim al unui rol greu și, mărinde debitul de voce, ajunge la micșorarea valorii unor note înalte. Este finalul (Si natural acut) ariei **No! Pazzo son! Guardate...** din actul al III-lea care, la al doilea spectacol, a trebuit să fie scurt, răpind desenului melodic culminația ardentă. Foarte versat, Armiliato a știut să mascheze momentul.

Daniela Dessì și Fabio Armiliato au fost motorul unui spectacol frumos, pe cât de luxuriant în primele două acte, pe atât de esențializat în celelalte două. Notez aici realizatorii: Anda Tăbăcaru Hoge (regia), Cătălin Ionescu Arbore (decoruri, costume, lumini).

Oaspetele blond și cu alură de top model a fost dirijoarea canadiană Kerri-Lynn Wilson, sigură pe baghetă și înclinată către o lectură avântată, cu sonorități câteodată prea masive. Cu asemenea premise, spectacolul a avut energie dar mai puțin rafinament.

## **Macbeth**

Stilul regizoral al lui Petrică Ionescu se recunoaște de la bun început... abundență de planuri, detalieri milimetrică, avalanșă de idei și simboluri, amestec de stiluri, dimensionări cinematografice, figurație masivă, decoruri multe, montare complicată. Un stil destul de rar întâlnit în ziua de astăzi, el aparținând deceniilor trecute. Este firesc ca o asemenea mizanscenă să necesite o întreținere periodică, atentă. Ei bine, aici cred că a păcătuț Opera Națională. Sunt multe momente care funcționează scrâșnit, fără cursivitate și periclitatează cadrele memorabile. Mă gândesc numai la antologica scenă a țintuirii în lănci a lui Macbeth, cu mișcări complicate care acum sunt „căutate”... „ca să

iasă”. Chestiune de antrenament. Tot în finalul operei, decorarea sălii tronului unde va fi înscăunat Malcolm se face cu atâta dificultate încât stârnește zâmbete. Oare există un caiet de regie? În rest, am recunoscut mesajele regizorului, printre care cel mai odios este „sângele se spală cu sânge”, am simțit presiunea ocultă a vrăjitoarelor care controlează spațiul și spiritul...

Cei doi georgieni care au întruchipat perechea blestemată, Lado Ataneli (Macbeth) și Iano Tamar (Lady), au oferit prestații total diferite. Dacă baritonul interpret al rolului titular a expus o voce plină și rotundă, cu bună înțelegere a partiturii verdiane în sensul liniei vocală și accentului dominator (poate mai puțin preocupat de exprimarea meandrelor psihologice), soprana a deranjat din cauza intonației deficitare, emisiei neplăcute, cântului insonor, adesea aritmic și imprecis în agilitățile dramatice ale rolului. Scena lirică din Splai dispune de o Lady Macbeth cu voce ultra-competitivă la nivel internațional, Silvia Sorina Munteanu. O preferam.

Spectacolul a relevat o dată în plus glasul important al tânărului Teodor Ilincăi (Macduff), un tenor care poate derula o frumoasă carieră internațională cu condiția consolidării tehnice și perfecționării stilistice. O bună perspectivă se arată și în fața altui tenor, tot la început de carieră, Liviu Indricău, interpretul micului rol Malcolm. Cu aceleași recomandări.

La conducerea ansamblurilor Operei Naționale Române, Iurie Florea a condus de cele mai multe ori prea alert ca să extragă toate sevele din scriitura verdiană. Și, din nou, corul a fost la mare înălțime, cu un moment de neuitat în secvența **Patria oppressa** din ultimul act.

**Celan** Memoria marelui poet Paul Celan (1920-1970) a fost evocată în festival prin opera compozitorului german Peter Ruzicka și, în egală măsură, printr-un simpozion organizat în colaborare cu Societatea Germaniștilor din România și cu Centrul de Cercetare și Excelență „Paul Celan” al Catedrei de limbi și literaturi germanice a Universității din București.

La Opera Națională s-a reprezentat versiunea semi-scenică a opusului, chiar sub bagheta compozitorului. Pregătirea muzicală a aparținut însă dirijorului Vlad Conta.

Câteva gânduri ale lui Peter Ruzicka mi se par relevante: „De câțeva vreme, poeziile lui Paul Celan mi-au devenit foarte dragi. Ele reliefează extrem de clar rănila 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. (...) Fundalul istoric al hăituirii și distrugerii oamenilor prin holocaust este actual în orice moment. Opera mea este dedicată jertfelor secolului XX.“

Se intenționează ca opera **Celan** de Peter Ruzicka să fie montată în viitorul apropiat pe scena bucureșteană.

*(Teatrul azi, nr. 11-12/2009)*

# ÎNȚARĂ

## LA SIBIU ȘI CASELE CÂNTĂ!

Aura de Capitală Culturală Europeană a municipiului de pe malurile Cibinului rămâne strălucitoare, deși anul 2007 a trecut. În plan muzical, Filarmonica de Stat, una din instituțiile care contribuie din plin la acest contur, organizează neconținut manifestări artistice diverse și atractive, grație eforturilor directorului general Ioan Bojin. Iată un excelent manager care se poate mândri cu rezultatele, alături de cei care îi stau alături în împlinirea proiectelor. Cel puțin pentru recente Zile Muzicale Româno-Americane, înscrise pe afișul Concertelor Estivale ale Filarmonicii, aceștia au fost Consiliul Județean și Primăria Sibiu.

Minunata sală Thalia, curtea Muzeului Național Brukenthal, Piața Mare au găzduit timp de două săptămâni o suită de serate bine primite de public: recitalul pianistului Alon Goldstein, concertul - portret de compozitor „Astor Piazzolla” (cu dirijorul Scott Speck și soliștii Daniel Szasz - vioară, Daniel Goți - pian, Gheorghe Branici – „accordion” etc.), concertul extraordinar de muzică americană desfășurat sub bagheta aceluiasi Scott Speck avându-i ca invitați pe trompetistul John McElroy, violonistul Daniel Szasz și pianista Nicoleta Mețoiu, recitalul cameral „In a sentimental mood” (McElroy, Szasz, Goți, Branici, Mihail, Palaghiu, Luca).

Încheierea Zilelor Muzicale Româno-Americane a fost marcată de concertul extraordinar de uverturi și arii din opere susținut de soprana italiană Valeria Esposito și tenorul spaniol José Antonio Moreno, cu concursul orchestrei Filarmonicii de Stat sibiene condusă de Victor Gheorghe Dumănescu.

Valeria Esposito este un nume cunoscut al eschierului internațional de operă, fostă colaboratoare pe importante scene a unor mari maeștri ca Riccardo Muti, Claudio Abbado, Daniel Barenboim. O voce frumoasă, cu specificitate de coloratură lirică, ale cărei expuneri refuză uniformitatea expresiei. Bună profesionistă, Valeria



Esposito cântă cu aplecare asupra frazării și *legato*-ului. În fiecare arie, momente de sensibile nuanțări însoțesc lectura. Mă gândesc la filajul notei de Si natural acut din finalul valsului Musettei (**Boema** de Puccini), la schițata *messa di voce* cu care a înzestrat ultimele secvențe ale ariei Gildei din **Rigoletto** de Verdi (deși agilitățile supra-acute ale țesăturii vocale nu îi mai convin pe de-a-ntregul), la atacurile în pianissimo din cavatina Luciei donizettiene sau din marea arie a Violettei (**Traviata** de Verdi).

Cu repertoriu definit în special prin zarzuele, tenorul Moreno poate să abordeze cu curaj și roluri principale de operă, valorizând timbralitatea plăcută și, în special, registrul înalt bine articulat. A dovedit-o în ariile **La donna è mobile (Rigoletto)** și **Nessun dorma (Turandot)** de Puccini). Și el este un tălmăcitor priceput al liricii italiene, paginile din **Fata din Far West** de Puccini și **Fedora** de Giordano stând mărturie, chiar dacă pe alocuri intonația corectă a suferit.

La pupitru, Victor Gheorghe Dumănescu a condus cu obișnuita-i *manu militari*, fără să se sfiască să reia începutul ariei Gildei, ratat de instrumentiști neatenți. Secțiunile orchestrale din program – uverturile **Cavaleria ușoară** de Suppé și **Coțofana hoată** de Rossini, Intermezzo din **Cavalleria rusticana** de Mascagni, preludiul operei **Carmen** de Bizet, dansurile din **Faust** de Gounod și **Lacul lebedelor** de Ceaikovski - au fost și ele mult gustate de entuziastul public sibian, care efectiv a inundat aproape întreaga piață. De ce să ne mirăm atunci că, într-un antren general, asistența a însoțit cu un uriaș „cor” de aplauze cadențate Brindisi din **Traviata**, ultima pagină a seriei? Simțind atmosfera și extinzând-o în spirit, prezentatoarea Andreea Ciortea și simpaticul dirijor au potrivit de minune sintagma: „La Sibiu și casele cântă!”.

(Q magazine nr. 36,  
21 iulie – 3 august 2008)

## PARTENERIAT ARTISTIC SIBIU - SPOLETO

Este minunat cum un municipiu care nu dispune de o companie proprie de operă dedică artei lirice, în fiecare an, un festival internațional. Așa se întâmplă la Sibiu, având ca nucleu artistic și organizatoric Filarmonica de Stat condusă de directorul general Ioan Bojin. În 2008 festivalul a ajuns deja la cea de-a VII-a ediție, realizată cu sprijinul Consiliului Județean și al Primăriei. Nu multe

manifestări alcătuiesc afişul dar sunt alese „pe sprânceană” și gândite cu largă adresare. Într-adevăr, un public rafinat și entuziast umple de fiecare dată splendida Sală Thalia sau Pavilionul 2007. Printre cei prezenți am observat cu bucurie mulți tineri dar și... micuți auditori, cel puțin acestora din urmă o întreagă seară fiindu-le rezervată. A venit de la București ansamblul Operei Comice pentru Copii care a prezentat recentul mare succes, musicalul **O noapte furtunoasă** de Roman Vlad, opus pe care, încă de la premieră, nu am ezitat să-l semnez drept una din cele mai importante compoziții românești de gen din ultimele decenii. Gândind seara în formă de diptic, teatrul liric bucureștean a oferit publicului și recitalul extraordinar **Tinerete fără bătrânețe**, cu participarea îndrăgitei actrițe Stela Popescu. În continuare, festivalul a programat concertul reputatei soprane Leontina Văduva, deja un oaspete obișnuit al Sibiului. A acompaniat Orchestra Filarmonicii condusă de maestrul Petre Sârcea. La rândul ei, Opera Națională din Timișoara a ținut să onoreze publicul de pe malurile Cîbinului prin prezentarea spectacolului **Aida** de Verdi.

În ultima seară, concertul de la Sala Thalia a consfințit parteneriatul dintre Filarmonica locală și Teatro Lirico Sperimentale „Adriano Belli” din Spoleto, cunoscută și apreciată instituție fondată în 1947 și preocupată preferențial de formarea tinerilor artiști de operă. Concursul de Canto plasat sub auspiciile Uniunii Europene, Cursul de pregătire al debutului, stagiunea lirică a teatrului, Cursul de înaltă pregătire pentru maeștri colaboratori și profesori de orchestră sunt puncte de reper și interes în atingerea țelurilor propuse.

După prezențe la Sibiu în ediția anterioară a festivalului, după vizitele instrumentiștilor sibieni în orașul aparținând regiunii Umbria, iată că acum a avut loc reîntâlnirea cu publicul român sub genericul **Sulle ali della voce**. „Pe aripile vocii”, patru tineri cântăreți italieni au evoluat în compania orchestrei Filarmonicii și a baghetei lui Carlo Palleschi, un dirijor sigur, stăpân al melodicii din patria operei, al timpilor clasic expuși. A demonstrat-o în uverturile de Rossini (**Italianca în Alger**) și Verdi (**Forța destinului**), în însoțirea atentă a interpreților.

Buchetul de arii italiene (**Bărbierul din Sevilla, Rigoletto, Traviata, Boema, Cenușăreasa, Lucia di Lammermoor**), între care s-a strecurat o pagină franceză (**Samson și Dalila**), a oferit câteva

pilde de stilistică autentică. Într-adevăr, rostirea și plasarea potrivită a accentelor în fraza muzicală sunt întotdeauna exemplare în tălmăcirile artiștilor din peninsula, chiar dacă glasurile sunt diferite calitativ. Au demonstrat notabile virtuți vocale, au anunțat cariere de perspectivă, tenorul Piero Pretti și baritonul Giulio Boschetti. Soprana Tania Bussi și mezzosoprana Francesca de Giorgi li s-au alăturat, tălmăcirile lor stând încă sub semnul unui drum de căutare și perfecționări.

În deschiderea seriei a avut loc prezentarea volumului **Opera în direct**, scris de semnatarii acestor rânduri și apărut în 2008. Au vorbit muzicologul dr. Roxana Pepelea și realizatorul TV Luminița Constantinescu.

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 octombrie 2008 și  
Actualitatea muzicală nr. 11, octombrie 2008)

## **PREMIERĂ FESTIVALIERĂ LA CLUJ-NAPOCA**

A fost o remarcabilă inițiativă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”, desăvârșită cu sprijinul Operei Maghiare. La ceasul examenelor de absolență ale claselor de canto din universități de muzică, au fost invitați și s-au reunit în orașul de pe Someș tineri din toată țara și nu numai, spre a prezenta producții lirice. Așa s-a născut Festivalul studentesc „Opera Viva”, a cărui primă ediție s-a desfășurat între 10 și 17 mai. Trebuie spus de la bun început că meritul revine directorului de program, prof. univ. dr. Ionel Pantea, directorului de proiect, prof. univ. dr. Francisc Fuchs, cu colaborarea prof. univ. dr. Gheorghe Victor Dumănescu, conf. univ. dr. Anca Mihaș și asist. univ. Cristian Sandu. Proiectul a fost împlinit cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local Cluj-Napoca, sub egidele Ministerului Educației, Cercetării și Inovării, a Consiliului județean Cluj.

Acestea au fost premisele pentru un succes pe toată linia, din unghi organizatoric, artistic, de public și din punctul de vedere al abordărilor și dezbaterilor unor teme de stringentă actualitate ale teatrului liric contemporan, festivalul incluzând și un workshop, incitant denumit „Quo vadis, opera?”

Deschiderea a fost onorată de alocuțiunile rectorului Academiei, prof. univ. dr. Adrian Pop și maestrului Ionel Pantea. A urmat o videoproiecție despre activitatea Clasei de operă a Facultății de

Arte de la Universitatea „Ovidius” din Constanța, fragmente din mozartienele **Nunta lui Figaro** și **Così fan tutte**, în regia și scenografia șefei Catedrei de Interpretare muzicală, prof. univ. dr. Florența Marinescu. La mijloc de mai 2009 tinerii artiști fiind plecați în turneu, desigur că la viitoarea ediție, constănțenii vor veni cu o producție scenică live, nu numai cu o filmare cu cameră fixă și parțial color. După cum, sunt convins că în 2010 și Brașovul se va alătura colegilor lor.

Ceea ce a urmat însă, au fost spectacole integrale sau în selecțiuni, prezentate pe scenele Academiei de Muzică și Operei Maghiare. Încercând o ordonare neîntâmplătoare, aş remarca producțiile clujene cu **Don Giovanni** de Mozart (în regia esențializată, axată pe joc și expresie a lui Ionel Pantea, sub bagheta sigură a lui Gheorghe Victor Dumănescu) și **Căsătoria secretă** de Cimarosa (inspirate mizanscena Ancăi Daniela Mihuț și conducerea unui tânăr de mare talent, dirijorul Cristian Sandu).

În aceeași linie s-a înscris rafinată lectură muzicală a operei **Dido și Aeneas** de Purcell, datorată Universității Naționale de Muzică din București, șef de catedră și coordonator proiect, prof. univ. dr. Eleonora Enăchescu. Remarc în continuare regia Andei Tăbăcaru Hoge la **Căsătoria secretă**, spectacol semnat de data aceasta de Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, prin Facultatea de Interpretare muzicală.

Sub genericul **Il cantico dell'amore** și în coordonarea conf. univ. dr. Carmen Vasile, Facultatea de Muzică a Universității din Oradea a prezentat un colaj extras din operele **Orfeu și Euridice** (Gluck), **Bastien și Bastienne** și **La finta giardiniera** (Mozart), **Car-men** (Bizet), **Samson și Dalila** (Saint-Saëns).

Mâna regizorală de înalt profesionalism a lui Ionel Pantea, secondată în asistență de lect. univ. dr. Dana-Sorina Chifu, preocuparea pentru eficiența cuvântului rostit, dinamica scenică, s-au distins și în talmăcirea opusului **D'ale carnavalului** de Hary Béla, musical condus chiar de compozitor. O notă bună pentru acompaniamentul pianistic al asist. univ. drd. Silvana Cîrdu. A fost o producție a Facultății de Muzică a Universității de Vest din Timișoara, decan prof. univ. dr. Walter Kindl.

Nu în ultimul rând, surpriza care a conferit Festivalului „Opera Viva” tentă internațională a fost participarea, în ultima seară, a Facultății de Muzică de la Universitatea de Științe din

Szeged, care a adus pe scena Operei Maghiare trei titluri foarte puțin cunoscute: **L'oca del Cairo** de Mozart, **Le cadi dupé** de Gluck și **La Canterina** de Haydn. Cu impecabilă pregătire muzicală (prof. Pál Tamás și pianistele Ordassi Anna, Komáromi Júlia) și montări antrenante (regia și scenografia prof. Toronykői Attila, costume Varsányi Anna), prezența elevilor clasei de operă conduse de prof. univ. dr. Temesi Mária a încununat cu brio festivalul.

Pe parcursul unei singure săptămâni am ascultat aproape 100 de voci. Un uriaș rezervor de talente. Glasuri în general bune, aflate – desigur - pe diverse trepte ale pregătirii profesionale în drumul către scenele de operă, operetă, musical. Nu toți tinerii vor ajunge direct acolo, perfecționarea în continuare este obligatorie, unii se vor îndrepta către podiumurile de concert, alții nu vor urma carieră solistică ci vor intra în coruri. Cert este că perspectivele sunt pozitive și eforturile dascălilor, relevante.

Este aproape imposibil ca din numărul mare al cântăreților să fac remarci sau aprecieri de estetică vocală. Dar dacă ar fi să mă opresc la un nume, l-aș scrie pe acela al lui Florin Estefan, interpretul complexului și complicatului rol al lui Don Giovanni, un cântăreț cu timbralitate frumoasă, omogenitate de glas și vădită inteligență muzical-scenică. Odată crescută încrederea în propriile forțe, tânărul bariton poate să bată liniștit și cu fruntea sus la ușile teatrelor, cu șanse reale de afirmare.

**Workshop-ul „Quo vadis, opera?”** S-a desfășurat într-una din sălile Academiei de Muzică, moderat fiind de prof. univ. dr. Ionel Pantea, muzicologul Anca Florea și semnatarul acestor rânduri. În asistență, directorii Operei Maghiare din Cluj-Napoca, Simon Gábor și Szép Gyula, profesori universitari din orașul de pe Someș, din Timișoara și Oradea, foști cântăreți de marcă ai scenelor lirice clujene, dirijori, regizori, impresari, melomani împătimiți, studenți. O atmosferă colocvială de cea mai înaltă calitate.

Alocuțiunile și discuțiile s-au axat pe câteva teme principale: contextul în care s-a desfășurat festivalul, starea instruirii în arta cântului, managementul artistic, calitatea spectacolelor, regia de operă în zilele noastre. Direcționările au fost atât în plan intern cât și internațional.

Desigur, s-a afirmat că festivalul a fost – cum spuneam – un succes dar organizatorii au subliniat lipsa de cooperare a Operei

Naționale Române Cluj-Napoca, opacă la solicitarea de a oferi sala pentru desfășurarea unor spectacole. Un subiect de reflecție!

„Quo vadis, opera?”, o întrebare care la simpla rostire induce o tentă de îngrijorare. Se întâmplă ceva... Și, cel puțin luând în considerare minunatele voci românești native pe care le-am ascultat, stadiul lor de preparare, responsabilitatea pentru clădirea carierelor, ne-am întrebat dacă ciclul de instruire este suficient dimensionat. A rezultat că anii de bază din Conservator, chiar dacă sunt completați cu cursurile de master și studiile doctorale, nu sunt îndestulători pentru formarea, să nu spun deplină, dar cel puțin corespunzătoare pentru debuturi valabile și continuări competitive. De fapt, rezultatele sunt deseori decepționante: glasuri care se pierd în neant sau se îmbolnăvesc de maladii specifice cauzate de tehnici vocale nepotrivite, intrări dezordonate în roluri, derapaje stilistice etc. Se amintea că foste și actuale mari vedete ale lumii lirice, Beniamino Gigli, Luciano Pavarotti, Leo Nucci, au făcut nu mai puțin de 6-7 ani de vocalize, fără a intra în scenă. Oricum, semnalul de alarmă a fost tras iar din partea factorilor de răspundere se impun măsuri. Din spusele unora dintre vorbitori, a rezultat că pentru anumite domenii universitare (medicina, de exemplu) s-au obținut derogări de la sistemul „Bologna”.

Managementul artistic trebuie să devină o specializare clară. Prevăd oare Conservatoarele cursuri de profil? Se pare că nu în totalitate. Un bun manager poate avea, între anumite limite, orice formație dar... n-ar fi potrivit ca el să vină chiar din muzică? Studiul pieței, ca în orice domeniu, ar trebui să stea și în atenția diriguitoarelor de teatre lirice. Iată, la Cluj-Napoca se pregătește un adevărat eveniment, premiera națională a operei **Cariera unui libertin** de Stravinski. Subliniind importanța lui intrinsecă și presupunând o producție memorabilă, mă întreb totuși dacă apetența publicului pentru un asemenea titlu a fost evaluată... Asta în condițiile în care melomanii clujeni au fost răsfățați în toată luna mai doar cu două spectacole de operă!

Peste tot, nu numai la noi, calitatea unora din serile lirice lasă destul de mult de dorit. Personal, am intrat la actul ultim al spectacolului cu **Lucia di Lammermoor** de la Opera Română. Am „căzut” peste un decalaj monumental cor-orchestra chiar după deschiderea cortinei. Oare cum este posibil? Nu se acordă atenție pregătirii muzicale, nu se fac repetiții generale? Noroc că starea de surprindere,

de nemulțumire mi-a fost risipită imediat auzindu-l în rolul Raimondo pe tânărul bas Adrian Sâmpetean, 26 de ani. O voce rotundă, nobilă, consistentă, generoasă, caldă, egală pe ambitus. O minune. Fiu al cunoscuților cântăreți clujeni Mircea și Doina Neculce Sâmpetean, Adrian va pleca sub contract la un teatru din Germania, la Düsseldorf. Mi-ar plăcea să cred că va reveni oricând cu bucurie să cânte în țară, la Cluj-Napoca, la București.

Un subiect predilect pentru specialiști și melomani a fost întotdeauna cel al regiei de operă. Este oare vinovat conceptul de „Regietheater” de tot ce șochează astăzi în materie de mizanscene? Nu cred că trebuie acuzat, repudiat, ci doar profund adaptat la cerințele, la specificitățile spectacolului de operă. Pornit din nevoia de a construi cântăreți-actori, deziderat important pentru veridicitatea tălmăcirilor, „Regietheater” nu trebuie înțeles ca primordialitatea mizanscenei și a regizorului asupra muzicii și a dirijorului. Numai că din ce în ce mai puțini șefi de orchestră, conducătorii prin definiție ai spectacolelor, se opun regiilor derapante. Ce să mai vorbim de bieții soliști, care vor doar să-și ia banii. Un aliat neașteptat al unor asemenea regizori au devenit chiar managerii, cărora o mizanscenă de scandal le aduce profit imediat prin atracția pe care o exercită asupra unui anumit gen de public, dornic de senzational. Dar profitul artistic? Tinde către zero! Se mai gândește cineva la el?

Este clar că trăim și vom trăi cu „Regietheater”. Rămâne doar să i se domolească efectele nocive în relaționarea cu opera, artă în care Biblia este partitura. Vectorii de acțiune trebuie să fie dirijorii și directorii. Și, de ce nu, cu sprijinul criticii muzicale, să fie fundamentat un nou concept de teatru liric în care vocalitatea să redevină cheia de boltă.

Iată câteva teme ale workshop-ului, dezbătute de moderatori și susținute de asistență. Fără pretenția de a epuiza lista vorbitorilor, îi numesc aici pe Francisc Fuchs, Simon Gábor, Szép Gyula, Walter Kindl, Gheorghe Victor Dumănescu, Elena Andrieș, Gheorghe Roșu, dr. Marius Rimbașiu, Anca Daniela Mihuț, Carmen Vasile, Cristian Sandu, Alexandru Stănescu, soprana Balász Borbála (Donna Anna în **Don Giovanni**), basul Florin Sâmpolean (Geronimo din **Căsătoria secretă** și Comandorul din **Don Giovanni**) ș.a.

În mai 2009, Clujul festivalier a fost o sărbătoare a tinereții, a muncii asidue pe tărâmul devenirii artistice, a ideilor deschis expuse.

(<http://cronici.cimec.ro>, 24 mai 2009 și

CULTURA nr. 22, 4 iunie 2009)

## POVESTEA UNUI FOST APATRID – INTERVIU CU MAESTRUL IONEL PANTEA

**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 stagione 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 studentesc. 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 studentești. 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 și Budapesta

– Maestrul Ionel Pantea conduce  
actualmente clasa de operă a Acade-

miei 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 mezza-voce, 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 verdiane 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 maeștri. 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 maeștrii noștri, Ana Rozsa Vasiliu, Stela Simonetti. Stela Simonetti a fost aceea care a învățat de la mari cântărețe 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 deosebită plăcere să o cunosc și pe

Ana Rozsa Vasiliu, să stau foarte mult de vorbă cu ea. Mi-a dezvoltat 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 impostăție foarte apropiată de cea italiană tradițională, cu acel **suono im-mascherato** 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 vâului 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 cvasi-totală. 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 maeștrii 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... Occi-

dent, în Germania. N-aveam pe nimeni acolo, ei știau asta foarte bine! Iată care era soluția ca să scape de mine. Am primit formulele, 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 luxemburghезii 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 iunie 2009 și

CULTURA nr. 23, 11 iunie 2009)

## **RIGOLETTO MULTIMEDIA LA IAȘI**

### **O nouă autostradă Bechtel?**

Nomadă prin săli de toate felurile, Opera Națională Română din Iași își continuă neperturbată activitatea, cu toate complicațiile pe care le implică mutările, adaptările decorurilor, diferențele de acustică, numărul de locuri etc. Aflându-mă în orașul de pe Copou cu prilejul premierei noii montări cu **Rigoletto** de Verdi, am întrebat diverse persoane responsabile din teatru despre soarta acelei bijuterii care este sediul stabil al Operei (și al Teatrului Național „Vasile Alecsandri”), aflată în renovare – restaurare – reabilitare - recondiționare de câțiva ani buni. N-am primit decât răspunsuri nesigure, sceptice, dezarmante. Ridicări din umeri. Oamenii nu aveau nicio vină. Pur și simplu nu știau. Fiind vorba, în fond, despre un monument istoric din averea patrimonială materială a României, cred că măsuri ferme se impun neîntârziat, în direcția identificării unui orizont de finalizare rapidă. Le așteptăm! Intenționează cineva ca minunata clădire care găzduiește Teatrul Național și Opera Națională din Iași să devină o a doua... autostradă Bechtel?



## Maestrul combinațiilor într-un Regietheater moderat

Așadar, **Rigoletto** pe scena Casei de Cultură a Studenților, la concurență cu concertul trupei „Volta” care se desfășura cu mii de decibeli pe esplanada din față. Noroc că în sală nu s-a auzit nimic. Mi-am amintit cu groază că la Ateneul Român, am ascultat într-o seară un fel de „Beethoven-rock”, combinație între sonurile Titanului și cele ale band-ului care evolua nemilos în Piața George Enescu învecinată.

Pentru montarea ieșeană a fost invitat de la Brașov Cristian Mihăilescu. Urmărindu-i destul de riguros cariera și văzând acum noua producție, cred că regizorul a atins un prag de maturitate profesională care îl recomandă ca nume redutabil în arta mizanscenelor de operă de la noi. Nu exagerez. Mihăilescu este maestrul combinațiilor dintre clasic, tradițional, experiment și inovare, cu ideatică venită direct din muzică, din libret, din analize psihologice și construcții minuțioase de portrete. Background-ul de tălmăcitor de sunete nu îl are orice regizor care se lansează în operă. Afirmându-și personalitatea, Mihăilescu îmbrățișează un concept moderat de „Regietheater”, în care lasă muzica și vocea să se exprime fără să fie deranjate. Acum, el nu mai riscă în teritoriul șocului cu orice preț (ce îndepărtate sunt acele timpuri de junețe!) ci preferă coerența, unitatea, fără să uite însă să-și pigmenteze viziunile cu câte o amprentă personală inedită, atipică.

Așa a fost și noul **Rigoletto**. Întrepătrunderea clasicului cu modernul a venit din combinarea decorurilor simple, simbolice, stilizate, cu proiecțiile multimedia pe fundalul scenei. Proiecții fie sugestive, fie abstracte, dar neagresive. Poate chiar prea domoale în scena furtunii din actul ultim, când fulgerele brăzdează niște nori ficși.

Câteva notații... Întâlnirea lui Rigoletto cu killer-ul Sparafucile se face la față de cortină. Parcă pentru a nu întina cu forță brută universul secret al lui Rigoletto care se dezvăluie odată cu apariția Gildei... Cadrajul actului al II-lea este model de echilibru și bun gust: o ușă, o poartă, o arcadă întreruptă... iar printre ele, proiecțiile care descriu la un moment dat chiar răpirea Gildei, în timp ce un vâl negru, funest prevestitor îl acoperă pe Rigoletto. Masca hidoasă a blestemului îl urmărește și revine obsedant. **La maledizionale!** Rezerve am avut doar pentru desenul oarecum grosier al fotoliilor imaginând piesele de șah din salonul Ducelui (actele I și III). Să-i numesc aici

pe colaboratorii lui Mihăilescu, scenografa Viorica Perju (creatoare de frumoase costume) și producătorii multimedia Anca Șerbănuță și Cristian Iniceru.

Se știe că regizorul este un minuțios al lucrului cu interpretii, pe care îi convertește la actorie fără frontiere. Neîndoios, soliștii ieșeni au fost minunați, la fel coriștii și balerinii orgiei de la curtea Ducei. Mișcarea scenică și coregrafia s-au datorat lui Gheorghe Stanciu. Rețin câteva momente ale Gildei... visarea din aria **Caro nome**, în care soprana cântă într-o poziție imposibilă, culcată pe spate... apoi implorația din duetul cu Rigoletto (actul al III-lea) când se târăște zdrobită la picioarele tatălui, parcă palpitând cu muzica. (Am folosit împărțirea pe acte care a fost obișnuită odinioară în România, la Iași revenindu-se la originalul Verdi - Piave cu trei acte și patru scene.)

**Pasiune și dăruire** Noua producție cu **Rigoletto** a necesitat un efort mare și ansamblurile Operei Naționale din Iași au muncit cu sârg, cu pasiune și dăruire. Faptul se vede prin bucuria de a juca și a cânta.

Soprana Cristina Simionescu Sandu (Gilda) a avut o evoluție *crescendo* pe parcursul seriei, cu frazare frumoasă și cu un minunat final al ariei **Tutte le feste** în care și-a expus, cu autoritate, o remarcabilă bogăție timbrală de lirism consistent. Duetul **Si, vendetta, tremenda vendetta** a fost de asemenea un moment de vârf, cu un pătrunzător Mi bemol supra-acut.

În rolul titular, baritonul Mihail Frunză a adus experiența acumulată prin rodajul în spectacole anterioare susținute la Galați. A ales versiunea originală a partiturii, tot mai des întâlnită pe unele scene internaționale, aceea în care acutele de tradiție sunt eludate în favoarea unei tensiuni dramatice accentuate.

Tenorul Adrian Ionescu (Ducele de Mantua) are o voce perfectibilă. Important este că posedă toate notele, cum se spune, adică ambitusul este complet. Rămâne însă să adâncească studiul pe direcții tehnice și stilistice, cu grijă, cu atenție, cu preocupare. Poate chiar cu sacrificiul de a renunța la mult din ceea ce a învățat până acum. Condiționat de toate acestea, poate rezerva plăcute surprize în viitor.

Potrivit de apăsător și negru a sunat glasul lui Cristian Waks în Sparafucile iar mezzosoprana Elena Roșca a fost o distribuie de lux în episodicul rol al Giovannei, întotdeauna văduvit de glasuri

bune. Îi amintesc și pe ceilalți interpreți, Maria Macsim (Maddalena), Ștefan Gabriel Gheorghită (Marullo), Aurel Bălae (Borsa), Constantin Cristea (Ceprano), Simona Titieanu (Contesa), Florin Roman (Ușierul), Elena Buzatu (Pajul).

Nu, nu l-am uitat pe tânărul bariton Bogdan Zahariea (în rolul de... bas al lui Monterone), o voce de certă perspectivă, caldă și generoasă. Fa-ul acut este bun, sunt convins că extensia continuă. Vom mai auzi de el în roluri importante, pe care înțeleg că începe să le construiască la Opera Națională Română Timișoara. Nici el nu are de ales, va trebui să studieze cu asiduitate pentru consolidări, profitând că are în raniță bastonul de mareșal.

Nu am fost foarte sedus de bagheta lui Bogdan Chiroșcă, deseori preocupată de partidele de suflători și percuție în defavoarea firavului *Streich*. Câteva nepotriviri de tempi, când prea lenți, când prea rapizi, au arătat că aprofundările și echilibrul trebuie să urmeze.

Convins fiind că rodajul spectacolului va netezi asperitățile, am plecat cu gânduri pozitive despre realizarea Operei din Iași, un colectiv serios și dedicat, care aduce suflul liric în această parte de țară, continuând o frumoasă și veche tradiție. Consemnez entuziasmul publicului la final. Mi s-a părut o atmosferă festivă care validează apetența localnicilor pentru operă, un gen care trebuie să pătrundă în fiecare municipiu al țării. Prin asemenea artiști dăruiți și cu asemenea spirit organizatoric. Iar dacă vă aflați în apropiere de Iași, nu ezitați să vedeți **Rigoletto!**

(<http://cronici.cimec.ro>, 3 iunie 2009 și

CULTURA nr. 25, 25 iunie 2009)

## **TINEREȚE ȘI EXCELENȚĂ LA ANIVERSAREA UNIVERSITĂȚII BABEȘ-BOLYAI**

Reputata instituție de învățământ superior din Cluj-Napoca se află în plină sărbătorire la 90 de ani de la înființare. 12 mai 1919 a fost data la care se pune în mișcare procedura de întemeiere a Universității românești din Cluj, pentru ca la 1 noiembrie, același an, porțile tânărului așezământ să se deschidă. Regele Ferdinand I rostea la 20 februarie 1920, în Aula Magna, discursul inaugural.

Respectând reperele de acum 90 de ani, clujenii și-au propus să desfășoare celebrările în perioada mai 2009 – februarie 2010. Momentele istorice au fost rememorate recent de rectorul Universității Babeș-Bolyai, prof. univ. dr. Andrei Marga, cu prilejul unui concert aniversar care a avut loc în Auditorium Maximum al Colegiului Academic. În scurta sa alocuțiune, profesorul a reamintit misiunea instituției, așa cum a fost statuată prin cuvântul de atunci al regelui: „Am ferma convingere că tânăra universitate română ai cărei nași suntem astăzi va ști să răspundă în viitor tuturor așteptărilor mele. Așezată într-o țară în care diferitele naționalități au trăit fiecare viața lor proprie culturală și intelectuală în raport cu aspirațiunile lor etnice și cu puterile lor civilizatoare, ea are frumoasa menire de a deschide ușile sale tuturor acelor care au dorința să se încălzească la razele luminii ei arzătoare, dovedind lumii întregi că, în România întregită, știința nu face deosebire cărui neam îi aparține tânărul studios. Cu aceeași dragoste îi va primi pe toți sub aripile ei materne. Închinat adevărului, pe căi de dreptate - singurele care duc la concordia dintre diferitele seminții ale lumii, acest așezământ de înaltă cultură va putea fi de folos neamului și umanității, cinstindu-se și cinstindu-ne deopotrivă prin munca sa științifică.”

Gândit de maestrul Ionel Pantea, programul dimineții de concert a avut o diversitate bine structurată în îmbinarea dintre tinerețe și excelență, în integrarea variată a genurilor. Prezența pe podium a excelenței Orchestre a Filarmonicii de Stat „Transilvania” sub bagheta energetică a lui Gheorghe Victor Dumănescu a fost garanția unei calități deosebite în lectura unor cunoscute opusuri simfonice, potrivit alese evenimentului, deopotrivă luminos și festiv. Mă gândesc la uverturile „Cavaleria ușoară” de Suppé și „Academica” de Brahms, cea din urmă incluzând celebrul imn „Gaudeamus igitur”, ascultat și intonat de asistența în picioare.

Secvențele de operă nu puteau să lipsească și maeștri de mare rezonanță internațională, soprana Leontina Văduva și basul Ionel Pantea, au pus pecetea artei lor pe momente precum Intrarea Hannei Glawari (**Văduva veselă** de Lehár), aria Laurettei (**Gianni Schicchi** de Puccini), aria lui Figaro **Non più andrai** (**Nunta lui Figaro** de Mozart). Aplomb, șarm și sinceritate expresivă pentru Leontina Văduva, umor fin, ideală pliere stilistică, timbralitate generoasă pentru Ionel Pantea, care și-a declarat odată în plus apetența pentru portativele maestrului de la Salzburg,. A apărut firesc apoi ca **La**

**ci darem la mano** din **Don Giovanni** de Mozart să fie duetul excelențelor. Este locul să notez că maestrul Pantea și-a adjudecat și rolul de prezentator, funcțiune cu care a animat sala printr-un comperaj inspirat, din care nu au lipsit glumele de bun gust.

Glasul plin de senzuale armonice al mezzosopranei Liliana Mattei Ciucă, condus cu omogenitate în frazare, s-a remarcat în aria Dalilei **Amour, viens aider ma faiblesse** (**Samson și Dalila** de Saint-Saëns), în Seguidilla (**Carmen** de Bizet) și, împreună cu cel al sopranei Anita Hartig, în duetul Lakmé-Mallika din **Lakmé** de Delibes. Foarte tânăra Anita are un uriaș potențial vocal pe care trebuie să-l valorifice din plin, și cât mai repede, în teatrele din țară și străinătate. L-a probat acum în aria lui Mimi (**Boema** de Puccini), în Ceardașul Rosalindei din **Liliacul** de Johann Strauss, cântate cu inteligență de expresie, accente bine cumpănite și limpezime. În duetul de la finele primului act al **Boemei** l-a avut partener pe tenorul oaspete de la București, Marius Manea. Artistul a mai interpretat **Che gelida manina** din aceeași **Boema**, ca și **Quando le sere al placido** din **Luisa Miller** de Verdi, vădind o bună înclinație către scriiturile italiene. Și tânărul bariton Cozmin Sime este posesorul unei voci plăcute și afișează o preocupare solid direcționată către încadrarea stilistică. A dovedit-o în aria Contelui (**Nunta lui Figaro** de Mozart) și în cea a lui Evgheni Oneghin din opera omonimă ceaikovskiană. Anita Hartig, Liliana Mattei Ciucă, Marius Manea și Cozmin Sime și-au reunit glasurile pentru Cvartetul din actul al IV-lea al operi **Rigoletto** de Verdi.

Dar nu numai opera și opereta au fost vedetele de la Auditorium Maximum. Și-au mai dat concursul Corul de Cameră „Psalmodia Transilvanica” al Facultății de Teologie Ortodoxă a Universității Babeș-Bolyai (dirijor, părintele Vasile Stanciu), Ansamblul de muzică tradițională românească **Icoane**, Trio transilvan, Ansamblul de muzică tradițională maghiară și, nu în ultimul rând, faimosul taragotist Dumitru Fărcaș. Succes pe toată linia!

După cum a anunțat profesorul Marga, cel de-al doilea concert aniversar va avea loc în deschiderea anului universitar 2009-2010.

La mulți ani, Universității Babeș-Bolyai!

(<http://cronici.cimec.ro>, 30 iunie 2009 și  
CULTURA nr. 27, 9 iulie 2009)

# ÎN ONOAREA ȘCOLII ROMÂNEȘTI DE CANTO...

... municipiul Constanța a găzduit la mijloc de octombrie, pentru al doilea an consecutiv, o interesantă sesiune internațională. Organizarea a revenit Catedrei de Interpretare Muzicală - Canto a Facultății de Arte de la Universitatea „Ovidius” (inițitoare a manifestării, prin strădaniile prof. univ. dr. Florența Marinescu, șef de catedră și director de proiect), Consiliului Județean și Teatrului Național de Operă și Balet „Oleg Danovski”.

Tematica de succes a sesiunii din 2008 a fost duplicată și în 2009, sub genericul „Școala românească de cânt între tradiție și modernitate”, de fapt un pretext pentru o largă varietate de referate de specialitate, foarte bine concepute și solid fundamentate. Aș nota câteva titluri: „Vocea umană, instrumentul zeilor” (autor, prof. univ. dr. Florența Marinescu); „Vocea în cântul coral” (prof. univ. dr. Mariana Popescu); „Expresivitatea vocii umane. De la șoaptă la strigăt” (prof. univ. dr. Vasile Cojocar); „Actorul și arta comunicării” (lect. univ. dr. Vasile Gherghilescu); „Interpretul vocal și mijloacele interpretării” (lect. univ. drd. Ioan Ardelean); „Vocea umană în spațiul liturgic ortodox” (conf. univ. dr. Bogdan Moise); „Repere stilistice în interpretarea melodiei franceze” (asist. univ. drd. Irina Ionescu); „Glasul îngerilor - cântăreții castrați” (asist. univ. drd. Radu Făgărășan); „Complexitatea actului interpretativ vocal. Privire de ansamblu asupra considerațiilor artistice referitoare la fenomenul operistic reflectate în gândirea marilor interpreți de operă” (prep. univ. drd. Andreea Bratu); „Vocea de soprană în creația lui Bellini cu particularizare la operele **Norma** și **Somnambula**” (prep. univ. drd. Roxana Nițe) etc.

Moderatorii - criticii muzicali Daniela Caraman Fotea și sem-natarul acestor rânduri - au subliniat profesionalismul comunică - rilor științifice, valoarea expunerilor și exemplificărilor. S-a colocvlat asupra temelor expuse, s-au identificat direcții de aprofundare.

Sesiunea nu a rămas la nivelul simpozionului muzicologic, ci a cuprins, pe parcursul unei săptămâni, două clase de măiestrie, master-classes, susținute de marii artiști și reputații profesori de canto, soprana Maria Slătinaru-Nistor și basul George-Emil Crăsnaru. Cursanți din România și Germania au răspuns solicitărilor

și, după ore intense de studiu, au susținut la final un concert extraordinar în compania orchestrei Operei constănțene, sub bagheta japonezului Koichi Inoue.

Este sigur însă că momentul central al manifestărilor a fost solemnitatea de decernare a titlului de Doctor Honoris Causa maeștrilor Maria Slătinaru-Nistor și George-Emil Crăsnaru. Sala Senatului Universității "Ovidius" a vibrat prin emoția unei numeroase asistențe, compuse din cadre didactice, studenți, invitați de vază, un ambient care a rezonat la intonarea imnului tradițional "Gaudeamus igitur", la tradiționalele momente solemne.

**Maria Slătinaru-Nistor, un brand național** Vocea Mariei Slătinaru-Nistor a impresionat întotdeauna prin calitatea timbrală de excepție care au făcut-o să fie asemuită cu legende ale liricii. Numele celebrei Leontyne Price îi era frecvent asociat. Soprana româncă a construit, cu maximă seriozitate, o carieră exemplară, care s-a desfășurat în țara natală și în mari teatre ale lumii: Opera de Stat din Viena, Opera Națională din Paris, Metropolitan Opera din New York, Gran Teatro La Fenice din Veneția, San Francisco Opera, Gran Teatre del Liceu din Barcelona, Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles, precum și importante scene lirice de la Frankfurt, Hamburg, Zürich, Basel, Dallas, Tokyo, Florența, Copenhaga etc. A adunat elogiile publicului și criticii în peste 20 de roluri interpretate sub baghete prestigioase și în companii remarcabile, încununând o carieră ce depășește două decenii. Actualmente profesor universitar la Universitatea Națională de Muzică din București, Maria Slătinaru-Nistor își împlinește cariera prin vocile tinere pe care le formează și le lansează cu mare succes pe orbite naționale și internaționale. Prestigiul unanim de care se bucură i-a adus invitarea de a susține master-classes la Montreal, Basel, Sofia sau în jurii de concurs la Barcelona, Johannesburg, Belgrad, Pamplona, Sofia, Verviers. În Laudatio, Florența Marinescu sublinia: „Maria Slătinaru-Nistor este o emblemă, o parte a steagului nostru național”.

Primind înalta distincție, maestra a apreciat că „evenimentul îi provoacă, poate, cele mai mari emoții trăite” și reprezintă „recunoașterea și totodată bilanțul carierei artistice și pedagogice”, un însemnat prilej de confirmări, o supremă dovadă de prețuire. Cu sensibilitate și luciditate, Maria Slătinaru-Nistor a spus: „La 40 de ani de la absolvirea Conservatorului și după 20 de ani de profesorat,

titlul de Doctor Honoris Causa vine acum în viața mea, ca o extrem de valoroasă măsură a timpului parcurs, stimulând în mine, dincolo de duioase nostalgii, și forța de a continua drumul, cu bucurie, dăruire și încredere în viitorul tinerilor cântăreți, la a căror formare contribui cu experiența pe care am acumulat-o”.

**George-Emil Crăsnaru,  
impresionantă  
personalitate artistică**

Rostind Laudatio, Florența Marinescu remarca: „George-Emil Crăsnaru este un intelectual elitist, un căutător al tainelor muzicale prin

mesajul direct al partiturii, un sfredelitor al caracterelor dramatice, un tălmăcitor de sensuri și rosturi muzicale. O prezență splendidă, o personalitate artistică impresionantă, o voce de har și o penetrantă aură interpretativă”.

Basul român, stabilit de aproape trei decenii în Germania, a debutat la București în 1970 cu opusuri vocal-simfonice, pentru ca între 1971 și 1980 să fie solist al primei noastre scene lirice. Până la plecarea din România, artistul evoluase constant în străinătate și în locații importante. Amintesc numai Festivalul de la Salzburg, **Don Carlos** de Verdi, sub bagheta lui Herbert von Karajan. De la Mozart la Wagner, trecând prin literatura lirică italiană și nu numai, George-Emil Crăsnaru a interpretat un larg evantai de roluri la Teatro alla Scala, la Operele din Hamburg, Berlin, Köln, Bonn, Paris, Budapesta, Monte Carlo, Madrid, Amsterdam, precum și în Peru, Venezuela, Japonia, Coreea, China, Argentina, Finlanda etc.

În paralel cu activitatea solistică, desfășoară o susținută carieră pedagogică ca profesor la Facultatea de Muzică „Robert Schumann” din Düsseldorf.

Răspunzând elogiilor care li s-au adus în Laudatio și aplauzelor asistenței, Maria Slătinaru-Nistor și George-Emil Crăsnaru au ținut să sublinieze valoarea școlii românești de canto care i-a format și au adus un profund omagiu profesorilor lor, Arta Florescu, Petre Ștefănescu-Goangă și Aurel Alexandrescu.

Sesiunea științifică de la Constanța a devenit deja tradițională și ediția din 2010 este de pe acum așteptată cu interes. A fost un succes al organizatorilor și, cum spuneam, în primul rând al Catedrei de Canto. Cu atât mai mult, a surprins vestea că Senatul Universității a hotărât comasarea acesteia cu Catedra de Pedagogie Muzicală. O măsură – credem - pripită, care minimizează diferența



de specific dintre cele două specializări, destinate să îndrume absolvenții spre drumuri distincte. Sperăm într-o reîntoarcere la logică.

(<http://cronici.cimec.ro>, 20 octombrie 2009 și

CULTURA nr. 44, 5 noiembrie 2009)

## CAV & PAG LA BRAȘOV

Se desfășoară de șapte ani, în orașul de sub Tâmpa, un festival internațional de artă lirică și balet. Este creația directorului general al Operei Brașov, Cristian Mihăilescu, promotor neobosit al acestui gen de eveniment. Și în 2009, opera, opereta și dansul s-au întâlnit pe afiș într-un program variat. Deschis cu un concert extraordinar în care cântăreții brașoveni au avut drept oaspeți colegi mai puțin cunoscuți din Franța, Italia și Malta, toți reuniți sub bagheta tânărului și valorosului șef de orchestră clujean Cristian Sandu, festivalul a propus în continuare operele **Cavalleria rusticana** de Mascagni și **I pagliacci** de Leoncavallo, **Norma** de Bellini, alături de premiera **L'elisir d'amore** de Donizetti, baletul **Giselle** de Adam, spectacolul de teatru-dans **Romeo și Julieta**.

În seara în care au fost programate cuplat **Cavalleria rusticana** și **I pagliacci** (**Cav & Pag**, cum spun americanii), am putut să constat atracția pe care festivalul o exercită asupra publicului: casa închisă, sală plină, afluență de spectatori încât a fost nevoie de suplimentarea generoasă a scaunelor.

### Experiență și tinerețe

Forțele Operei Brașov nu sunt întotdeauna suficiente pentru acoperirea integrală a unor distribuții, problema este generală la nivel național, îndeosebi pentru rolurile dramatice. Se recurge la import, cu toate riscurile unor angajări fără audii prealabile sau după CV-uri cosmetizate. Din păcate, practica tinde să se generalizeze. La Brașov însă, Cristian Mihăilescu știe să facă selecții. În **Cavalleria rusticana**, Turiddu a fost un foarte bun tenor bulgar, Stoyan Daskalov iar în **I pagliacci**, tot un bulgar, Daniel Damjanov, voce potrivită, bine aleasă pentru rolul Canio, deși nu întotdeauna incisiv focusată și proiectată. Nu mai vorbesc că la pupitru a fost invitat Nicolae Dohotaru de la Opera Națională din Chișinău, dirijor cu solidă pregătire și experiență, care a condus spectacolele cu tempi corecți și logici, de la imaginile sonore ale calmului dimineților siciliene până la dramaticele finaluri. Am găsit orchestra Operei în bună

formă, în crescendo calitativ, chiar dacă unele atacuri sunt ușor... timide și alămurile par câteodată nesigure (**I pagliacci**). Dar dacă amintesc de câştigurile, de progresele ansamblurilor braşovene, cred că o mare bilă albă se cuvine corului. Este desigur meritul tinerei maestre Diana Ramona Bâldea.

Trei baritoni s-au alăturat celor mai bune prezențe în spectacole. Îi numesc, într-o înşiruire deloc arbitrară, pe Adrian Mărcan (Silvio din **Pag**, în optimă formă, cu frumoasă linie vocală), Eugen Secobeanu (glas robust și penetrant, foarte potrivit durității lui Alfio din **Cav**) și Valentin Marele (Tonio din **Pag**, ușor distonant pe zona central-gravă a registrului și temător în fața acutelor tradiționale din Prolog, dar cu bună expresivitate în duetul cu Nedda).

Doi tineri artiști, cu certe perspective, mi-au atras atenția: mezzosoprană Marinela Nicola (voce interesant timbrată în micul rol al Mammei Lucia din **Cav**) și tenorul Antoniu Boldan (Beppe din **Pag**), de un excelent lirism care trebuie consolidat, exploatat și ocrotit.

Protagonistele sopranile au fost Ioana Mărgărit (Santuzza în **Cav**) și Valentina Mărgăraș (Nedda), două cântărețe sigure și versate, care au depășit însă zenitul carierelor. Li s-a alăturat, cu prezență pitorească și sexy, mezzosoprană Gabriela Hazarian, Lola din **Cav**.

## **Varietate expresivă**

Din unghi scenografic, montarea provine dintr-un spectacol al Operei din Ruse, cu care teatrul braşovean are dese colaborări, aplicând un principiu obișnuit astăzi în lume, acela al coproducțiilor. Am urmărit o viziune clasică, economică (decor unic cu adaptări specifice), plăcută, cu costume armonios colorate și felurit desenate. În acest cadru a intervenit însă mâna regizorală a lui Cristian Mihăilescu, maestrul varietății expresive și al „găselnițelor” incitante. Sesi-zând clipele în care scena este amenințată de statism, regizorul a introdus adaosuri în acțiune, cu real efect dinamizator... în **Cav**, po-vestea dragostei dintre Turiddu și Lola ni se sugerează pe finalul Si-cilienei, mișcările de dans ale țăranilor susțin intrarea lui Alfio sau celebrul Brindisi... În **Pag**, a inventat trei delicioase personaje, co-lombine zaveratice cu peruci „electrice” roșii, verzi, albastre, care – prin contrast – fac tragicomedia și mai crâncenă. Dar nu numai atât. Mihăilescu știe să construiască tipologii de eroi și rememorez acum, doar ca un singur exemplu, alura jalnică, jigărită, înduioșătoare a

lui Tonio, implorând-o pe Nedda. Două spectacole bine lucrate, bine conturate.

Elementul surpriză a venit însă chiar la început, când în locul viorilor din **Cav**, seara a fost deschisă de cunoscutul Prolog din **Pag**. Baritonul Valentin Marele îl cânta pe undeva, prin public. O clipă am crezut că ordinea titlurilor fusese... inversată. Nici vorbă. Până la un punct îl înțeleg pe regizor, care a dorit să prefățeze în acest mod o seară integral veristă. Ce poate fi mai potrivit decât un Prolog? Cine vine pentru prima oară la operă poate accepta ideea, deloc rea. Numai că problema se pune cu totul și cu totul altfel. Respectul față de partitură, aici a lui Leoncavallo, este sacrosanct. Însuși tradiționalistul Zeffirelli a inversat scene și a eliminat secvențe prin filme după opere de Verdi, excentricul Giancarlo del Monaco s-a jucat și el cu Prologul din **Pag** la Teatro Real din Madrid, dar asta nu i-a scutit de critici. Așa încât...

**„Iubindu-l pe Spiess”** Sub acest generic, Opera Brașov l-a omagiat pe marele tenor la puține luni de la trecerea în neființă, în 2006. Era firesc, fiind vorba de teatrul în care Ludovic Spiess a debutat și a revenit de multe ori pe parcursul fulminantei sale cariere. Demersul de suflet s-a repetat acum, la sfârșit de octombrie, prilejuit de un eveniment editorial, lansarea brașoveană a monografiei „Ludovic Spiess”, scrisă de semnatul acestor rânduri și apărută la Curtea Veche Publishing.

În foyer exista un bogat panou cu afișe, programe și fotografii. Standul de carte prezenta volumul. Flori peste tot. Cea mai mare parte a publicului a împânzit locul. În pauza dintre spectacolele **Cav & Pag**, dr. Cristian Mihăilescu și prof. univ. dr. Petre Marcel Vârlan de la Facultatea de Muzică a Universității „Transilvania” au rostit cuvinte minunate, emoționante, evocatoare a marii cariere a lui Ludovic Spiess, laudative la adresa editării cărții, o premieră absolută - în acest format - pentru un cântăreț român de operă.

Semnificative pentru eternizarea memoriei ilustrului tenor mi s-au părut propunerile prof. Vârlan. Brașovul ar putea să atașeze numele „Ludovic Spiess” titlaturii oficiale a Operei, după cum o statuie și un bust ar putea fi amplasate în locuri potrivite din oraș, din teatru. Sunt inițiative normale care s-ar adăuga celor puse în practică până acum: înființarea la București a Studioului Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess”, apariția la Romfilatelia

a unui plic omagial și la Editura Curtea Veche a albumului monografic.

În contrast, propunerea de a atribui Pieței Operei bucureștene denumirea „Ludovic Spiess”, repetat avansată către doi primari generali ai Capitalei - cel actual și cel dinainte - și susținută internațional, a rămas încă fără răspuns. Până când? Inutil să amintesc că, pe lângă marea sa carieră și prețuirea de care s-a bucurat, pe lângă titlurile care i-au fost conferite, Ludovic Spiess a fost și „Cetățean de Onoare al Municipiului București”. Și totuși, pe malurile Dâmboviței, proverbialul nostru imobilism este în floare. Niciun politician nu trebuie să uite că numele lui Ludovic Spiess este un bun de patrimoniu național, cu ample rezonanțe în Europa și întreaga lume!

(<http://cronici.cimec.ro>, 9 noiembrie 2009 și  
CULTURA nr. 46, 19 noiembrie 2009)

## NUMAI OPERA BRAȘOV VĂ PROCURĂ... ELIXIRUL DRAGOSTEI!

... scrie pe fluturașul distribuit în sală, la finalul spectacolului, de tinerele locuitoare ale satului italian în care se depănase povestea lui Nemorino și a Adinei, a lui Belcore și a Giannettei, sub manevrele „oculte” ale doctorului Dulcamara. Și așa, seara cu **Elixirul dragostei** de Donizetti s-a încheiat precum a început, în atmosferă de bună dispoziție, cu publicul - care a umplut la maximum sala Operei Brașov - în plin antren. Cum altfel, dacă fetele din cor au trecut cântând printre rândurile de scaune și au invitat spectatorii la nuntă?...

**Elixirul dragostei** a fost o nouă premieră lirică la Brașov, după care s-a tras cortina peste cea de-a șaptea ediție a Festivalului Internațional de Operă și Balet, manifestare devenită tradițională.

Delicios spectacol! „Vinovată” este, desigur, inventivitatea fără frontiere a regizorului Cristian Mihăilescu, receptată cum se cuvine de cor, de balet, de soliști. Și transferată direct spectatorilor. Am afirmat și cu alte prilejuri, am consemnat... Cristian Mihăilescu, după peste două decenii de regie lirică, a atins o maturitate în analiză care îi permite identificarea cu precizie a secvențelor cheie ale acțiunii și are drept comandament suprem motivarea publicului printr-o densitate de evenimente scenice care duc componenta teatrală a operei, spre ideal. Așa a fost și acum.

Foarte serios profesionist, stăpân pe meșteșugul său, regizorul sesizează momentele periculoase, condamnate la statism și le îmbogățește prin orice mijloace, fie scenografice, fie „mișcând” alte personaje ale acțiunii sau chiar propunând altele noi. Să notez... Doctorul Dulcamara sosește, în chip de extraterestru, însoțit de trei asistente-balerine care nu rămân simple figurante, ci îi susțin ilustrativ cunoscuta arie **Udite, udite, o rustici** din primul act sau îi servesc drept confidente în aparté-urile din duetul cu Adina (actul secund). Mișcare continuă, datorată autoarei coregrafiei, Nermina Damian. În altă secvență, de tot hazul este luarea măsurilor pentru noile haine militare ale lui Nemorino. Se ocupă... aghiotantul lui Belcore.

Fiecare personaj este tratat cu minuțiozitate. Notarul – rol mut – nu se mulțumește cu o simplă apariție, ci trece prin scenă într-o vădită stare de euforie bahică. Unul din soldații lui Belcore este un vădit fan al... „galaticului” Lionel Messi, nr. 19 de la Fotbal Club Barcelona. Pentru suculența barcarolei **Io son ricco e tu sei bella** (Dulcamara – Adina din actul secund) pledează și jocul simpatie a două... păpuși uriașe. Sunt tente de vodevil care subliniază specificul de operă comică al **Elixirului** donizettian. Giannetta, eroină privită - de regulă - ca personaj periferic, este aici activă, agitată, prezentă peste tot, comentatoare a acțiunii.

În alte momente, Mihăilescu procedează exact invers și impune stop-cadru coriștilor, tocmai spre a sublinia o frază sublimă, un arioso splendid (**Adina, credimi**), un duet minunat (Adina – Nemorino, din actul al II-lea). Echilibrul este foarte bine cumpănit și subsumat ideii de spectacol în care muzica rămâne esențială dar, în context, nu există clipă în care regizorul să nu punteze o stare, o situație, să nu comenteze o trăire.

Scenografia lui Șerban Iuca este simplă. De turneu sau de... criză? Aproape goală, scena are doar câteva practicabile, două-trei obiecte de decor, perdele și, pe fundal, proiecțiile lui Alexandru Șerban: holde de grâu cât vezi cu ochii, stamine de maci, Isolde și Tristani îndrăgostiți (hmm! nu cântă oare Adina, **Della crudele Isotta?**), planete în plină competiție astrală (din care se desprinde, parcă, vehiculul verzui gonflabil al lui Dulcamara), fluturi (idilici-idilici), tunuri de artilerie, inclusiv tunul-țar din Kremlin (Belcore este în elementul lui), fulgere globulare, sala armelor dintr-un castel medieval (Nemorino la oaste!), focuri de artificii.

Într-așa abundență de proiecții, de imagini, sigur că redondanța cu textul nu poate fi evitată, poate a fost chiar dorită, dar totul curge, se schimbă continuu și plăcut la vedere, domol, neagresiv. Este firescul discursului. Pe ici, pe colo, se mai strecoară naivități copilărești, vezi inimioarele zburătoare din finalul fericit al operei.

Costumele sunt clasice și cu agreabilă coloristică.

În distribuție, Valentina Mărgăraș (Adina), Mihai Irimia (Nemorino), Valentin Marele (Belcore), Dan Popescu (Dulcamara), Gabriela Hazarian (Giannetta), soliști mult iubiți de entuziastul public brașovean. Corul (pregătit de Diana Ramona Bâldea) și orchestra Operei Brașov au fost dirijate de Dorel Munteanu.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 noiembrie 2009 și

CULTURA nr. 49, 10 decembrie 2009)

# ITINERARI PE MAPAMOND

## TREI SERI LA GRAN TEATRE DEL LICEU DIN BARCELONA

**Un come-back emoționant** A reintrat în arena lirică, la începutul anului, după o absență de circa 6 luni recomandată de medici, tenorul Rolando Villazón, tânăra vedetă care a bulversat în ultima vreme lumea operei. La mijloc de ianuarie, l-am văzut la Gran Teatre del Liceu din Barcelona într-un recital de lieduri. Emoție mare pentru mine și sunt convins că și pentru el. Peste o întrerupere lungă de activitate profesională cauzată, probabil, de afecțiunea unui instrument dintre cele mai sensibile (aparatură fonator), nu se trece ușor, în primul rând psihic.

A pășit pe scenă, în ovații nesfârșite, un Rolando parcă puțin mai slab decât îl știam, cu ochii adumbriți. A atacat cu prudență, oarecum reținut, cunoscutul lied **Im wunderschönen Monat Mai** din **Dichterliebe** de Schumann, ciclu ce avea să ocupe întreaga parte primă a programului. Imediat, am recunoscut în cântul său virtuțile de sensibilitate și subtilitate în exprimare. Intona ușor, coloana sonoră era mai redusă ca altădată, fără apăsări sau îngroșări, motiv pentru care în liedul **Ich grolle nicht** notele joase nu au fost atât de pregnante. Nici nu trebuia mai mult, poate, pentru concepția aerisită, plutind ușor (**Allnächtlich im Traume seh' ich dich**) ca iubirea unui poet inspirat. Fascinau mângâierile, șoaptele din **Und wüssten's die Blumen**, cântul în *mezzavoce* (**Hor' ich das Liedchen klingen**) niciodată convertit la des uzitatul *falsetto*. Prelungul final pianistic (a acompaniat americanul Bryndon Hasmann) al ultimului lied a fost însoțit de Villazón cu o expresie facială de intensă trăire care mi-a amintit de a Mariei Callas pe introducerea orchestrală a ariei **Tu che le vanità** din **Don Carlos**, într-un concert hamburghez de demult. Între liedurile ciclului publicul a izbucnit de patru ori în aplauze. (Iată că se întâmplă și la case mai

mari, dar nu trebuie uitată atmosfera de seducție pe care cântul tenorului mexican a indus-o în sală.)

Partea a doua a fost dedicată unei selecții compozite. Plin de pasiune în **Chanson triste** de Duparc, încărcând electrizant fraza muzicală în **Après un rêve** de Fauré, alternând cu aceeași poetică sonurile în mezzoforte - pianissimo, crescându-le către un forte generos în **Ouvre tes yeux bleus** de Massenet, Rolando Villazón a obținut un asemenea triumf încât un aficionado de la galerie a strigat „Grande!” Un moment de artă a fost și picurul de melancolie cu care a tâlmăcit **Ideale** de Tosti prin nuanțele murmurate ale secvenței **Torna, caro ideal...** După cum, sfâșietoare a fost pulsația continuă din **Non m'ama più** (Tosti), fraza finală impresionând prin dimensionarea largă, dintr-o singură respirație.

În această a doua secțiune a recitalului, tenorul a ieșit – surprinzător - de două ori din scenă, între piese, revenind după 1-2 minute care au părut o eternitate. Sigur că publicul, sensibilizat de dispariția prelungă de pe afiș a lui Rolando, s-a gândit la ce e mai rău. În plus, o răgușeală neașteptată pe câteva note centrale ale liedului **Al amor** (Obradors) l-a făcut să se întrerupă și să părăsească din nou scena, cerându-și scuze la revenire și explicând că faptul că nu a cântat atâta timp și dorința-i fierbinte de a se prezenta la cel mai înalt nivel în fața iubitelui public barcelonez l-au stresat peste măsură. Finalul (alte lieduri de Obradors și câteva bisuri din repertoriul spaniol tradițional) l-a găsit dezlănțuit, proiectând în marea sală acute prelungi și penetrante, încoronând o prestație de valoare și probând că izbânda a fost totală. Într-adevăr, satisfacția noastră, a celor 3500 de spectatori, a fost că glasul lui Rolando se situează la parametri normali, are puritatea și curățenia binecunoscute, ceea ce înseamnă că pauza vocală i-a folosit. Pe chipul iluminat al tenorului, fericirea era fără margini.

După circa o oră și mai bine de la terminarea recitalului, plimbându-mă pe Rambla, am observat că la intrarea artiștilor era încă îmbulzeală. Rolando primea flori și dădea autografe. Am profitat, am intrat și l-am felicitat oferindu-i în dar o fotografie pe care o făcusem împreună în 2005 la Los Angeles, în biroul directorului general Plácido Domingo. Atunci, Rolando cântase magistrale spectacole cu **Romeo și Julieta** în compania Annei Netrebko. Și-a amintit de interviul nostru și reținând fotografia s-a bucurat ca un copil. M-a îmbrățișat.



Rolando Villazón - un tânăr minunat, deschis și cald, artistic supradotat. La 36 de ani, trebuie să-și arate maturitatea, aranjându-și un program relaxat de apariții, o intrare prudentă și progresivă în rolurile mai dure, solicitante, pe care e firesc să și le dorească. Deocamdată acest come-back din ianuarie i-a prilejuit în numai 23 de zile trei spectacole cu **Werther**, recitalul de la Liceu, trei spectacole cu **Manon** și un concert de arii la Paris. E mult, e puțin? Timpul va hotărî.

**Juan Diego Flórez,**  
**suveranul fioriturilor**

A doua seară la Gran Teatre del Liceu mi-a oferit întâlnirea cu **Cenușăreasa** rossiniană. Un spectacol vivace cu atmosferă de basm și alegorii șocante. Regizorul Joan Font și scenograful Joan Guillén au imaginat un ambient dorit de toate vârstele, cu decoruri stilizate ca de casă de păpuși, cu costume puternic colorate și grotesc desenate pentru personajele din jurul celor doi îndrăgostiți, Don Ramiro și Angelina. Cu iz de fabulă, un grup de balerini în chip de... 8 șoricei uriași au îmbogățit povestirea, strecurându-se peste tot și intervenind delicios când pe post de servitori, când ca simpli spectatori, subtili comentatori ai întâmplărilor, ai gagurilor ce au exploatat milimetric ritmica partiturii. Poate doar statismul finalului primului act a surprins neplăcut, în rest mișcarea fiind continuă, debordantă. Semnatarul luminilor, Albert Faura, a găsit o ingenioasă soluție în scena furtunii, proiectând pe un ecran ca o bandă desenată traseul caleștii miniaturale a prințului, în poticneli hilare și chiar cu o... roată ruptă.

Sigur că vedeta seriei a fost Juan Diego Flórez în rolul lui Don Ramiro, suveranul fioriturilor fără sfârșit și al supraacutelor spectaculoase, toate executate cu stupefiantă ușurință. Cunoscuta arie **Sì, ritrovarla io giuro** a sunat ca de disc. Dar peruanul - care împlinise 35 de ani chiar cu o zi înainte - nu este numai o mașină de cântat. Frazarea curge limpede și cu sens, *dolcezza* belcantistă impresionează încă de la intrarea în scenă cu recitativul **Tutto è deserto** și nuanțele *di grazia* sunt prezente la tot pasul. Chiar dacă timbralitatea nu are rotunjime perfectă sau dacă nazalizări se mai resimt pe alocuri, Flórez stăpânește cu autoritate și fără rival în acest moment teritoriul rossinian. Un model!

În rolul Angelina-Cenușăreasa, cu frumos glas, i-a fost demnă parteneră americanca Joyce DiDonato, mai temătoare la început - de fapt fluturașul de sală cerea îngăduința publicului pentru

afecțiunea vocală, oricum deloc detectabilă ca efect, de care se spunea că suferă mezzosoprana – dar apoi cu siguranță în derularea agilităților, culminația fiind indubitabil dificilul rondò final **Nacqui all'affanno... Non più mesta**. Acolo, a condus linia melodică a secțiunii Andante cu eleganță și rafinament, pentru ca în Allegro, gamele ascendent - descendente, țesăturile înalte încrustate cu apoggiaturi, să fie redată cu strălucire și cuceritoare virtuozitate.

Excelent a fost Carlos Chausson, un basso buffo de tradițională extracție rossiniană, posesor al unei voci bogat timbrate și generoase, folosite pentru conturul unui succulent Don Magnifico, de un comic irezistibil. De mare valoare au fost interpretările cavatinei **Miei rampolli femminilli**, ariei **Noi Don Magnifico**, duetului **Un segreto d'importanza** în care o bună replică a venit din partea interpretului lui Dandini, David Menéndez, bariton briliant înclinat spre buffo. De altfel și ceilalți eroi au fost pregnant personalizați, datorită lui Simón Orfila (Alidoro), Cristinei Obregón (Clorinda) și lui Itxaro Mentxaka (Tisbe).

Ansamblurile coral - orchestrale ale teatrului au fost conduse cu judicioasă cunoaștere stilistică de Patrick Summers, care a știut să confere rigoare dar și vervă faimoaselor crescendo-uri rossiniene. Excelenta partidă de viori a fost clou-ul unei splendide tălmăciri.

**Montare monumentală** **Aida** barceloneză este o clasică producție monumentală datând din 1945 (!), cu longevitate explicabilă prin valoarea minuțiozității tratării, prin preocuparea pentru detalii. Rar se mai întâlnesc astăzi asemenea puneri în pagină. Cu toată depărtarea de un anume modernism – deseori deplasat, care mai inundă producțiile momentului -, nu am avut deloc impresia unei variante de... muzeu; în ambientul dat, eroii, coriștii, balerinii, numeroșii figuranți se mișcă veridic, abundent și implicat, relațiile între participanții la acțiune sunt firești, naturale. Interesant este că decorurile nu sunt masive ci realizate din imense panouri pictate care dau senzație perfectă de spațialitate. În plus, schimbările de tablouri sunt foarte rapide. Mă gândesc că ar fi o bună soluție și pentru noi, la refacerea unor producții antice ale Operei Naționale bucureștene (o necesitate!) sau chiar la cele noi, variantă oricum mai ieftină decât cele cu decoruri grele, de mari dimensiuni, dificil de manipulat. Spectacolul regizorului José Antonio Gutiérrez, susținut de autorul decorurilor,

Josep Mestres Cabanes (restaurarea și adaptarea au venit în 1989 din partea lui Jordi Castells), a avut în plus șansa colaborării cu semnatara costumelor, reputata Franca Squarciapino. Rezultatul? Fantezie cromatică superb asortată, design variat, bogăție. O încântare!

N-am putut identifica decât câteva minusuri, în mai mare sau mai mică legătură cu coregrafia lui Ramon Oller: dansul „micilor sclavi mauri” din primul tablou al actului secund a revenit unor domnișoare de clară rasă „caucaziană” (biologic vorbind), cel al scenei triumfale a fost prea puțin pliat contextului care are, totuși, tentă războinică. Dacă exceptam ambientul, puteam avea impresia că mă aflu oriunde. După cum nici scena de amor, de sex chiar, pe care doi balerini au „practicat-o” pe minunata introducere orchestrală a actului Nilului, nu-și avea rostul. Am fost de asemenea surprins de... cunoștințele egiptenilor în materie de arte marțiale Kung Fu, cel puțin așa i-au doborât pe războinicii etiopieni care voiau să-l răpească pe Radamès la finalul actului al treilea. Să ne amintim însă că prizonieri fuseseră păstrați doar Aida și tatăl ei. De unde răsăriseră?...

Radamès a fost italianul Piero Giuliacci, tenor cu siguranță a Si bemol-ului acut - atât de important în rolul verdian - dar fără o riguroasă disciplină ritmică și vocală, cu câteva accente departe de bunul gust artistic (rememorez **...vita domando e libertà** din actul al doilea sau exclamația revoltător „plângătoare” **Nol posso!** din duetul cu Amneris). Pentru Giuliacci, regăsirea tonalității juste a fost greoaie la început dar și la ultimele pagini ale operei. În rolul Amneris, americanca Marianne Cornetti a fost foarte bună, cea mai bună din distribuție. O mezzosoprană cu voce frumoasă și inteligent condusă, de intens dramatism. Năpraznic a sunat adresarea **Trema vil schiava** din duetul cu Aida și copleșitoare a fost scena judecății în care, pentru deliciul publicului, a dilatat cu efort maxim și peste tempoul ales de dirijor frazele spectaculoase ale finalului **Empia razza!... Anatema su voi!** Față de cum o auzisem la București, în același rol la Festivalul Artelor de acum câțiva ani, la acutele lung ținute s-a insinuat acum un oarecare balans.

Aida a fost soprana armeană Hasmik Papian, glas bogat, spint și cu apropiere dar nu identificare cu tipologia stilistică definită cu claritate de scriitura verdiană. Mai sunt câteva pianissime în scena Nilului ce trebuie servite mai riguros, conform indicațiilor din

partitură, în contextul frazei muzicale fluente, curgătoare, a cărei nuanțare iată, poate crește. Italianul Alberto Mastromarino, tot o cunoștință bucureșteană de la aceeași Aida a Festivalului Artelor, a fost un Amonasro cu voce solidă, robustă, dominatoare dar prea puțin aplecată către subtilitățile duetului cu Aida. Foarte buni, bașii Giorgio Giuseppini (Ramfis) și Stefano Palatchi (Regele). Și-au dat concursul aceleași valoroase ansambluri de la Gran Teatre del Liceu, dirijate excelent de italianul Daniele Callegari, cel cu... două baghete. Cel puțin așa a venit la față de cortină, la aplauze!

(<http://cronici.cimec.ro>, 27 ianuarie 2008 și

CULTURA nr. 5, 7 februarie 2008)

## **UN BĂRBIER... DE QUALITÉ ȘI BELCANTO AUTENTIC LA PARIS**

**Ah, che bel vivere, che bel piacere per un barbiere di qualità! de qualité!...** una din celebrele fraze ale cavatinei lui Figaro din **Bărbierul din Sevilla** a fost tradusă în franceză, spre deliciul publicului, de baritonul George Petean într-un recent spectacol la Opéra Bastille din Paris. Indiferent în ce limbă, sintagma rossini-ană trece din ficțiune în real și îl caracterizează de minune pe tânărul artist român. Motto-ul său este calitatea care respiră prin timbrul vocii cu irizații tenorale, prin lectura distilată a portativului, în direcția restituirii spontaneității și vervei nemuritorului personaj. Da, George Petean este un tipic bariton liric briliant, vocalitate ideală pentru rolul Figaro, pe care îl servește scânteietor și cu acute pline, sigure. Dar nu numai notele înalte eclatante umplu de armonice bogate spațiul acustic ci întreaga țesătură componistică a maestrului de la Pesaro îi este la îndemână, pasajul de registru apare insesizabil și îi conferă omogenitate pe ambitus. Stăpân al unui instrument ușor de manevrat, Petean rezolvă spectaculos agilitățile cavatinei sau ale duetului cu Almaviva, rămânându-i în preocupare doar cele din duetul cu Rosina, evident perfectibile. Extraordinar de mobil în scenă, plin de umor deloc grosolan, factotum rasat, baritonul clujean este la ora actuală tânărul român de cea mai mare perspectivă pe scenele lirice internaționale. Este deja aplaudat în teatre de legendă ale lumii, de la Wiener Staatsoper la Metropolitan, de la Covent Garden la Opéra National de Paris și cariera îi stă sub semnul excelenței.

## Echipă bună

Deși nu se mai află la prima tinerețe, soprana spaniolă Maria Bayo (Rosina) impresionează printr-o pregătire stilistică ireproșabilă care îi valorizează sunetul pătrunzător și rafinamentul discursului. Și dacă în aria **Una voce poco fa** a tratat coloratura destul de cameral și fără limpezime sau a „coborât” rapid de pe sunetele acute (Si-ul final a fost chiar neconvingător prin nesiguranță), artista s-a regăsit imediat în duetul cu Figaro, ca și în tot ce a urmat. Autenticitatea și nuanțele comentariului din recitative, „zicerile” subtil - spumoase și potrivit accentuate au completat un joc delicios, virtuți proprii adevăratelor vedete. Nu trebuie uitat că, încă de demult, Maria Bayo a pregătit rolul cu celebra Teresa Berganza. Și faptul se vede.

Un veritabil *tenorino di grazia* a fost Colin Lee, cu frumoasă conducere a glasului în serenada din primul act și destulă acuratețe în fioriturile de care partitura Contelui Almaviva abundă. Americanul nu a ezitat să adauge variații noi și chiar note acute în lectura sa dar a fost păcat că nu a încercat să abordeze și extrem de dificila arie **Cessa di più resistere** din ultimele secvențe ale operei.

Pentru John Del Carlo, personajul Don Bartolo este mult apropiat de idealul de *basso buffo caricato* definit de Rossini și care exclude îngroșările sau excesele comice. Servind rolul cu vigoare și în concretețe, cu voce masivă și intens penetrantă, artistul american s-a simțit oarecum presat de *accelerando*-urile neașteptate cu care dirijorul Marc Piollet a finalizat aria **A un dottor della mia sorte**, forțând agogica de la indicația de Allegro vivace din partitură la un Prestissimo intens solicitant. Interpretul lui Don Basilio, basul rus Mikhail Petrenko a propus în glas multe tente baritonale care i-au limitat amploarea sonoră și, surprinzător, au estompat culoarea registrului înalt. Elvețianca Jeannette Fischer a fost Bertha, în debordantă agitație.

La pupitru, francezul Marc Piollet a tratat portativele rossiniene cu eleganță și delicatețe, brodând minuțios pe excelenta canava oferită de orchestra Operei și conferind discursului melodic dinamică și vioiciune. *Schwung*-ul sextetului final al actului I a fost numai una din probe. Mă întreb însă cum a fost posibil să accepte, ca șef muzical al spectacolului, tema lui Henri Mancini din... desenul animat **Pantera roz** drept motiv pentru intrarea în scenă a lui Don Basilio. O șocantă și total deplasată aruncare în derizoriu, chiar dacă publicul a tratat-o cu indulgență.

## **Producție descinsă din 1001 de nopți**

Regizoarea Coline Serreau a încercat o experiență interesantă, deși nu nouă, prin transpunerea temporală a tramei.

Nu întotdeauna asemenea demersuri sunt însoțite de reușite. Aici însă, pornind de la adevărul istoric al ocupării timp de patru secole a Sevillei de către musulmani dar, mai ales, prin adâncirea profilurilor eroilor, autoarea mizanscenei a propus o variantă valabilă, care funcționează și atrage. Așa încât, actul prim ne plimbă printr-un deșert auster în care casa lui Bartolo este singura fortăreață. Pătrundem imediat în ea, pe parcursul celorlalte acte și arhitectura, cultura arabă ni se înfățișează în toată măreția. Jean-Marc Stehlé, Antoine Fontaine (decoruri) și Elsa Pavanel (costume) au susținut din plin imaginația regizoarei. Captivează detaliile, culorile spațiului stilat al Rosinei (actul secund) sau cald al lui Bartolo (actul ultim). Cel puțin roșul – cărămiziu al acestuia din urmă apare pictural. Crezându-se trădată de iubitul ei, Rosina îl distruge (în cunoscuta pagină a furtunii din actul al treilea) dar, odată cu deznodământul fericit, alege ambientul iubirii, simbolizat de o oază plină de verdeață ce crește din neant. Spiritul emancipat al eroinei – care o plasează în centrul producției pariziene, elanul de îndrăgostit al lui Almaviva, subtilitățile mercantile ale lui Figaro, principiile desuete de viață ale lui Bartolo, tehnicile calomniei exprimate de Basilio sunt spoturi caracteriale ce rezidă cu claritate și, alături de scenografie, fac din spectacolul Colinei Serreau o producție bine gândită.

## **Anna Netrebko, însărcinată în luna a cincea...**

... a anulat câteva seri cu opera **Capuleti și Montecchi** de Bellini, la Basile. A fost înlocuită, în rolul Giulietta, de italianca Patrizia Ciofi, o specialistă a belcantoului romantic care și-a validat de la început renumele printr-un cânt moale, cu legato exemplar și vocalizare *spianato di grazia* în aria **Oh! quante volte**. Frazarea a fost etalată în deplină eleganță, glasul a plutit fluid și singurele mele rezerve s-au îndreptat către proiecția supraacutelor, către volumul lipsit de pregnanță în scena finală dar și către expresia parcimonios nuanțată ce m-a făcut s-o regret nu pe Anna Netrebko, ci pe... Elena Moșuc, una din marile exponente ale zilei în acest stil.

A fost rândul mezzosopranei americane Joyce DiDonato (travesti în rolul Romeo) să suplinească totul, să se afirme drept o

consistentă interpretă de gen, adăugând „mușcătura” cuvântului, aplombul și dinamismul expresiei, înflăcărata tensiune emoțională. Vocea artistei, deși îngolată pe alocuri, este seducătoare pe întreg ambitusul prin căldură și culoare. În orice caz, cele două interprete, un cuplu redutabil, s-au plasat în prima linie a interpretării pretențioaselor pagini belliniene. Le-a urmat, în proximitate, tenorul american Matthew Polenzani (Tebaldo), cu o autentică vocalitate *di grazia*, restituind portativelor frumoasa lor linie, infinit desenată, chiar dacă sunetul ar putea câștiga în puritate. Consistența acutelor nu a fost însă servită numai cu scop demonstrativ ci, iată, filajele notelor înalte propuse chiar în aria de debut au fost neașteptate și aproape fără reproș.

L-am regăsit în distribuție pe basul Mikhail Petrenko, destul de inegal în tălmăcirea rezervată Părintelui Lorenzo, alături de care, basul italian Giovanni Battista Parodi a fost un convingător Capellio.

Bagheta suplă a lui Evelino Pidò a fost cea care a pus în valoare excelențele calități ale orchestranților Operei Naționale pariziene, din care a știut să extragă coloristică și rafinament. Dirijorul a cumpănit bine tempii, neferindu-se de dilatățile cerute de atmosferă dar și de alertețea necesară servirii dramei, totul cu exemplară coerență.

Montarea lui Robert Carsen datează la Paris de 12 ani și menținerea ei pe afiș îi probează valabilitatea în timp. Rămânând în epoca poveștii celor doi îndrăgostiți din Verona, regizorul canadian a cerut esențializarea, stilizarea decorului (autor Michael Levine), simplificând cadrele și invitând interpreții să se concentreze asupra expresivității. Câteva momente deosebit de reușite stăruie în memorie: tenta roșietică a panourilor de decor contrastantă albului purității veșmântului Giuliettei, lupta dintre cele două tabere rivale derulată la finele primului act cu încetinitorul, accelerată apoi într-un crescendo de efect deasupra capului eroinei prăbușite... Există și unele schematisme, poate mult prea liniare, îndeosebi în deplasările corului. Costumele aceluiași Michael Levine nu au ieșit din ideea regizorală: uniforme, roșii pentru familia Capulet, negre pentru familia Montague. Nu în ultimul rând, trebuie remarcat aportul lui Davy Cunnigham (lighting design), cu important rol în contextul simplu al scenografiei. L-a îndeplinit cu măiestrie, jucând potrivite tente de umbre și lumini.

(<http://cronici.cimec.ro>, 8 iunie 2008 și  
CULTURA nr. 24, 19 iunie 2008)

## **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 tâlmăcește 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 briliant, 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 briliantă, 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 merite 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 15 iunie 2008 și  
 CULTURA nr. 25, 26 iunie 2008)

## ROBERTO ALAGNA SAU CÂNTUL TORID

De neuitat atmosfera pe care o inspiră și de care se înconjoară Roberto Alagna într-un concert! Mai ales dacă locația este Parisul. *Le ténor national français!* Ropote de aplauze însoțite de ovații încă de la prima intrare în scenă, la fel între arii, ploaie de

flori la sfârșit, bisuri cerute cu insistență! De cealaltă parte, tenorul răspunde generos. Trandafirul roz pe care îl poartă la butoniera fracului este simbolul popularității, al apropierii de un public căruia i se împart neconținut bezele. Iar când identifică niște cunoscuți în primele rânduri sau chiar la balcon nu face decât să stârnească gelozia celorlalți. Cui îi expediază sărutări prin eter? Oare cine stă acolo? O fi soția, celebra Angela Gheorghiu? Ornella, fiica din prima căsătorie? Sau iubita lui soră, Marinella? Frații David și Frédérico, părinții, prieteni? Cine poate ști. Cert este că între Roberto Alagna și spectatorii parizieni există o iubire fierbinte care se manifestă exploziv. Și, ca în orice dragoste, partenerii sunt dispuși să dăruie, să se dăruie și să primească, totul cu sufletul deschis. Unul dintre ei - aici, publicul sedus - este chiar inclinat să treacă cu vederea (să ierte... pare mult spus, nu e cazul). Da, da, iubire fierbinte! Ce poate fi mai minunat, mai însuflețitor?

Rândurile acestea mi-au fost inspirate în timpul unui recent concert pe care artistul l-a susținut la Théâtre des Champs Elysées în compania unor spanioli, Orquesta Simfónica de Navarra și David Giménez Carreras la pupitru, un program intitulat **Viva Verdi!** Câteva arii, câteva piese orchestrale.

Timbrul torid farmecă de la primele note ale recitativului ariei **Ah, la paterna mano (Macbeth)**, cântul se derulează împătimit, trăirea este intensă. Alagna „se așează” pe frazele largi (prea largi!) alese de dirijor și le înzestrează cu elan (**La mia laetizia infondere** din **Lombarzii**), cu avânt romantic (**Oh! Fede negar potessi... Quando le sere al placido** din **Luisa Miller**), cu vervă molipsitoare (**Questa o quella** din **Rigoletto**) și poetică de îndrăgostit (**De' miei bollenti spiriti** din **Traviata**). Arcele frazelor **Oh tu che in seno agli angeli...** și **...salisti bella incolume** din **Forța destinului** sunt atât de impregnate de fermecător și pur lirism încât capătă puterea profunde confesiuni. De fapt Alagna este un înnăscut *tenore lirico*, care abordează acum, la miez de carieră, partituri *spinto* sau chiar mai severe. Faptul nu rămâne neobservat dar căldura vocii cucerește.

Ce trece publicul cu vederea? Sunetele intonate mai jos, **Leonora!... Oh rimembranza!** din recitativul ariei lui Don Alvaro (**Forța destinului**) sau mai sus, **O gloria!** din Moartea lui Otello, depărtarea de culoarea vocală definitorie pentru personajul mărului deși aceeași scenă a despărțirii eroului de viață a fost expusă

impresionant prin sensibilitate. Aria **Celeste Aida**, care a încheiat prima parte înaintea unui binemeritat repaus, a suferit din cauza timpilor excesivi de relaxați și obositori ai dirijorului, astfel încât înaripatei declarații **E a te, mia dolce Aida** i-a lipsit fiorul, fraza ascendentă **Ergerti un trono** a părut mai mult „expediată” decât *con entusiasmo*, Si bemol-urile acute au fost scurte iar tenorul a solicitat un subtil *accelerando* pentru cea de-a doua strofă.

Au venit bisurile și Roberto le-a dedicat comemorării lui Puccini (150 de ani de la naștere), oferindu-ne pasional **Donna non vidi mai (Manon Lescaut)** și, cu colorizările *piangendo* de care numai el este în stare, răscolitor, **E lucevan le stelle (Tosca)**. Lecturi a *cap-pella* după familiare melodii de Georges Brassens au încheiat în triumf serata. *Vive le ténor national français!*

(Q magazine nr. 35,  
7 – 20 iulie 2008)

## LUMEA FESTIVALULUI DE LA SALZBURG

Între 27 iulie și 31 august, orașul lui Mozart trăiește an de an febra celebrului festival ajuns la cea de-a 88-a ediție: spectacole de operă și teatru, concerte simfonice, camerale, recitaluri, toate desfășurate în cele 13 locații din Salzburg devenite tradiționale, săli, catedrale sau piețe publice. Elita interpretativă mondială și-a dat întâlnire la o ediție pe care prof. Jürgen Flimm, directorul festivalului, a plasat-o sub motto-ul „Moartea este la fel de puternică precum dragostea”.

Atmosfera salzburgheză... Prețurile билетelor sunt indubitabil cele mai mari care se pot întâlni astăzi pe mapamond. Poate doar Scala din Milano le depășește la seratele inaugurale de stagiiune, când se ajunge la 1500 de euro locul în stal. La Salzburg însă, cel mai scump bilet nu a depășit la casă 370 de euro. Dar degeaba. Totul s-a epuizat de când s-a lansat programul, adică de aproape zece luni. Locuri sporadice s-au mai găsit la agenții dar acolo prețul de 370 euro a devenit... 520, adăugate fiind comisioanele. Cel puțin la Grosses Festspielhaus, ciudat este că la intrare nu există control de bilete. Explicabil, pe undeva. Nefiind vândute locuri în picioare, eventualii intruși sunt imediat depistați, toate scaunele fiind ocupate. Dar vă asigur că nimeni n-ar încerca intrarea prin fraudă sau spăguind pe cineva. Cu stoicism, nefericiții fără locuri așteaptă la

intrare - îmbrăcați în smoking și cu un cartonaș în mână „Suche Karte! Danke!” („Caut bilet! Mulțumesc!”) - șansa de a-i vedea pe Muti sau Villazón, pe Barenboim sau Elina Garanča, pe junele Gustavo Dudamel și a sa Simón Bolívar Youth Orchestra sau pe Maurizio Pollini, pe Sir Simon Rattle la pupitrul Filarmonicii din Berlin etc. etc.

Criticii beneficiază de acreditări, de invitații de presă solicitate cu multe luni înainte și confirmate din timp de managementul festivalului. Locurile rezervate lor sunt excelente, în stal centru, la nivelul de preț de 225 de euro. Ca peste tot, presa este foarte prețuită. Încă de anul trecut s-a inaugurat un nou Centru Media la care accesul jurnaliștilor este liber, sunt puse la dispoziție laptopuri, conexiuni wireless, logistică, documentare solidă, cu aparițiile la zi din toată lumea ale cronicilor manifestărilor.

Festivalul de la Salzburg este o industrie formidabilă, o instituție cu 190 de angajați permanenți și nu mai puțin de 3000 sezonieri. În fruntea tuturor se află președinta Helga Rabl-Stadler.

**Șampanie și smokinguri** Am văzut la Grosses Festspielhaus noua producție cu **Otello** de Verdi, titlu care nu se mai reprezentase pe malurile Salzach-ului de 36 de ani, când bagheta aparținuse lui Herbert von Karajan. Pe Hofstallgasse, strada pe care se află Marea Sală, pulsa clasa: limuzine, privitori care așteptau să vadă oaspeții importanți sau din Jet Society pășind pe covorul roșu, precum la Cannes sau Galele Oscar. La premieră au fost prezenți președinții Italiei și Austriei, Giorgio Napolitano și Heinz Fischer, Prințesa Gloria von Thurn und Taxis, Bianca Jagger, Gérard Depardieu, Anna Netrebko (însărcinată în luna a opta) și logodnicul ei, Erwin Schrott, Eliette von Karajan, văduva marelui dirijor. Încă de la intrarea în foyer, din stradă, la coborârea din mașini, oricine putea cumpăra contra 13 euro o cupă de șampanie Moët et Chandon Brut Impérial. Salzburgul își respectă standingul... Ținuta de seară este indispensabilă: aproape numai smokinguri, rochii lungi, bijuterii dar și... elegante costume naționale tiroleze stilizate. Mă întreb, ce ați spune dacă ați vedea la Opera bucureșteană, doamne și domni îmbrăcați în costume de inspirație folclorică românească, semnate de stilști? Poate ați fi surprinși. La Salzburg însă, nu se miră nimeni...

**Forță nemiloasă în Otello**

Pentru incandescentul Riccardo Muti, **Otello** este

vehiculul prin care își demonstrează apetența pentru sonoritățile masive, cutremurătoare (scena Furtunii a fost realmente demolatoare) dar și pentru rafinamentele subtile, pe care le construiește la tot pasul. De la filigran la tumult răscolitor, dirijorul își arată măiestria, aş spune, expresionistă. Atâta doar că, în momentele de maximă expansivitate, domină fără milă și acoperă soliștii (iată, pe bariton în Fa-ul final acut al **Credo**-ului lui Jago) dar chiar și corul, în momentele de *tutti* din actul al III-lea.

Insuficient pentru rolul titular a fost tenorul leton de 33 de ani, Aleksandrs Antonenko: sunet liric vătuit, ingolat, flasc, de amplitudine limitată, fără strălucire și metal. Și dacă partitura a fost rezolvată ca ambitus, efortul pe țesătura ucigătoare a primelor două acte l-a costat în cel de-al treilea când, pe replici simple (**Questa giustizia tua mi piace** și **A terra! e piangi!**), glasul i-a scăpat de sub control. Prudența a salvat actul al IV-lea. Cu **Otello** nu e de glumit! La aplauze, Riccardo Muti, ocrotitor și surprinzător de indulgent, l-a mângâiat pe creștet pe Antonenko. Oare nu el îl alesese?

Desdemona cu look și joc modern a fost tinăra soprană rusă Marina Poplavskaya, o voce frumoasă, cu registru central sombrat și pianissime de efect. Actul al III-lea i-a depășit posibilitățile dramatice. Tot timbralitate bogată și intens rezonantă a afișat și baritonul spaniol Carlos Álvarez, un Jago deloc liniar, insinuant și conducând admirabil trama din postura de personaj central al ei, așa cum a imaginat-o Verdi. În alte roluri, meritorii au fost evoluțiile a doi tineri: tenorul american Stephen Costello (Cassio) și basul rus Mikhail Petrenko (Lodovico).

Montarea englezului Stephen Langridge (fiul tenorului Philip Langridge) a dezamăgit. Iată că și o viziune clasică, așa cum a fost din toate punctele de vedere acest **Otello**, poate deveni insignifiantă scenic: multe schematisme de joc, în special ale corurilor, găselnițe nereușite (oare ce rost a avut ca Jago să-și rostească al său **Credo** în fața cortinei temporar închise?), decor unic de un cartezianism sobru, deloc inspirator (autor cipriotul George Souglides), costume fără relevanță desenate de conaționala lui Langridge, Emma Ryott. În fine, minunate au fost prestațiile pline de nuanțe ale Filarmonicii vieneze, Corului Operei de Stat din capitala Austriei și Corului de Copii al festivalului.

Am plecat de la Salzburg cu o convingere întărită. Festivalul Internațional „George Enescu” este la nivelul Festivalului salzburghez.

Ce le deosebește? Poate doar cei 88 de ani de existență în loc de 50 și periodicitatea (anuală la Salzburg), pentru că durata ediției bucureștene 2009 va fi identică, cinci săptămâni. Densitatea manifestărilor, abundența numelor ilustre care populează afișele sunt similare, diversitatea structurii este asemănătoare, tematicile sunt analoge. Să ne mândrim cu Festivalul Internațional „George Enescu” și să-l promovăm cu panașul pe care-l merită!

(Q magazine nr. 38,  
18 – 31 august 2008)

## UN COROLAR, O PLEDOARIE

Nu m-aș fi gândit să scriu acest text – pe care puteți să-l considerați un corolar la cronică din numărul trecut al Q magazine – dacă, ulterior vizionării la Festivalul din Salzburg a producției cu **Otello**, n-aș fi urmărit la un post TV străin și transmisia directă a acesteia, făcută într-o altă seară. Ați citit, poate, rândurile mele. Notam, printre altele, două aspecte remarcate la audiția în sală: uriașul impact sonor al Filarmonicii din Viena sub bagheta lui Riccardo Muti și insuficienta penetranță a vocii tenorului Aleksandrs Antonenko. În tălmăcirea marelui dirijor, efluviiile muzicii verdiene făcuseră să vibreze fabulos aerul de la Grosses Festspielhaus, generând senzații tulburătoare. În ceea ce îl privește pe interpretul rolului titular, mă surprinsese sunetul de calibru mic, voalat și lipsit de tăișul pe care îl reclamă partitura. Chiar comentam cu vecina mea de fotoliu, critic muzical italian, amintindu-ne de fulgerele pe care le arunca vocea legendarului Mario del Monaco.

Ei bine, la televizor a fost invers. Forța copleșitoare a instrumentiștilor conduși de Muti a apărut estompată, fără mare relevanță, după cum glasul lui Antonenko a fost mult mai prezent, incisiv chiar. Este clar că butoanele pupitrelor de mixaj și inginerii de sunet au lucrat serios la editare, în timpul transmisiei. Ceea ce n-a putut face însă tehnica a fost eliminarea rateurilor tenorului din actul al III-lea. Iată că există și... limite! După cum, electronica n-a reușit să alunge răceala cu care l-a întâmpinat publicul pe Antonenko la „momentul adevărului” – aplauzele individuale de la final. A dovadă a opiniei foarte obiective a sălii.

Nu s-a întâmplat același lucru cu spectacolul **Romeo și Julieta** de Gounod, văzut de mine mai întâi la televizor, apoi în au-



ditoriumul de la Felsenreitschule. Cei doi magnifici protagoniști, soprana Nino Machaidze (25 de ani, frumoasa deja supranumită „Angelina Jolie a operii”, înlocuitoare a Annei Netrebko - însărcinată) și Rolando Villazón (poetul tenorilor), au sunat identic. Așa încât... nu e întotdeauna nevoie de editare.

Să întorc pagina, pentru a nu vă conduce la concluzii pripite. Se știe că devotații lumii lirice nu pot trăi fără transmisii TV și DVD-uri (ca și CD-uri), instrumente media de extremă importanță în cultură. Minunat lucru! Mai ales că posibilitățile ca iubitorii de operă să fie prezenți în sălile marilor teatre ale lumii sunt restrânse. În acest scop și în dorința de a impulsiona popularizarea genului, actuali manageri de teatre au revoluționat sistemul și bine au făcut. Microbul pe care directorul general al Operei Metropolitan, Peter Gelb, l-a inoculat la inaugurarea mandatului său – mă refer la transmisiile TV High Definition de spectacole *live* în cinematografe – a cuprins acum și Salzburgul, după Teatro alla Scala și Royal Opera House Covent Garden. De exemplu, după transmisiile TV în direct de care aminteam, cele trei noi producții de operă ale ediției salzburgheze 2008 - **Romeo și Julieta**, **Don Giovanni** și **Otello** - urmează să fie proiectate, începând cu luna octombrie, în peste 200 de cinematografe din Statele Unite, Canada, Marea Britanie și Australia. Inițiativa mi se pare demnă de toată lauda și... aștept preluarea unor asemenea spectacole lirice de către Multiplexurile și Cineplexurile de la noi. De fapt, aceste trei titluri au fost reluate pe ecrane, în ultima decadă a lunii august, și în Piața Domului din Salzburg în care, până atunci, s-au difuzat gratuit filme de operă și concerte simfonice din videoteca de aur a festivalului. Tocmai pentru ca publicul care a rămas în stradă, fără bilete, să aibă acces la marea muzică.

Apreciez cu cea mai înaltă considerațiune toate aceste demersuri, nu minimalizez în niciun fel importanța transmisiilor pe micile ecrane și în cinematografe sau rolul spectacolelor de operă gravate pe DVD dar – existând riscul unei prelucrări electronice a coloanelor sonore - recomand melomanilor să-și pună întotdeauna, chiar dacă adesea retoric, întrebarea cu cifru: „Oare cum sună în sală?” Un parametru evaluativ care nu trebuie eliminat.

Iată cum, nu în ultimul rând, cele de mai sus se doresc a fi și o pledoarie pentru a nu neglija audiția în fotoliile teatrelor lirice de dragul înregistrărilor, ci de a o completa cu ele.

(Q magazine nr. 39,

1 - 14 septembrie 2008)

# FESTIVALUL SALZBURG 2008:

## EROS ȘI THANATOS

**„Moartea este la fel  
de puternică precum  
dragostea”...**

... a fost genericul ales de directorul artistic Jürgen Flimm pentru cea de-a 88-a ediție a celebrului Festival de la Salzburg. Un motto care contrapunctează puterile celor două zeități, Eros – dragostea și Thanatos – moartea, legăturile indisolubile dintre ele (ne amintim **Liebestod** – **Moartea din dragoste** wagneriană). Inspirația temei a venit dintr-un imn închinat iubirii, **Cântarea Cântărilor** (Solomon, 8.6, **Vechiul Testament**) și chiar modul în care a fost formulat versul biblic dă sentimentul profund, primordial, al mării forțe a erosului în fața implacabilității finalului. Așadar, „sărutul dragostei vs sărutul morții” a fost conductul după care a fost structurat programul: titluri lirice (**Don Giovanni**, **Otello**, **Romeo și Julieta**, **Castelul prințului Barbă-Albastră**, **Flautul fermecat**, **Rusalka**), piese de teatru (**Jedermann**, **Crimă și pedeapsă**, **Hoții** ș.a.), lucrări simfonice programatice (**Preludiu și moartea Isoldei**, **Mandarinul miraculos**, **Cântecul pământului**, **Et exspecto resurrectionum mortuorum**, poemul **Pelléas și Mélisande**, **Visul unei nopți de vară** etc.), cicluri de lieduri (printre care **Povestea de dragoste a frumoasei Magelone**, **Călătorie de iarnă**), alături de alte opusuri fundamentale ale artei sunetelor.

Dintre cele peste 190 de manifestări festivaliere găzduite pe malurile Salzach-ului în 13 locații, în săli, în catedrale, în aer liber, câteva însemnări despre noile producții ale operelor **Romeo și Julieta** de Gounod și **Don Giovanni** de Mozart...

**La Salzburg s-a  
născut o nouă stea...**

... soprana georgiană de numai 25 de ani, Nino Machaidze, cea care a înlocuit-o pe viitoarea mamă Anna Netrebko în seria de spectacole cu **Romeo și Julieta**. Analogiile cu diva rusă vin de la sine: aceeași voce de coloratură lirică consistent înveșmântată timbral, aceeași uriașă și spumoasă dezinvoltură scenică, cu joc intens și neobosit, aceeași pregătire temeinică în teritoriul stilistic. În plus, admirând frumusețea clasică a Annei Netrebko, admirând frumusețea exotică a lui Nino Machaidze - pe drept asemuită cu Angelina Jolie - așa îmi apare portretul complex de cântăreață-actriță-divă a secolului XXI. Opera reclamă astăzi cu forță

asemenea combinații de calitate. Teatralitatea spectacolelor lirice este puternică, modernitatea și naturalitatea expresiei se fac simțite în orice moment, devin indispensabile comunicării, asistăm la o re-naștere a osmozei firești între actorie și cânt. Dispar manierismele și stereotipiile, gesturile contrafăcute și false, mișcările studiate. Tinerii sunt în cea mai mare măsură exponenții unor asemenea tendințe. Extrapolând, cred că și instruirea de la noi, din Universitățile de Muzică, ar trebui să se orienteze în aceste direcții. În comportamentul particular și public, observ, în egală măsură, că noțiunea de „divă” se suprapune cel mai mult genului „the girl-next-door”, impus de Anna Netrebko. Nino o urmează.

Ce le deosebește pe cele două? Suplețea, statura și alura de model perfect a Annei, intonația milimetrică a lui Nino, omogenitatea vocii Annei, pentru Nino rămânând de „rotunjit” câteva sunete. Desigur, diferența de 11 ani.

Cu Nino Machaidze, un nou „cuplu de vis” s-a creat la Salzburg iar numitorul comun se numește Rolando Villazón, Romeo intens poetic, profund angajat pasional – dramatic (chiar dacă finalul actului al III-lea îl constrânge și renunță la spectaculosul Do acut), cu cânt unduitor, extrem nuanțat, înmuieri de sunet, *mezzes-voci* seducătoare și sunete înalte prelungi, fețe ale unor trăiri ardente de un lirism cuceritor. Villazón are o implicare formidabilă în spectacol, patosul îi vine din străfundurile sufletului, se dăruie total fără cea mai mică economie de mijloace.

În jurul celor doi, o bună distribuție, remarcile mergând către Falk Struckmann (un nume reputat distribuit în Capulet), Mikhail Petrenko (Frère Laurent), Cora Burggraaf (Stéphano) sau Russell Braun (Mercutio).

Dar, la Salzburg s-a mai născut o stea, dirijorul canadian de 33 de ani Yannick Nézet-Séguin, baghetă cu energie fără limite, cu gestică spectaculoasă, un tălmăcitor atent și serios. Experiența îi va ostoi pornirile. Mă refer la uvertura plină de dramatism violent, cu sonorități ca într-un **Dies irae** de **Requiem**, de unde a venit și inspirația, nu foarte potrivită, a amplasării în sală a trompetelor. Raffinamentul și grația franceză au fost departe. Nervul temperamentalului șef de orchestră a împins tempii către înainte, ceea ce n-a fost rău. La mare altitudine artistică, Orchestra Mozarteum din Salzburg și corul Operei de Stat vieneze.

Pe scena deschisă de la Felsenreitschule, sala săpată în roca de la Mönchsberg, regizorul american Bartlett Sher a imaginat o

Veronă clasică, dominată de firidele celebrei Arene, în care sugestiile de decor ale lui Michael Yeargan au fost binevenite, costumele desenate de Catherine Zuber au atras prin diversitate și luxurianță de carnaval iar scenele de luptă au avut patină cinematografică. Teatralitatea de care vorbeam s-a simțit la tot pasul, s-a jucat energetic și expresiv, cei doi eroi consumându-și dragostea din perspectiva unei tinereți nefericite, pline de expansivitate și candoare. Există câteva momente în care Bartlett Sher a extrapolat efectele scenice și mă refer în special la „scenetele” unui imaginar viol în familia Capulet sau ale frământărilor lui Romeo după uciderea lui Tybalt, momente care încarcă inutil și distrag de la esențele pe care Gounod le situează în cu totul altă parte, în muzica gravă a uverturii și în minunatul ansamblu **Ah! jour de deuil et d'horreur...**

### **Viziune derapantă a „operei operelor”**

Pe scena de la Haus für Mozart (fosta Kleines Festspielhaus), doi vagabonzi, doi *homeless* murdari, Don Giovanni și Leporello, își trăiesc aventurile într-o pădure. Nici vorbă de castel, de aristocrație, de eleganță, de noblete. În loc de șampanie, bere la cutie. În plus, Don Giovanni este muribund. În agonie după lovitura de bătă, Comandorul îl rănește cu revolverul pe eroul care, toată opera, trage să moară, recurgând la injecții cu morfină. O viziune derapantă care anulează total spiritul don-juanesco, stadiul de erotism statuat de Kierkegaard, contrazicând muzica lui Mozart și textul lui Da Ponte. Filosofia încifrată de compozitor și libretist este aruncată la coș și arhetipalul Don Giovanni apare ca un ins ale cărui senzații și comportamente sunt generate de apropierea despărțirii (iată, accidentale) de viață și nu de propria-i structură psihică, de propriile-i idealuri. Se stinge „natural”, nu în urma condamnării divine. A fost astfel uitat subtitlul operei, **Il dissoluto punito (Desfrânatul pedepsit)**.

Restul nu mai contează... telefoanele mobile, limuzina lui Don Ottavio rămasă în pană cu radiatorul spart, prizele de marijuana ale Donnei Anna, stația de autobuz în care așteaptă Donna Elvira și în care este afișată pe post de orar... lista lui Leporello. Vinovatul pentru toate aberațiile este regizorul german Claus Guth. Derizorie lectură! Senzația parodică transpare deseori. A dorit-o oare? Singurul merit al autorului mizanscenei este de natură tehnic-lucrative, prin minuția jocului actoricesc, la care toți artiștii răspund admirabil. Și cântă minunat, ca voci și stil. În special, cast-ul masculin.

Britanicul Christopher Maltman a fost un Don Giovanni cu glas puternic rezonant ale cărui virtuți de maleabilitate au impresionat prin moliciunea și senzualitatea expresiei în duettino **Là ci darem la mano** (mi-a amintit de legendarul Eberhard Waechter), prin catifeaua cu care a înzestrat melosul serenadei **Deh vieni alla finestra** (pentru mine, o rememorare a desenului impecabil al marelui bariton român Șerban Tassian, într-o înregistrare Radio datând de peste 50 de ani). Timbralitate somptuoasă de bas-bariton, fluentă și flexibilitate în cânt a expus uruguayanul Erwin Schrott (Leporello), a cărui preocupare trebuie să-i stea în direcția sporirii atenției la atacuri (aria **Madamina**). Ca o picanterie, nu mă pot abține să nu notez că domnul Schrott va fi fericitul tată al băiețelului Annei Nettekko.

Fluida linie vocală și diversitatea de nuanțe (evocate prin *mezzecoci, diminuendi* dar și *falsetti*) au fost atributele pe care tenorul american Matthew Polenzani le-a dăruit partiturii lui Don Ottavio, ariei **Dalla sua pace**. Păcat că versiunea aleasă de dirijor a eliminat aria **Il mio tesoro intanto** din actul secund. A impresionat prin granitul masiv al glasului, basul rus Anatoli Kotcherga (Comandorul), după cum italianul Alex Esposito a conturat un mobil Masetto din postura de bas cantabil, cu puternice tente baritonale.

Le numesc apoi, într-o ordine deloc întâmplătoare – din unghiul prestației vocale – pe sopranele Ekaterina Siurina (Zerlina), Dorothea Röschmann (Donna Elvira), Annette Dasch (Donna Anna). Foarte complex și bine pus în pagină a fost portretul propus de regizor acesteia din urmă. Spirit perfid, afișează o duplicitate periculoasă între reala atracție erotică pentru Don Giovanni și falsa apropiere de logodnicul Don Ottavio. Trădarea nu-i este străină și pare a fi mai mult motivată de oscilațiile amoroase ale eroului titular decât de moartea tatălui.

La pupitru, Bertrand de Billy a condus minunata și rafinată Filarmonică vieneză fără să-i insuflă gravitate de expresie, accentuând spiritul giocoso al opusului, în detrimentul dramei. Recitativele se simt de multe ori fragmentate și par a fi nefiresc încetinite tocmai pentru a permite detalieri de joc. Corul Operei de Stat din Viena – calitate înaltă!

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 august 2008 și  
CULTURA nr. 34, 28 august 2008)

# SCANDALUL

Se pare că polemica era latentă, mocnea. Amorsa a fost ediția 2008 a Festivalului de la Salzburg. Ultimele directorate ale vechii și importante manifestări, cele ale lui Gérard Mortier și Peter Ruzička, ca și actualul, al profesorului Jürgen Flimm, s-au întrecut în a înfățișa publicului montări șocante de titluri lirice, vehement contestate. La unele s-a renunțat chiar în anul următor premierei. Mai mult ca sigur, fitilul a fost aprins în această vară de mizanscena germanului Claus Guth pentru noua producție a capodoperei mozartiene **Don Giovanni**. Îmi amintesc... acțiune translatată în zilele noastre (pistoale, limuzine, celulare, cutii de bere), într-un spațiu impropriu (o pădure), cu eroi principali aruncați în derizoriul existenței (droguri, murdărie, sex prin stații de autobuz) însă, mai ales, cu mutații revoltătoare de la profundul substrat filosofic al tramei lui Lorenzo da Ponte. Voi explica imediat.

## Schimb dur de replici

Mai întâi faptele care au bulversat lumea operei. Acum puține zile, paginile cotidianului milanez **Corriere della sera** au fost gazda unui schimb dur de replici. Celebrul dirijor Lorin Maazel, 78 de ani, a declanșat atacul, susținut fiind a doua zi de nu mai puțin faimosul Franco Zeffirelli, 85 de ani. Cuvinte precum „la Salzburg există numai zgomot și provocări”, „incompetență”, „aroganță”, „regizori fără cultură” au șocat cititorii. Acordându-i un mare „Bravo!” lui Maazel, Zeffirelli nu s-a lăsat mai prejos și a acuzat „inovările regizorale obscene, mai ales germane și britanice, destinate ofensării și masacrării melodramei italiene”. Reacțiile nu au întârziat, cei vizați răspunzând fără menajamente, așa cum fusese și ofensiva. Graham Vick vorbea despre „incapacitatea unora de a accepta că arta experimentează schimbări”, despre faptul că „muzica este în mâna bătrânilor care ignoră talentul celor tineri”, acuzând „lipsa de generozitate și umanism”. În termeni similari se exprimau Giorgio Battistelli („sunt indignat”), Claudio Orazi (care denunța „aversiunea unora față de tot ce este nou”), Denis Krief („pentru a supraviețui, teatrul trebuie să fie spațiul toleranței și libertății și să nu se transforme în lăcașul de cult al câtorva”), Robert Carsen („cine atacă regizorii, distruge opera și pe sine însuși”). Cam totalitar domnul Carsen!

## Regietheater extremist

De fapt, ce se întâmplă? Realitatea pe care o văd din unghi de

analist al fenomenului operei și de critic al spectacolului liric, este că scenele lumii (să nuanțez, unele dintre ele) sunt inundate astăzi de subproducții care contravin sensului muzicii, al libretelor. În paralel cu producțiile clasice, a căror pondere se diminuează radical. Nu sunt un tradiționalist rigid, închistat în dogme, adept al producțiilor „muzeale” și cred cu putere în necesitatea înnoirii, a extragerii de noi sensuri din bogăția ideatică pe care marii compozitori și libretişti au oferit-o umanității. Coexistența este obligatorie. De aceea, privesc cu interes orice încercare de inovare. Spre exemplu, Salzburgul mi-a oferit în 2008 trei producții care m-au impresionat în chip diferit, **Romeo și Julieta** (o valabilă îmbinare între clasic și modern), **Otello** (iată că și o montare clasică poate fi săracă în substanță) și scandalosul **Don Giovanni**. Numai că inovarea este înțeleasă de unii regizori, nu neapărat tineri, împreună cu primordialitatea absolută a mizanscenei față de muzică și slove. Un extremism! Aici este marea eroare de aplicare a conceptului Regie-Theater, de altfel interesant și destinat evoluției, în măsura în care nu aruncă partiturile la gunoi. Corifeii teatrului-de-regie își asumă periculoasa răspundere de a transmuta mesajul estetic încifrat în portativ către personaje care nu-l reprezintă, nu-l pot exprima în veci. Și dacă, deplasarea temporală a acțiunii mai poate fi acceptată în anumite condițiuni, agresarea vizuală, devierile de la subiecte, introducerea de eroi imaginari, derapajele caracterologice și mai ales minimalizarea sensurilor efluviilor sonore orchestral - vocale, trebuie rejectate cu tărie.

Concludent mi se pare faptul că primul atacator a fost un dirijor, adică acel factor de maximă răspundere care trebuie să vegheze din linia întâi la puritatea stilistică a unei partituri și la transpunerea ei conformă în spectacol.

**Versiune inteligentă?** În tot acest război al vorbelor, singurul care a încercat o formulă de mediere dar nu de soluționare a fost Stéphane Lissner. „O dezbatere între regia tradițională și cea inovativă este falsă” afirmă directorul general al teatrului Scala din Milano încercînd să-i facă pe polemisti să introducă săbiile în teacă. Îmi exprim totuși convingerea că până când nu se va recâștiga respectul pentru muzică și libret, disputa profesională colocvial-colegială trebuie să continue. Adaugă dl. Lissner: „Fiecare montare reprezintă un caz în sine”. Foarte corect! Fiecare mizanscenă trebuie supusă analizei adâncite, pornind de la

partitură și text. Apoi apreciată sau respinsă fundamentat. Numai că, în final, dirigitorul destinelor Scalei acordă o notă de valoare lui Claus Guth pentru al său **Don Giovanni** salzburghez, „una din cele mai inteligente versiuni văzute vreodată”!?!)

Despre ce inteligență vorbește oare domnul Lissner? În afară de invențiile deplasate pe care le-am expus în debutul acestor rânduri, faptul că Guth a avut puerila, s-o numesc, abilitate de a imagina rănirea fatală a lui Don Giovanni în confruntarea cu Comandorul din chiar prima scenă a operei, nu impresionează. O asemenea idee de deturnare de la subiect putea să-i vină oricui. Numai că nimeni nu și-ar fi permis să pună complexa stare psihologică a legendarului Don Giovanni pe seama spectrului morții așteptate și nu pe construcția interioară profundă, funciarmmente structurată pe o filosofie adâncă de viață, asumată și dezvoltată pe parcursul celor trei ore de muzică. Admit că ar fi fost o variantă alternativă de subiect, dar destinată unei alte lucrări, unei alte viziuni, diametral opusă intențiilor compozitorului și libretistului. Dar în niciun caz potrivită arhetipului spirit dongiovannesc. Dacă, prin absurd, Guth - în locul abatelui Lorenzo da Ponte - i-ar fi propus lui Mozart însuși o temă de o asemenea banalitate (un rănit care își dezvoltă fanteziile erotice simțindu-și sfârșitul aproape) ar fi fost dat pe ușă afară. Poate domnul Guth, descoperindu-și talente componistice, se gândește să scrie un alt opus. Până atunci, ar trebui să-l lase pe Wolfgang Amadeus în pace.

(Q magazine nr. 40,  
15 – 28 septembrie 2008)

## LEO NUCCI SAU CÂNTUL VERDIAN ABSOLUT

Opera de Stat din Viena a programat recent o serie de spectacole cu **Simon Boccanegra**, în care vedeta incontestabilă a fost marele bariton Leo Nucci, artist aclamat mondial ca unul din interpreții deja legendari ai muzicii lui Giuseppe Verdi. La o vârstă la care mulți cântăreți au abandonat scena, 66 de ani, italianul afișează o prospețime vocală uluitoare atașată unei viziuni de mare profunzime asupra personajului titular, unul din cele mai complexe din literatura maestrului de la Busseto.



Glasul poartă pecetea culorii generos dăruite, cu armonice bogate și se dezvoltă omogen în totala dimensiune a ambitusului. Amplu ca sonoritate, fără urmă de vibrato excesiv, modelat cu simțire de la exploziile din marea scenă din sala de consiliu (**Plebe! Patrizii! Popolo dalla feroce storia**), de la teribilul strigăt **E tu ripeti il giuro!** adresat trădătorului Paolo și până la moliciunile din scenele cu Amelia sau în momentele de singurătate, acest glas de autentică patină verdiană redă legato-ul tipic al desenelor largi, pe care le punctează cu accente subliniind detaliile emoționale, cifra cuvintelor.

La vârsta unei senectuți afișate doar de... documentele de identitate, Nucci a ajuns la o înțelegere rafinată și profundă a adâncimilor mentale ale eroului și construiește profilul său meditând filosofic la tragicul destin al corsarului ajuns doge. Esențele sunt pătrunse în totalitatea lor. Există un puternic umanism care traversează opusul și celebrul bariton îl degajă cu putere. Alături de suveranitate, maiestruozitate, demnitate, iubire, visare. Poate momentul cel mai sublim, mai concludent pentru creația sa, este secvența când soarbe din cupa în care Paolo i-a strecurat otrava... **Perfin l'acqua del fonte è amara al labbro dell'uom che regna**, „Chiar și apa fântânii e amară pe buzele celui ce domnește”... rostire înveșmântată în Andante con dolore, printr-o frază lungă, murmurată pe o singură respirație ca un corolar al vieții. Covârșit de dragostea pentru fiica regăsită, de datoria de mediator între rivalități politice și lupte fratricide, Nucci joacă interiorizat și subtil, cu mișcări puține și deplasări reduse în scenă. Poate fi acuzat de economie de mijloace dar nu, exclus, totul este subsumat trăirilor intense ce trebuie percepute și pătrunse ca o rugă. Chiar cunoscutele sale portamente, câteodată nedorite în atacurile de sunet sau în frază, par a se integra acum mai firesc, grație expresiei și concepției rolului. Leo Nucci, mare cântăreț, mare artist.

Maria Boccanegra (Amelia Grimaldi) a fost frumoasa și scenica Roxana Brihan, cu cânt cultivat și legato impecabil, cu pianissime serafice. Câteva asprimi se mai strecoară pe alocuri, în vocalizele (**Pace!**) din scena consiliului dogal dar, judecând după prestații anterioare, cred că soprana este pe doritul drum al omogenizării emisiei vocale pe ambitus. Duetele cu Gabriele sau cu Boccanegra au stat mărturie.

Impunătorul, prin prezență și glas, Giacomo Prestia a conferit personajului Jacopo Fiesco un corect parcurs emoțional. Genului de

bas cantabil revelat în aria **Il lacerato spirito** i-a adus violența și percutanța în duetul cu Simon, ca și comentariul plin de substanță în finalul operei.

Într-o bună formă l-am regăsit pe Mario Malagnini, tenor cu voce frumoasă, tipic verdiană, care l-a servit pe țesătura partiturii lui Gabriele Adorno. Cu concentrare de sunet și optimă proiecție în sală, cunoscuta arie **Sento avvampar nell'anima... Cielo pietoso, rendila** l-a găsit pe italian în momentul de vârf al serii dar l-a și obosit, întrucât după aceea s-a refugiat în sonorități nazale.

Alte roluri au fost interpretate de Eijiro Kai (Paolo), Dan Paul Dumitrescu (Pietro), Donna Ellen (Camerista Ameliei), de proaspătul bursier al ziarului **Kurier** și solist al ansamblului teatrului de pe Ring, Florin Ormenișan (Un căpitan).

La pupitru, a condus nemilos și plat canadianul Yves Abel, nu întotdeauna atent la nuanțe. Urmăresc întotdeauna minunata încheiere instrumentală a ariei lui Fiesco dar rareori regăsesc tonul durerii și expresia funebră. Nici acum n-am avut noroc.

Producția vieneză datează din anul 2000 și provine dintr-un spectacol al Festivalului salzburghez de Paști. Este semnată de regizorul Peter Stein (decoruri minime – Stefan Mayer, costume simple – Moidele Bickel), o viziune domoală ce lasă soliștilor libertate de acțiune, în joc și cânt.

**Simon Boccanegra** la Opera de Stat din Viena a stat, la cea de-a 40-a reprezentare în mizanscena lui Stein, indubitabil, sub semnul lui Leo Nucci.

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 octombrie 2008 și  
CULTURA nr. 42, 23 octombrie 2008)

## **„CÂNȚAȚI-MI RECITATIVELE ȘI RECITAȚI-MI ARIILE!” – INTERVIU CU BARITONUL LEO NUCCI**

**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 prospețimii 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 ați studiat?” Iar Gigli a răspuns: „Mai întâi, să știi, maestri 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** – *Ați întâlnit și alți artiști români?*  
**soprană lirico-lejeră din lume** –

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!)

Nucci, 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 greșală. 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 cântă **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 verdiene 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 Sorga**. 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**

**fatale**, 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 partiturii. 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 octombrie 2008 și

CULTURA nr. 43, 30 octombrie 2008)

## ROMEO, JULIETA ȘI... STÉPHANO

După recenta premieră a seriei cu **Romeo și Julieta** la Opera de Stat din Viena, așa ar fi trebuit să se numească opera lui Gounod, chiar dacă titulatura s-ar arăta un atentat barbar la legenda marii povești de iubire a tinerilor veronezi. Explicația este simplă. În spectacol, alături de protagoniști, a mai strălucit o voce, aceea a mezzosopramei românce Roxana Constantinescu, interpreta în travesti a pajului Stéphano. Dar, să încep cu... începutul.

Producția lui Jürgen Flimm, veche de aproape șapte ani, șochează de la deschiderea cortinei. Pe preludiul orchestral, turbulent imaginat de dirijorul Claude Schnitzler, două picioare scheletice, goale, dizgrațioase, se ițesc de pe niște mese de morgă. Nu ne trebuie prea mult să ne închipuim că sunt ale îndrăgostiților din Verona. De ce atâta mizerie umană? De ce atâta, să-l numesc totuși, naturalism direcționat spre derizoriu? Puritatea dragostei și forța sacrificiului meritau mai mult.

Noroc că, per ansamblu, Flimm a sesizat universalitatea temei și a dovedit-o imediat, prin plasarea acțiunii într-o lume modernă,

apropiată nouă: Julieta – cântăreață de bar cu unduiri incitante (s-a ocupat de întreaga regie a mișcării Renato Zanella, la data premierei, șef al baletului Operei vieneze), confetti, artificii, spoturi, biciclete, motarzi. Nu m-am simțit frustrat, mai ales că scenele de intimitate ale celor doi protagoniști aveau poezia stelelor. Muzica a curs în voia ei, susținută de expertul șef de orchestră și intenția lui Flimm a apărut bine servită. Importantă a fost, în asemenea context, arhitectura luminilor semnată de Patrick Woodroffe, cu momente remarcabile în scena cununiei Julietei cu Romeo sau în cea din finalul celui de-al treilea act. Frumoase și, pe alocuri, firesc atemporale, costumele Birgitei Hutter.

Cu voce de sorginte lirico-spinto, solidă, omogenă, cu acute puternice și strălucitoare, inclusiv temutul Do cu care a încoronat expansiv replica **Je mourrai, mais je veux la revoir!** din același final de act III, Marcello Giordani este în momentul de față foarte sus pe podiumul tenorilor lumii. Dar nu numai datorită unor asemenea virtuți. Italianul frazează inspirator, cântă superb în nuanțe de *mezzoforte* (duetul **Nuit d'hyménée**, în care s-a pliat minunat cu Julieta Alexandrei Reinprecht), se încarcă de pasiune și durere în scena morții când – în poziții imposibile, culcat pe spate – expune o fabuloasă *mezzavoce*, stăpânită la perfecție grație tehnicii și respirației impecabile, fără să fie obligat să recurgă la respingătorul – pentru mine - *falsetto*. Și chiar dacă atitudinea sa scenică din primele secvențe ale spectacolului a fost prea concretă, prea rece pentru un Romeo îndrăgostit, finalul a cutremurat realmente prin tragismul redării.

Partenera, soprană vieneză, a fost o prezență valabilă, cu glas bogat, penetrant și bun angajament în special în momentele dramatice din partea a doua a seriei. Julieta este un rol dificil care cere mai întâi abilități de coloratură (valsul **Je veux vivre**), note supra-acute, pentru ca pe parcursul evoluției tramei, odată dobândit, lirismul pur să se transforme într-o abordare mai incisivă, revenind apoi la tente serafice în final. Artista s-a descurcat bine, chiar dacă nu perfect.

M-am bucurat asistând la debutul tinerei mezzosprane Roxana Constantinescu în rolul Stéphano. Cântă rafinat și nuanțat, frazează inteligent. Cu voce lirică plăcut timbrată și acute sigure (Do natural!), Roxana Constantinescu a demonstrat că se află la startul unei cariere care se anunță importantă, validată de public

prin aplauze la scenă deschisă după aria **Que fais-tu, blanche tourterelle?** și strigăte de Bravo! la final, în fața cortinei. Remarcată de acest mare specialist în voci, directorul Operei de Stat din Viena Ioan Holender, care a angajat-o în ansamblul marelui teatru, eleva profesoarelor Maria Slătinaru-Nistor (București) și Edith Wiens (München) este o artistă înăscută, cu apariție de șarm și mișcare scenică dezinvoltă chiar dacă trebuie să... pedaleze pe bicicletă, fix înainte de arie.

Alături de Roxana Constantinescu, trei glasuri românești de bas au fost pe afiș: Sorin Coliban (Conte Capulet cu sunet generos, gândire a frazei dar articulație mai puțin concentrată), Alexandru Moisiuc (autoritar vocal, prestant - impunător ca prezență în micul rol al Duceului Veronei) și tânărul Zoltán Nagy (Grégorio cu timbru frumos, artist de perspectivă). În compania lor, i-am remarcat pe Adrian Eröd (Mercutio), pe veteranul Walter Fink (Frère Laurent) și pe Zoryana Kushpler (Gertrude). Să-i numesc și pe Meng-Chieh Ho (Benvolio), pe Clemens Unterreiner (Pâris). Păcat că Michael Roider (Tybalt) s-a dovedit nesigur în replica **Sur l'honneur!** din primul act.

Îi acuz pe responsabili spectacolului, regizorul și dirijorul de acum, că au eliminat scena cununiei ratate a lui Pâris cu Julieta, a căderii în letargie a eroinei. Este o nedreptate făcută lui Gounod și nouă. În fine, o mare bilă albă se cuvine orchestrei Operei și una cu tente cenușii corului, destul de leneș la balul familiei Capulet dar cu profundă implicare în **Ah! Jour de deuil**, marele ansamblu din finalul actului al III-lea. Așadar, pe Ring-ul vienez, Romeo, Julieta și Stéphano!

(<http://cronici.cimec.ro>, 26 octombrie 2008 și  
CULTURA nr. 44, 6 noiembrie 2008)

## LA VENETIA, DE NEUITAT, BORIS... FURLANETTO

**Compromisul** Eram în vaporetto pe Canal Grande, admiram Ca' d'Oro sub soarele amiezii, în ziua spectacolului cu **Boris Godunov**, când am primit un telefon ciudat de la Biroul de Presă al teatrului La Fenice: „Nu vă îngrijorați, spectacolul va avea totuși loc, dar în formă semi-scenică!”. Așa am aflat de greva spontană a personalului, de tratativele care păreau să fi dus la o înțelegere pentru salvarea cât de cât a după-amiezii de duminică, în

care fusese programată ultima reprezentatie din serie. Stările conflictuale care abundă în teatrele lirice din peninsula nu ocoliseră orașul-lagună.

Spectacolul a început cu o întârziere de cca 30 de minute, ceea ce însemna că situația nu era deloc clarificată. Publicul fusese avertizat de formula salvatoare printr-un anunț lipit pe afiș, se ceruseră scuze din partea direcțiunii, nemulțumiților urmau să li se ramburseze banii dar cei prezenți, iritați de lipsa de punctualitate, au protestat sonor, italian style.

În așteptare, am putut admira și mai în detaliu minunata sală. Abundență de aur, smarald și turquoise, culori îngemănate cu gust, tapiserii bleu, verde închis cu picouri de roz și alb la cortină, fraise prețios pentru catifeaua fotoliilor, reflexii scânteietoare în oglinzi venețiene, candelabre și aplice gemând de greutatea sticlei de Murano, loja imperială de o bogăție inimaginabilă, un rafinament al ornamentațiilor și cromaticii ce respira în voie. Suprema armonie a celei mai frumoase săli de operă din lume! Comorile de la Versailles, Schönbrunn și Nymphenburg la un loc. Toate cu strălucire de lucru nou. Reconstrucția după incendiul catastrofal a fost făcută în timp record iar acum, prin foyere dar și la intrările în auditorium, pompierii mișună și-și poartă mândri uniforme pe care scrie delicios „Vigili del fuoco”.

Așadar, spectacolul a fost periclitat iar soluția de compromis a fost reprezentarea în formă semi-scenică, cu decor unic (autor Marius Nekrošius) și cu interpreții în costumele desenate de Nadezda Gultyaeva într-o îmbinare valabilă de clasic și simbolistic. Greu de evaluat mizanscena în atari condiții. Pentru mulți cântăreți și pentru cor, mișcările au fost numai sugerate dar soliștii principali au jucat cu intensitate, respectând desigur regia lui Eimuntas Nekrošius.

Pentru muzica acestei producții, s-a ales versiunea originală musorgskiană din 1872, care include tabloul polonez și cel final din pădurea Krom dar elimină scena din piața catedralei Vasili Blajenii. Personal am regretat lipsa celei din urmă, în care Inocentul (tenorul Shi Yijie) avea mai mult de cântat. Dar m-am bucurat de includerea duetului Rangoni – Falsul Dimitri, o pagină practic deloc cunoscută și pe care nici Herbert von Karajan n-a înregistrat-o pe disc în legenda sa ediție cu Nicolai Ghiaurov, Ludovic Spiess, Zoltan Kelemen și Galina Višnevskaja.

## Viziune monumentală

Chiar în variantă semi-sce-nică, pentru mine spectacolul a rămas de neuitat. Și asta datorită interpretului rolului titular, marele bas Ferruccio Furlanetto. Poate că rolurile „de linie” nu îl vor mai servi acum, în apropierea celui de-al șaptelea deceniu de viață, dar cele de compoziție, precum Boris, îi permit o rafinare a expresiei către care numai un profesionist experimentat își poate direcționa acumulările. Personajul lui Musorgski este, fără îndoială, simbolul maturității interpretative.

La Veneția, am perceput o viziune monumentală propusă de un cântăreț cu glas rotund, amplu rezonant, copleșitor prin forță și trăire. Dezlănțuirile cutremurătoare au alternat cu clocotul frământărilor, impresionând, tulburând. Intrarea **Skorbit dușă** din scena încoronării a șocat prin masivitatea sunetului, diseminată în toate ungherele de acustica de excepție a sălii. Nu era un aparté interiorizat ci expunerea unei presimțiri funeste la care parcă dorea să facă părtaș pe oricine, din scenă, din auditorium. Construcția rolului a continuat cu o minuțiozitate bazată pe biunivocitatea sunet-cuvânt, pe cuvântul rostit în limba rusă, autentic colorizat și accentuat. La Ferruccio Furlanetto, declamația egal artă. Dând frâu liber revoltei în monologul **Dostig ia vîșei vlasti** din actul al doilea, patologic răvășit în scena halucinațiilor, profund și contorsionat în cea a morții, cu confesiuni sfâșietoare adresate fiului Fiodor, basul italian s-a dăruit celebrelor pagini cu implicare fără limite și puternică transmitere a emoției.

Există în textul lui Musorgski replici a căror pronunție în original, ale căror inflexiuni de verb, ascund o întreagă lume, o întreagă psihologie. Furlanetto le-a sesizat și le-a tălmăcit de la înălțimea unui mare stilist de muzică și limbă rusă. Spațiul nu-mi permite să le înșir pe toate, sunt multe. În scena cu Șuiski, premergătoare celei a halucinațiilor, adresarea **Aha, Șuiski kniaz!** către șerpărosul său sfetnic a fost încărcată de adânc dispreț, strigătul **Davolno, udalís!** deși imperativ, a purtat tenta disperării. În scena morții, replica **Proșciai, moi sîn, umiraiul!**, rostită cu maximă gravitate a fost plină de demnitate în fața apropiatului sfârșit. La fel, ultima răbufnire de autoritate, **Povremenite: ia țar eșció!** a avut amenințătoare patină, înveșmântată în durere. Dualismul acesta între sensul direct al cuvântului și pigmentarea lui cu răbufniri venite din adâncimile sufletului a fost permanent, definind un uriaș artist, un imens analist. Furlanetto a disecat atitudini, a lucrat ca un bijutier.

## **Să fie vinovată greva?**

Dintre multiplii lui parteneri de pe afiş, aş încerca o ordonare. Mai întâi, în rolul Falsului Dmitri, Ian Storey a expus un glas de Heldenenor, incisiv şi strălucitor, cu sonoritate densă şi cu registru acut (Si bemol) fulminant. Vocea se înalţă pe tot ambitusul ca o coloană solidă şi englezul impresionează prin cântul fără efort, cu un ideal control al respiraţiei, care-i permite o ținută scenică fără excese.

Baritonul Valeri Alexeev, abatele iezuit Rangoni, a cântat cu omogenitate şi cu ştiinţa accentului de sorginte rusă. Mezzosoprana Julia Gertseva şi-a impus frumoasa-i alură şi sunetul pătrunzător în rolul Marina Mnişek. Maxim Mikhailov a realizat un succulent Varlaam iar Francesca Franci o delicioasă Hangiţă. Îi numesc în continuare pe Alexandra Durseneva (Doica), Annika Kaschenz (Fiodor), Francesca Sassu (Xenia), Valeri Ivanov (Şcelkalov), Matteo Ferrara (Ofiţerul de poliţie). Întrucâtva nereuşiţi mi s-au părut Ayk Martirossian (Pimen cu voce prea puţin profundă) sau Marcello Nardis (Şuiski). Să-i notez şi pe ceilalţi interpreţi ai unor personaje episodice, Bruno Lazzaretti (Misail), Giuseppe Nicodimo (Nikitici), Elia Fabbian (în dublu rol, Mitih şi Hruşcirov), Enrico Cossutta (Un boier de curte), Willain Corro (Laviţi), Mattia Denti (Cernikovski). La pupitru, Eliahu Inbal s-a situat destul de departe de marea tradiţie rusă, lectura sa apărând scolastică şi plată. Instrumentişti şi corul n-au putut ieşi din acest cadru (să fie greva de vină?) decât, poate, în marea scenă de ansamblu a tabloului final.

Dar, peste toţi şi toate, marea creaţie a lui Ferruccio Furlanetto a rămas memorabilă.

(<http://cronici.cimec.ro>, 2 noiembrie 2008 şi  
CULTURA nr. 45, 13 noiembrie 2008)

## **„CA REGIZOR, ÎNTOTDEAUNA RESPECT MUZICA” – INTERVIU CU GRISCHA ASAGAROFF**

- *Din 1991 sunteţi directorul artistic al Operei din Zürich...*
- Da, la început am fost, să zicem, administrator artistic dar apoi titulatura s-a schimbat în director artistic.
- *Vă ocupaţi şi 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** de Giordano. 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** de Massenet. Este o foarte bună asociere de stiluri pe afiș. Din muzica germană avem un nou **Tristan și Isolda**, continuăm **Ring**-ul....

– *Pregătiți 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 grăbi!”. 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 impresariale sunt foarte periculoși.

(<http://cronici.cimec.ro>, 9 noiembrie 2008 și  
CULTURA nr. 46, 20 noiembrie 2008)

## ROLUL – AUTOGRAF AL ELENEI MOȘUC

Puțini sunt cântăreții de operă care își leagă numele de un rol. Puține sunt personajele care, într-un anume moment, sunt interpretate ideal de un artist. Reperele sunt multe și fixate în timp iar sita valorică, nemiloasă. Se crează un club select al referințelor la care se adaugă, din când în când, foarte rar, câte un nume. În ziua de astăzi, cel al Elenei Moșuc a intrat în această elită. Vehiculul de propulsie a fost Lucia di Lammermoor. Marea soprană Renata Scotto afirma că „Elena Moșuc este astăzi interpreta ideală a eroinei donizettiene. Din punct de vedere vocal, expresiv și interpretativ ar fi fost, cu siguranță, plăcută chiar de compozitor.” Onorantă afirmație venită de la altitudinea și autoritatea unei legende a liricii.

Nu rămâne nimic de adăugat decât că artista româncă se apropie de orice personaj cu aceeași măiestrie, fie că este vorba de Elvira sau Gilda, Violetta sau Maria Stuarda, Regina Noptii sau Zerbinetta, Mimì, Liù sau cele patru eroine din **Povestirile lui Hoffmann**. Șirul poate continua.

**Esențele belcantoului** Așadar, Lucia di Lammermoor, rolul-mănușă, rolul-autograf, rolul-emblemă... Am reverificat aceste asocieri la două recente spectacole ale Operei din Zürich, după ce, acum câțiva ani, le observasem în sala Operei Naționale bucureștene.

Da, Elena Moșuc este în primul rând o mare belcantistă, un glas care răspândește în aceste zile mireasma epocii de aur a liricii, a unui stil dificil și rar împlinit. A pune virtuozitatea în slujba expresiei, esență a belcantoului, înseamnă sculptarea perpetuă a desenului melodic. Suportul tehnic este indispensabil și soprana îl stăpânește, îl folosește cu priceperea și potrivirea venite dintr-o solidă cultură de stil. Acestea sunt fundamentele. Urmează măiestria interpretării. Cu glas proaspăt, clar și strălucitor, cu intuiția frazării prelungi, a cântului *spianato di grazia*, cu agilități uimitoare, Elena Moșuc modelează fără oprire portativul, urmând dramaturgia și susținând-o.

Iată o succesiune. Expozeul limpede al cavatinei **Regnava nel silenzio** din primul act, precedat de recitativul plin de atacuri moi de sunet, dezvoltă un legato impecabil, ca o mângâiere elegantă, evocatoare, pigmentată de pianissime diafane. Totul este înveșmântat în lanțuri de nuanțe mezzoforte-diminuendo (**l'ombra mostrarsi a me**) iar vocalizele acute plutesc (**si, pria si limpida, ah, si rosseggiò**). Evocarea se încarcă pasional și expansiv (**Egli è luce a'giorni miei**) iar secțiunea în Moderato, **Quando rapito in estasi**, pulsează în spirit, rulatele sunt de amețitoare virtuozitate, în timp ce încoronarea vine prin stratosfericele supraacute ce sunt lansate cu stupefiantă ușurință și domină spațiul acustic. Mai apoi, secțiunea **Verrano a te sull'aure** din duetul cu Edgardo se dezvoltă ca o boare purificatoare ce iradiază speranță și iubire.

În scena cu fratele Enrico din actul secund, schimbă registrul și rostirea amenințătoare, dramatică **Il palor funesto, orrendo** alternează cu intarsiile de *piano-mezzoforte* din **Soffriva nel pianto**, o obsesie a sfârșitului către care o presează Doamna în alb, simbol al Morții, personaj mut, introdus de regizor. Tulburarea, tensiunea interioară a Luciei se transformă în rugă fiebinte, în implorație și

vocea capătă colorizări *piangendo* odată cu fraza **Tu che vedi il pianto mio**. Este exemplar cum Elena Moșuc reușește să exprime o atât de mare varietate de stări numai prin inflexiuni de glas. Iată spre pildă, în celebrul sextet din același act, ni se oferă o mică bijuterie, **La mia condanna ho scritta**, sfâșietor expusă, cu subtilitatea forjării graduale a nuanțelor (*messa di voce*!).

Marea scenă a nebuniei din actul al III-lea contrapune glasul sopranei sunetelor flautului însoțitor. O perfectă simbioză a cânturilor instrumentale, în care Elena Moșuc adaugă pianissimele eterate ale transei (**Il dolce suono**), forța terificelor viziuni (**Il fantasma**), sonoritățile vibrante de adâncă emoționalitate (**Ardon gl'incensi**), sunetele albe ale demenței, staccaturile de cristal ale delirului (**Spargi d'amaro pianto**).

Așa a fost din unghiul vocalității. În plus, în spectacole, artista a jucat intens și neobosit, cu expresii faciale și corporale potrivite, într-o regie deloc comodă. O mare cântăreață aflată la apogeul carierei, o Lucia de referință! Câtă dreptate avea Renata Scotto!

**Kalașnikoave, câini și o găleată** Autorul mizanscenei, italianul Damiano Michieletto, a transpus acțiunea în zilele noastre (oamenii lui Enrico sunt para-troopers cu kalașnikoave și câini) dar cu destule inadvertențe și simbolistică mai mult sau mai puțin reușită.

Elementul forte de decor (Paolo Fantin) a fost un turn înclinat înalt cât scena, pe ale cărui scări, la scena nebuniei, Lucia aleargă tot timpul de jos și până sus, pentru ca în final să se arunce în gol oprind răsufarea tuturor. Cascadorul Ferdinand Fischer, desigur, un mare profesionist. Jocurile de lumini, puternic folosite - o bună reușită a lui Martin Gebhardt, lighting designer.

Elementul forte al viziunii a fost prezența acelei elegante Doamne în alb (autoarea costumelor, Carla Teti) care îi stă permanent în preajmă eroinei principale, îi chinuie simțirea, împingând-o - încă din duetul cu Enrico - la sinucidere.

Scriam de inadvertențe. N-am înțeles de ce regizorul i-a ținut depărtați unul de celălalt pe îndrăgostiții Lucia și Edgardo, vreme de mai bine de jumătate din duetul lor de iubire, el în turn, ea pe lângă fântâna amintirilor funeste. Dar, ce fântână? Pur și simplu, o... banală găleată de bătătură! **Quella fonte**... cânta Lucia în recitativul cavatinei și se oglindea în găleată. Ce ridicol! Tânărul Michieletto ar

trebui să mai studieze dicționarele de simboluri ca să-și mai tempereze imaginația derapantă. I-l recomand pe cel semnat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant!

## Partenerii și șeful de orchestră

Câștigul datorat regiei a fost însă jocul actoricesc convingător insuflat tuturor interpreților. Finalul actului al II-lea a avut patină filmică, cu un Edgardo debordant scenic, batjocorit în fel și chip de oamenii lui Enrico. Acest Edgardo, tânărul tenor Vittorio Grigolo se implică, se arată ultra-pasional (italian, nu?!), cântă cu alură, cu acute puternice dar șlefuirea frazării trebuie să-i stea în atenție în ceea ce privește moliciunea expresiei. Indubitabil, intențiile de *mezzevoci* din dificila scenă a turnului se cer restudiate. Per ansamblu, gustul său artistic pare mai mult subordonat pornirilor temperamentale decât rafinamentului. Cel puțin în acest stadiu al evoluției sale. Prestația tenorului a crescut odată cu avansarea spectacolului, cu un punct maxim în tabloul final, aria **Fra poco a me ricovero** și scena morții **Tu che a Dio spiegasti l'ali**.

Dar Grigolo este un nume de perspectivă, după cum se arată și cel al lui Massimo Cavalletti, interpretul lui Enrico. Rămâne doar ca tânărul bariton italian să deprindă, cu vocea sa frumoasă, valorizarea deplină a frazei, a accentelor, tratarea nuanțelor. Și pe el, elanul îl poartă către forțarea notelor înalte care, astfel negociate, zboară infinitesimal peste tonul corect. Este firesc ca, în atare manieră, lungimea și autoritatea lor să sufere.

Experimentatul bas László Polgár a fost Raimondo cool, de impecabilă atitudine, cu glas sonor dar ușor uzat și cu Fa-ul acut al tabloului al IV-lea aproape escamotat.

În alte roluri au cântat Boiko Zvetanov (Arturo), Katharina Peetz (Alisa), Bogusław Bidziński (Normanno). La pupitru, veteranul și renumitul maestru Nello Santi acuză anii.

Câte ceva din fermitatea mâinii s-a mai pierdut și atacurile instrumentale suferă (tabloul ultim). Începuți funebru în introducerea orchestrală, tempii rămân excesiv de domoli în mare parte, cu accelerări ciudate pe parcurs (intrarea lui Arturo) ca o revenire la firesc. Urmărirea cântăreților este însă exemplară, ceea ce nu e deloc puțin.

Ansamblurile Operei din Zürich, cor, orchestră, la înălțime. Pe prima scenă lirică elvețiană, noua producție cu **Lucia di Lammermoor** a stat însă sub semnul de măiestrie al Elenei Moșuc.

(<http://cronici.cimec.ro>, 16 noiembrie 2008 și  
CULTURA nr. 47, 27 noiembrie 2008)

# DESPRE SECRETELE BELCANTOULUI, REGII SOLICITANTE, ROLURI ȘI PROIECTE – INTERVIU CU SOPRANA ELENA MOȘUC

– *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 prezentă 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 imaginat**

– *Interesant. Să ne oprim puțin și să detaliez. 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. Aproximarea 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 sacrificială** – *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 sacrificială 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 23 noiembrie 2008 și

CULTURA nr. 48, 4 decembrie 2008)

## AURUL RINULUI, SEMNAT BOB WILSON

Orice teatru liric important, și Opera din Zürich este componenta unei asemenea familii, își face un titlu de onoare prin montarea **Ring**-ului wagnerian. Din anul 2000 demersul a fost împlinit iar actuala stagiune oferă publicului reîntâlnirea cu eroii tetralogiei.

Mizanscena tuturor spectacolelor aparține lui Robert Wilson, exponentul viziunilor minimaliste, statice, al mișcărilor *au ralenti* și al stop-cadrelor. Pe aceste coordonate, **Aurul Rinului** a fost un summum al esențializării mesajului, codat în deplasări și poziții corporale carteziane, în atitudini cifrate prin gestualitate, prin jocul degetelor și al mâinilor. Reacțiile umane par supuse unui ritual care produce emoții puternice, cu mari linii de forță estetică. Totul este inspirat de euritmie, de teatrul kabuki și oferă ascultătorului independență în fantezie, în imaginație, dând prioritate celor două ore și jumătate de neîntrerupte avalanșe de sunuri ale bardului de la Bayreuth. Limbajul lui Bob Wilson este o transpunere continuă de stări sufletești, a căror percepție supune ascultătorul la provocări nemaîntâlnite. Concentrat la maximum, te simți ridicat în asceză și concomitent ai senzația cufundării progresive în muzica învăluitoare, răscolitoare. O fascinantă reunire de trăiri, prin care drama wagneriană apare stilizată imagistic și filonul epic al sunetelor se lasă dezvăluit în toată măreția și profunzimea lui.

Decorurile, mai bine zis, sugestiile de decoruri, îi aparțin. Într-o scenă aproape total despuiată, jocul luminilor (Andreas Fuchs și însuși Robert Wilson) este esențial. Pe fundalul gol, culori pastelate, moi și delicate, nu șochează, nu agresează... bleu ciel, bleu vinețiu, combinații de galben pal cu albastru, cenușiu, negru, portocaliu... degradeuri, clar-obscururi, proiecții de siluete. Tentele se schimbă, trec dintr-una într-alta domol, ca în înaltul cerului. Aburii Walhallei, adâncimile Rinului, misterul Nibelheimului prind viață din aceste sugestii. Pe regizor l-a ajutat, într-o comuniune adânc ideatică, Frida Parmeggiani, semnatara costumelor sobre, stilizate până la austeritatea liniilor drepte și, câteodată, elegante fără ostentație (Fiicele Rinului).

Robert Wilson definește un stil puternic personalizat. Iubit de unii, apare plictisitor prin repetare pentru alții. După ce am văzut în sală două montări ale sale, aceasta și, acum câțiva ani, la Théâtre du Châtelet din Paris, o memorabilă producție cu **Alcesta** de Gluck, nu mă simt saturat. Dimpotrivă. Adevărul este că mizanscenele autografiate Bob Wilson, reducând vizualul până la abstract, stănesc, incită la introspecții și sfârșesc prin a seduce. Dăinuie mult în memorie și spirit, ca bunuri de preț. Mare și profundă artă, cu care a depășit stadiul de vizionar! Americanul a devenit deja clasicul exponent al unui concept pe care l-a fundamentat și îl susține cu frenezie. Poate că nu orice perioadă componistică se simte servită la perfecțiune prin acest mod de abordare dar barocul și drama muzicală wagneriană, cu certitudine.

Dirijorul Philippe Jordan a tălmăcit partitura în bună înțelegere, forțând sonoritățile orchestrei Operei către monumentalitatea fără sfârșit.

În rolul Fricka, un debut și totodată o premieră pentru cariera apreciatei mezzosoprane Liliana Nikiteanu, solistă importantă a primei scene lirice elvețiene. Este primul personaj dramatic abordat, care anunță viitoare explorări în acest teritoriu. Le văd plasate într-un moment potrivit ales, de maturitate artistică, susținute cu voce incisivă și cu accente bine integrate stilistic. Alături de Liliana Nikiteanu, alte câteva remarci într-o ordine deloc întâmplătoare: Volker Vogel (Mime), Rolf Haunstein (Alberich), tânăra de numai 23 de ani Wiebke Lehmkuhl (Erda) și Egils Silins (Wotan). Îi numesc și pe ceilalți interpreți: Cheyne Davidson (Donner), Miroslav Christoff (Froh), Reinaldo Macias (Loge), Andreas Hörl (Fasolt), Pavel Daniluk

(Fafner), Margaret Chalker (Freia), Sen Guo (Woglinde), Anja Schlosser (Wellgunde), Irène Friedli (Flosshilde).

**Aurul Rinului** la Opera din Zürich, un spectacol de reținut, plin de reflecții, care s-a bucurat de mare succes la public. O remarcă... printre auditori, mulți copii de vârste până la adolescență au stat nemișcați, îmbătați de sonoritățile celor patru mari scene ale opusului. Minunată educație muzicală!

(<http://cronici.cimec.ro>, 30 noiembrie 2008 și

CULTURA nr. 49, 11 decembrie 2008)

## **„INTRAREA PE UN NOU DRUM ARTISTIC ESTE O FERICIRE” – INTERVIU CU MEZZOSOPRANA LILIANA NIKITEANU**

**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, Hânsel), 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 anterioară 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 responsabilii 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 de Wagner, 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 asistentă 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, asistentă 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 partiturii 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 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 reperoriu 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!

(<http://cronici.cimec.ro>, 7 decembrie 2008 și  
CULTURA nr. 50, 18 decembrie 2008)

## PREȚUL ANNA NETREBKO

Vienezii au palpitat. Celebra lor concitadină a reapărut pe afișul Operei de Stat după concediul de maternitate. Cereri enorme de bilete, cozi interminabile pentru locurile în picioare, prețuri imense „la negru”. Am verificat. Un domn elegant în Herbert von Karajan Platz dorea 120 de euro pe un loc cu vizibilitate restricționată care



la casă ar fi costat 13 euro. Deci, aproape de 10 ori mai mult. Motiva că totul era *ausverkauft* de nouă luni. Așa și era. „Nu vă uitați ce scrie pe bilet”, mi-a explicat ritos, „este preț Anna Netrebko. În câteva ore am vândut deja 8 bilete, cel mai scump 600 de euro”. Era chiar ziua spectacolului.

Parohului unei mănăstiri franciscane nu i-am dat detalii, i-am spus doar că merg la Operă să văd o cântăreață renumită. „Aha, Anna Netrebko!”, a venit imediat replica. Cine n-o cunoaște pe Ania?

Dezolante sunt însă cozile formate la zidul teatrului, încă de dimineață, pentru cele 567 de locuri în picioare. Tot e bine, pentru Pavarotti melomanii veneau cu două-trei zile înainte, înfruntând cu stoicism orice capricii ale vremii. Nici acum nu era ușor la zero grade și pe un vânt cumplit. Unii își aduseseră saci de dormit, plus indispensabilele scăunele de pescar. Nu poți să-ți lași rând, să pleci și să revii cu trei ore înainte de primul gong, când se deschid ușile. Nu se face nicio listă. Trebuie să stai acolo, altfel dacă ești dat dispărut mai mult de o jumătate de oră riști să fii eliminat din coadă. Plus că, în așteptare, o persoană nu poate ocupa decât două locuri iar prezentarea la casa care se deschide doar cu 80 de minute înainte de începutul spectacolului este obligatoriu individuală. Șirul indian se mișcă lent și nimeni nu poate să facă un pas mai la stânga sau mai la dreapta fără să fie atenționat de oamenii în unifoma teatrului. *Ordnung und Disziplin!* Tristă senzație să vezi oameni zgribuliți, tăcuți, preocupați doar de respectarea regulilor golgotei. Dar ce nu fac împătimiții artei lirice pentru un bilet de numai 4 euro, mai ales că Opera de Stat din Viena este singurul teatru din lume care oferă cu generozitate pentru *Stehplätze* un sfert din cele 2300 de locuri.

**Cristal precum Glasharmonika** Anna Netrebko! Foarte la modă, una din marile vedete ale momentului, și-a ales ca vehicul pentru revenirea în scenă **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. A cântat-o mai întâi la Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg, apoi la Metropolitanul newyorkez. Cel puțin pentru spectacolele americane, impresiile criticii au fost rezervate... inclusiv ale sus-semnatului. Îmi apare evident acum, după Viena, că artista nu a încheiat încă drumul reintrării în formă, al antrenamentului după perioada de întrerupere. Dar se preocupă cu seriozitate de atingerea performanței în rol. Este însă aproape. A dovedit-o. De altfel, sunt sigur, pe Ring nu se putea prezenta oricum. Orașul imperial dispune de un alt rafinament de receptare, înșiruirii de

sunete frumoase nu i se permite să rămână singulară, look-ul nu este suficient deși este o componentă importantă a apariției, numele și renumele trebuie validate prin artă autentică. Vienezii sunt mai prudenți, mai pretențioși și mai puțin expansivi decât concesivii americani.

Anna Netrebko a expus cunoscutu-i glas strălucitor, de bogată culoare, fără să îngroașe sunete, începând cu un expozeu precaut și preocupându-se mult de analitica interpretării. Nuanțările au fost prezente deseori, de la cântul moale, catifelat și cu legato frumos în cavatină la evocările în mezzoforte (duetul cu Edgardo **Verrano a te**), la pianissimele ce descriu fragilitatea fizică și psihică a eroinei sau la ruga **Tu che vedi il pianto mio** din duetul cu Enrico). Progresul este vizibil. Artista evită și acum cadențele dificile venite dinspre tradiție și se încadrează strict în litera partiturii. Vor fi abordate și acelea, sunt convins, pentru că publicul și critica judecă prin prisma reperelor – și sunt multe și ilustre - iar Anna Netrebko nu este cântăreața care să nu țină seama de ele. Pentru moment, față de spectacolele de la Metropolitan, s-au adăugat unele supra-acute tradiționale dar nescrise, încă inconsistent articulate, deocamdată.

Parcă prefigurând cristalul vocii Annei Netrebko, pentru prima oară în istoria Operei de Stat din Viena, în acompaniamentul ariei nebuniei s-a adăugat o Glasharmonika, instrument ale cărui sunete sunt produse prin fricțiunea degetelor umede pe buzele unor pahare și tuburi de sticlă. Maestru a fost Alexander Marguerre.

**George Petean,** A interpretat rolul fratelui Luciei, Enrico. Voce nobilă, prețioasă timbral, rotundă, caldă și extinsă, cu acute cvasi-tenorale și impecabilă linie a frazării. Clujeanul se arată astăzi ca unul din importanții baritoni ce tălmăcesc opusurile maestrului de la Bergamo. Poate, singurul din generația sa. Stăpân al cântului *soft*, moale și catifelat, Petean oferă un contur profund uman perfidului – până la urmă - personaj, pătruns totuși de iubire fraternală, evidentă în prima parte a marelui duet din actul secund. Gradația tensiunii este impresionantă. De la implorație la explozia de furie, totul stă la îndemâna tânărului bariton român. O carieră remarcabilă are în față, cu condiția intrării treptate în partiturile mai solicitante.

L-am reascultat după mulți ani pe Giuseppe Filianoti. Pe atunci, la festivalul rossinian de la Pesaro, era un promițător *lirico di grazia*. Timpul a trecut și a evoluat către vocalitatea *lirico*, in-

cursiunile în cea *spinto* fiind încă temerare, așa încât la Scala, pentru rolul Don Carlo din opera verdiană, a fost contestat de management chiar în preziua premierei și înlocuit. Pe Ring, a conferit multă poezie rolului Edgardo și glasul său, împreună cu cel al Annei Nertebko, a împlinit un duo de vis în primul act. E drept că și mâna lui Marco Armiliato, la pupitru, a indus o minunată atmosferă de dragoste și pasiune ardentă, cu tempi lascivi și inspiratori. Mai apoi, pasajele incisive din finalul actului al II-lea l-au presat intens pe tenor iar după teribilul duet cu Enrico din scena turnului a intrat obosit în marea secvență finală. Drumul lui Filianoti pentru desăvârșire în acest gen de roluri este deschis dar răbdarea și studiul trebuie să-l guverneze.

Trio-ul de ași a rămas singular în cast-ul **Luciei** vieneze. I s-ar fi putut adăuga basul Stefan Kocán (Raimondo) sau Marian Talaba (Arturo) dar primul nu s-a distins prin timbralitate ci doar prin buna înțelegere a rolului și omogenitate de glas iar cel de-al doilea a apărut stresat de dificultatea micii intervenții din actul secund și a cântat insonor, estompat. Pasajul ... **a te ne vengo amico...**, cu o incomodă notă de *La natural*, pune deseori probleme, ca și acum.

În alte roluri au fost distribuiți Juliette Mars (Alisa) și Peter Jelosits (Normanno).

**Dirijorul și producția** Marco Armiliato este astăzi un fel de jolly-joker al foselor de teatru liric. Sare din avion în avion și îl întâlnești la Viena și Londra, la Paris și Milano, la New York și Berlin. Este căutat de manageri, de casele de discuri pentru acompaniamente de recitaluri... Neobosit, ridică bagheta seară de seară. Explicabil. Italianul este un serios șef de orchestră, admirabil cunoscător al partiturilor, îndeosebi italiene, al stilurilor. Depășește postura de acompaniator, de urmăritor al cântăreților și talmăcește cu personalitate. Cred că marea lui calitate este stăpânirea timpilor vizavi de specificul opusurilor, integrându-le într-o tradiție unanim acceptată. Rigurozitatea lecturii îl caracterizează. Așa a fost și în fața unor ansambluri de mare valoare ca Orchestra și Corul Operei de Stat din Viena. Dacă i-aș reproșa ceva ar fi numai tendința de supralicitare a sonorităților, pe care instrumentiștii o îmbrățișează docili.

Spectacolul respiră în voie într-o montare veche semnată de Boleslaw Barlog. Prin desenul lor clasic, prin armonia ambientală și coloristică, decorurile lui Pantelis Dessyllas sunt frumoase. La fel

costumele Silviei Strahammer. Mărturisesc că, furat de arta interpretării vocal - scenice, nu mi-am dorit mai mult.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 martie 2009 și

CULTURA nr. 14, 9 aprilie 2009)

## **EVGHENI ONEGHIN**

### **SUB MAGIA LUI SEIJI OZAWA**

Tânguirile corzilor din măsurile introductive ale operei ceaikovskiene, de o rară calitate și expresivitate în sunet au anunțat o seară de excepție. Seiji Ozawa la pupitru, probabil cea mai bună garnitură a Orchestrei Operei de Stat din Viena în fosă, o formulă unică! Individualități pregnante, echilibru incredibil între partide, sonorități de vis într-o stupefiantă omogenitate. Claritate și coerență, tonuri de catifea și tensiune paroxistică, poetică rafinată și turbulență interioară, estompată lumină a esențelor extrase din străfundurile sufletului. Ozawa pictează inspirator. Seduce. Pare că este posedat de muzica rusă, de imensa ei spiritualitate, dar nu este așa. Mi-l amintesc la București în Richard Strauss. Aceleași desene vrăjite care însușesc instrumentiști, soliști, cor, auditoriu. Aceleași tălmăciri adâncite, străbătute de spirit profund. Geniu. Sonori de neuitat. Dansurile, valsarea, mazurca, poloneza, au savoarea timpilor ostoți, subsumați atmosferei întregului. O atmosferă liniștită sub care se simte frământarea. Muzica nemărginirilor, a răscolirilor de cuget. Există în viziunea lui Ozawa subtilitățile întregii filosofii de viață ceaikovskiano-puşkinienne, încifrate în muzică, în text. Narațiunea are continuitate, rafinamentul lecturii răzbate prin tot și prin detalii.

În plan tehnic, dacă vreți, mâna lui Ozawa își arată extraordinarul echilibru. Mărturisesc că este pentru prima oară când ascult Orchestra Operei din Viena fără ca soliștii să fie acoperiți, știută fiind intransigența instrumentiștilor în a-și expune puterile. Pasta sonoră s-a plămădit cu cea a vocilor într-o asamblare ideală.

**Conflict cu regia** Magul japonez a avut de luptat cu regizorul Falk Richter dar l-a biruit. Muzica lui Ceaikovski a fost cea cuceritoare deși a întâmpinat reale piedici spre a merge la inimi. Oare cum a putut regizorul să răstoarne climaxul dansului idilic al țăranilor din primul act și să aducă în scenă muncitori cărători de lăzi de scule, stahanoviști îmbrăcați în uni-

forme albastre, cu șepci, centuri, bocanci. M-am simțit în plin „elan proletar”, cu „gârzi patriotice” de tristă amintire. Coregrafia nebunească (Joanna Dudley) a fost ca o refulare. Încercând o atmosferă sumbră la balul din ultimul act, intenționat prevestitoare a finalului, invitații au părut mai mult niște ciocli cu fețe triste, cu mișcări încete și costume (Martin Kraemer) terne. Câtă nepotrivire cu celebrele ritmuri dansante din orchestră! Am trăit împreună cu întreaga sală un moment de derută. După ultimele acorduri ale polonezei, nimeni nu știa ce să facă. Dacă se aplauda minunata prestație a orchestrei sub bagheta lui Ozawa, elogiile s-ar fi răsfrânt și asupra mizanscenei care dezamăgise. Ar fi validat atmosfera de parastas, nepotrivită momentului. Unii n-au putut rezista „grevei” demonstrative. Câteva palme, câteva strigăte de bravo. Iată cum a reușit un regizor derapant să manipuleze, acesta este cuvântul, un public de înaltă calitate, deschis spre artă și frumos!

Nu a fost însă singura stângăcie, aș numi-o puerilă, a lui Richter. Dorind o simbolistică cât mai puternică, știind-o pe romantica Tatiana înconjurată de o lume de gheață, depărtată de propriile-i aspirații, în marea scenă a scrisorii a plasat-o pe eroină nici mai mult, nici mai puțin decât într-un soi de... iglă. Și masa de petrecere din scena balului Larinei era tot de gheață. Găselnițe inutile... Decorurile, Katrin Hoffmann.

Și totuși, autorul mizanscenei nu a ratat tot. Ninge mai tot timpul în acest **Oneghin** și nu e rău. Ninge peste inimi împietrite, peste suflete tulburate, peste iubire și remușcări, ninge apăsător și obsedant. Plimbările lui Oneghin cu Tatiana sub fulgii de nea sunt superbe. Cupluri ale însingurării par imobile și împietrite sub ninsoare. Mi s-a părut concordant cu spiritualitatea care emana din fosă. Prea puțin, însă.

**Interpretare desăvârșită** Dar marele merit al lui Falk Richter este că a lucrat extraordinar cu interpreții. A creat tipuri de personaje perfect încadrate tramei. Impresionează sensibilitatea, visările și frământările Tatiane, poetica lui Lenski, detașarea și rigiditatea învinsului Oneghin, prevestirile doicăi Filipievna. N-ar fi putut să le desăvârșescă fără contribuția unor excelenți cântăreți-actori, baritonul Simon Keenlyside (glas frumos timbrat și omogen, impecabilă ținută scenică, personaj modern în atitudini), soprana Tamar Iveri (trăire intensă sub imperiul pasiunii fulgerătoare, voce lirico-spinto cu variate nuanțări în cânt), tenorul Ramón Vargas (puțin distant și exterior la început

dar superb în aria **Kuda, kuda**, cu un filaj măiestrit în final). Foarte bună mezzosoprana Margareta Hintermeier (Filipievna), bun basul Ain Anger (Prințul Gremin), pasabilă mezzosoprana Nadia Krasteva (Olga). În rolul de compoziție al francezului Triquet a fost distribuit tenorul Alexander Kaimbacher iar în cel al Larinei, mezzosoprana Aura Twarowska.

Așadar, un **Evgheni Oneghin** ireproșabil muzical și ca joc scenic. Cu Seiji Ozawa și orchestrantii săi de neuitat! O proaspătă premieră pe Ring care a rămas însă datorare în privința mizanscenei. Citesc un interviu foarte recent pe care Ioan Holender l-a acordat unui post de radio american. Afirma directorul Operei de Stat din Viena că, dacă ar începe o nouă viață, și-ar dori să conducă o instituție de concerte, să facă numai muzică, fără să aibă de-a face cu regizorii. *Quo vadis, opera?*

(<http://cronici.cimec.ro>, 5 aprilie 2009 și  
CULTURA nr. 15, 16 aprilie 2009)

## MAESTRUL GESTULUI PARODIC SUBTIL

La Opera de Stat din Viena, un splendid **Falstaff**, datorat lui Marco Arturo Marelli în triplă calitate de regizor, autor al decorurilor și light designer! Nu este o producție nouă, premiera a avut loc acum cinci ani și jumătate, dar mi-a apărut drept una din cele mai importante restituiri în cheie de mizanscenă modernă a celebrului opus verdian. Inovativă și totodată clasică, montarea se pliază simbiotic cu muzica, milimetric și în întregul ei. Un deziderat din ce în ce mai rar împlinit în zilele noastre. Se simte că viziunea lui Marelli este în principal tradițională și nu dorește să se abată de la genialitatea partiturii și a modelului ei literar shakespearian.

Filonul lecturii moderne vine însă prin stilizarea scenogra-fiei. Urmărește permanent – alternativ sau simultan – două planuri de acțiune, cel al tavernelor subterane ale lui Falstaff și cel al lumii mult mai liniare... de afară. Butoaie de toate dimensiunile se aglomerează în subsoluri, susțin bolta construcțiilor și parcă și pe pântecosul personaj, care se lăfăie ca un pașă între ele, printre perne. Este cartierul lui general (**Questo è il mio regno!**) de unde își lansează proiectele amoroase și unde își susține filosofia inedită. Tentele de roșu intens îngemănat cu portocaliu și unde de galben sunt dominante și iradiază atmosfera bahică. Pare că șuvoaie de vin inundă

scena. Afară, totul este mult mai simplu. Economie de decor, care chiar lipsește cu desăvârșire sau este redus la strictul necesar, limpezime, simboluri, culori pastelate.

Capabilitățile tehnice ale scenei de pe Ring permit schimbări spectaculoase ale planurilor, de la tablou la tablou. Clasice ca desene de epocă sunt costumele creatoarei Dagmar Niefind.

Dar dacă acest spectacol incită, fascinează și devine memorabil este datorită lui Marelli, maestrul gestului parodic subtil ce urmărește fiecare inflexiune sonoră a orchestrei, aș spune chiar fiecare culoare de instrument, fiecare ritm, fiecare accent. Rar mi s-a oferit să traduc o nuanță orchestrală în mișcarea de detaliu a eroilor. Rar mi-a fost dat să regăsesc în cheie sonoră o atitudine scenică atât de variată, să dezlușesc o explicitare atât de clară a gestului prin muzică.

Era firesc ca o partitură comică precum **Falstaff**, uriașa avalanșă de râs a ultimei partituri verdiane, să aibă maximă vivacitate dar aici ea a căpătat detalii de exprimare scenică venind direct din muzică. Biunivocitatea între sunet și gestualitate este perfectă. Și, mai mult decât atât, nimic nu este de prost gust și nu cade în grotesc, grosolanie derizorie, gaguri cu orice preț sau bufonerii sub-urbane. Tuturor interpreților li s-au pus în valoare calitățile de actori-cântăreți, așa încât spectacolul a fost antrenant și divers, succulent și minuțios construit.

În rolul corpulentului Sir John l-am admirat pe Alan Titus, bariton cu voce somptuoasă pe registrele central și înalt dar cu rezonanțe mai estompate în cel grav, cu bună știință a declamației și variată expresie. L-au înconjurat baritonul Fabio Capitanucci, Ford cu glas frumos dar oarecum limitat în acut, Ildikó Raimondi, cu sonorități întrucâtva șterse în Alice Ford, precum și excelenta Elisabeth Kulman – deși fără obișnuita voce abisală de contraltă a Doamnei Quickly. Delicioși au fost Michael Roider (Dr. Cajus), Herwig Pecoraro (Bardolfo), tânărul și talentatul clujean Zoltán Nagy (Pistola), Sophie Marilley (Meg Page). Am lăsat la urmă cuplul tânăr, minunat interpretat de Gergely Némethi (Fenton) și Teodora Gheorghiu (Nannetta). Tenorul cântă cu linie vocală frumoasă și omogenă pe ambitus iar soprana își expune transparent și vaporos, ca și propriul look, lejeritățile de glas. Așadar, a fost vorba de cuplul a doi cântăreți români, la care dacă-i adăugăm pe basul Nagy și chiar pe soprana Raimondi, născută la Arad, iată că 40% din distribuția acestui excelent **Falstaff** a fost românească. Este meritul direc-

torului Ioan Holender care, în afară de marea știință a alcătuirii cast-urilor, nu neglijează vocile bune venite din spațiul nostru, ba chiar le dă importante șanse de afirmare pe una din marile scene lirice ale lumii. *Chapeau bas!*

La pupitru, a condus cu mare vervă, pricepere stilistică și mână sigură, italianul Marco Armiliato, un maestru cu largă căutare astăzi în teatrele internaționale, care însă a evitat pe alocuri să domolească efluvii sonore ale excepționalei orchestre a Operei, cu consecințe mai puțin dorite prin acoperirea sporadică a unor soliști.

Peste tot și toate, producția vieneză a lui Marco Arturo Marelli cu **Falstaff** rămâne de neuitat.

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 aprilie 2009 și

CULTURA nr. 16, 23 aprilie 2009)

## DIALOG CU IOAN HOLENDER, ÎNAINTEA ULTIMEI SALE 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, Peerce, 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**

*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 nicio dată 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 Metropoli-

tan, 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 descârnat, 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 precupat 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 mezzosoprana 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 Iașul 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 înainte și nu înapoi. Privirea înainte 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. Știi 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 spec-

tatorii 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 Ionesco, 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 stagiuni? 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 28 aprilie 2009 și  
CULTURA nr. 18, 7 mai 2009)

## MUNCĂ PATRIOTICĂ ÎN ACORDURI WAGNERIENE

Am ținut mult să-l văd pe Jonas Kaufmann la debutul într-un rol despre care previzionam că i se va potrivi ca o mânășă, cel titular din **Lohengrin** de Wagner. Am mers special la München, la ultimul spectacol al seriei. N-am avut noroc decât pe jumătate. La față de cortină, în acea după-amiază, directorul general al Bayerische Staatsoper a anunțat că tenorul german are febră dar va cânta atât cât se va simți în stare, pentru a onora publicul. A fost capabil vreme de două acte, timp în care nimic nu a lăsat să se întrevadă că ar fi într-o condiție precară. Neavând motive să pun sub semnul



întrebării sănătatea cântărețului, am admirat arta - proprie marilor profesioniști - de a disimula o situație inconfortabilă. Când nu mai credeam că se va întâmpla ceva, iată că la începutul actului ultim, directorul Nikolaus Bachler a ieșit din nou la rampă și a anunțat înlocuirea lui Kaufmann cu tenorul norvegian Ivar Gilhuus, adus la München în mare urgență chiar în acea zi.

Și, actul al treilea s-a desfășurat cam așa. Îmbrăcat în costum de stradă, stând în penumbra din marginea scenei, înlocuitorul a cântat cu vocea-i îmbătrânită și parțial epuizată, în timp ce pe platou a jucat... o asistentă de regie, singura (se pare?!) care cunoștea mișcarea scenică. Scundă și slăbuță, cu alură nefericită, biata doamnă sau domnișoară a simulat cu Elsa o relație, s-o recunoaștem, total nepotrivită. Măcar dacă s-ar fi găsit un mimant, nu o mimantă.

O indispoziție vocală poate afecta pe oricine. Surprinderea vine din faptul că un teatru de prestigiu precum Opera Bavareză de Stat nu s-a îngrijit să aibă drept rezervă pentru personajul titular un *cover* valabil, nu un pensionar total nepregătit scenic.

Vocalmente, Jonas Kaufmann este heldentenor-ul următorului deceniu. Timbrul sombrat, cu inflexiuni și culori aproape baritonale, atacurile ferme de sunet și desenarea frazelor ce vădesc corecta înțelegere stilistică, totul se îmbină cu o sensibilitate de expresie venită din maleabilitatea glasului, oricând capabil de moli-ciuni catifelate (memorabil finalul actului secund), *mezzevoci* și nuanțe subtile. Este chiar o raritate în zilele noastre, mai toți cei cu calități de tenori eroici wagnerieni cantonându-se în emisii rigide, eventual metalice. Artistul pare perfect, cel puțin în tălmăcirea sonoră a Cavalerului Graalului.

Numai că regizorul Richard Jones (decoruri și costume, Ultz) l-a stopat (și nu numai pe el!) de la implicarea totală. În viziunea noii producții, Lohengrin este un anti-erou îmbrăcat în blugi (doar o discretă vipușcă argintie îi arată rangul) și convertit la salopetă muncitorească, deîndată ce sosise cu o lebdă împăiată în brațe, pe... șantierul unde toți „nobilii” din Brabant construiau o casă. Prezentrabilul Kaufmann n-a avut ce să facă și, sub bagheta regizorului, a coborât mitul în derizoriu și banal. Sigur că derapanta idee este riguros urmărită de Jones, realizarea casei pornește de pe planșetele proiectanților (pe Preludiul la primul act!), șantieriștii sunt ajutați de militari, cărămizile zboară cazon-disciplinat din

mână în mână, Elsa cântă sentențios, manevrând mistria și canciocul, **Des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein** (**El este cavalerul, apărătorul meu...**, în traducerea lui Șt. O. Iosif utilizată de Opera bucureșteană acum peste 40 de ani), munca se întetește frenetic după ce Lohengrin îl umilește în luptă pe Telramund, roabele se încarcă mai rapid cu moloz, apare și o betonieră... **Elsa, ich liebe dich**, se unduiește Lohengrin în glas, pune lebăda deoparte și se apucă de zidărie. Suntem în plin delir al reeducării prin muncă a unui personaj din lumea sferelor, din Montsalvat. Numai că același Lohengrin, după clipele tensionate din prima scenă a actului al treilea, dezamăgit de Elsa care-i pusese întrebarea interzisă, dă foc la casă. Pe ruine fumegânde, dezolați de plecarea zidarului-șef cu pasărea împăiată la subsuoară, probabil spre alt șantier, „nobilii” brabanți se sinucid în masă. Halal lectură wagneriană!

Pentru mine, soprana Anja Harteros a fost o revelație. N-o mai ascultasem. Numele ei circulă prin teatre mari și nu pe nedrept. O voce caldă, frumoasă, rotund înveșmântată, însoțește o prezență scenică agreabilă. Observând stilul de conducere a frazelor, este evidentă aplecarea cântăreței către muzica germană, dar artista abordează paginile partiturii cu multă inteligență, disecând esențele, ceea ce îi poate folosi și în alte teritorii componistice. Nu a fost foarte transpusă în visarea Elsei, **Einsam in trüben Tagen**, cred că mistria din mână a readus-o pe pământ.

Excelent a fost baritonul Wolfgang Koch în dramaticul rol Friedrich von Telramund, cu glas robust și incisiv, actor temperamental și suficient de demonic. La fel de implicată în tensionatele pagini pe care Wagner le rezervă Ortrudei a fost mezzosoprana Michaela Schuster, ale cărei ucigătoare tirade acute au mers pe alocuri spre stridențe. Buni au fost și basul Christof Fischesser (Heinrich der Vogler), și bas-baritonul Evgeny Nikitin (Heraldul).

La pupitru, Kent Nagano a evoluat fluctuant, la fel ca și corul sau orchestra. De la nesiguranța corzilor pe sunete aerisite la alămuri de vis, de la expresivitate nedorit estompată (partea instrumentală ce urmează scenei Ortrud-Elsa din actul secund, în mod expres marcată de Wagner *ausdrucksvoll*) la sonorități grandioase, copleșitoare, totul a fost posibil în acea după-amiază. Un spectacol care a stat, totuși, sub semnul lui Jonas Kaufmann, la debutul strălucit într-un rol pe care îl va interpreta în sezonul viitor, se pare, chiar la Bayreuth. Recunoaștere supremă! În intrarea lui

totală în repertoriul wagnerian vor urma, probabil, Siegmund, apoi cei doi Siegfried, Tristan etc. Și, precum Elsa obsedată de spectrul Ortrudei, mă întreb: oare câte mizanscene ridicole îi vor umbri performanțele?

(<http://cronici.cimec.ro>, 24 august 2009 și  
CULTURA nr. 35, 3 septembrie 2009)

## DE LA VERBIER LA BADEN-BADEN

### Festival în Alpii elvețieni

În cantonul Valais, foarte aproape de pasul Grand Saint Bernard, la 1500 m altitudine, mica stațiune rezidențială Verbier duce o existență tihnită. Tot timpul anului este deschisă amatorilor de turism și sporturi sau celor cu destui bani ca să-și permită un sejur luxos în Alpii elvețieni. Nu cred că am văzut hoteluri clasificate mai jos de patru stele. Față de cei 2700 locuitori permanenți, în iarnă numărul vizitatorilor atinge 35000. Spre a atrage, era firesc ca municipalitatea să se gândească, pentru sezonul cald, și la un festival de muzică clasică. Ființează nu de mult, doar din 1994, dar se simte că la mijloc sunt fonduri importante. Prestigiul s-a căpătat rapid. Sunt invitați instrumentiști de renume, cântăreți faimoși, dirijori celebri. Există și o orchestră proprie, special destinată festivalului. De pe afișul ediției 2009, aș nota câteva nume, nu fără un scop precis. Iată-le: dirijorii Kurt Masur, Charles Dutoit și Yuri Temirkanov, pianiștii Evgeny Kissin, Martha Argerich, Jean-Yves Thibaudet, Nelson Goerner și Teo Gheorghiu, violoniștii Joshua Bell, Julian Rachlin, Dimitri Sitkovetsky și Renaud Capuçon, violoncelistul Mischa Maisky. Ei bine, toți aceștia au fost și oaspeți ai Festivalului Internațional George Enescu, o dovadă (mai era nevoie?) că suntem în primă linie europeană și mondială. La Verbier li s-au mai adăugat, în vara lui 2009, pianiștii Lang Lang și Emanuel Ax, precum și contratenorul Philippe Jaroussky, alături de nume importante ale scenelor de operă.

Regulat, pe parcursul ultimelor două săptămâni din iulie, festivalul atrage un public select și foarte elegant care urcă străzile orașelului, pe sub cablurile telecabinelor, până la Sala Médran, un auditorium oarecum improvizat cu cca 2000 de locuri, de fapt un uriaș cort în care instalațiile acustice dau perfectă senzație de natural și unde, evident, nu există fosă.

**Don Bryn** Spectacolul liric al lui 2009 a fost versiunea semi-scenică a operei **Don Giovanni** de Mozart, în regia Marthei Keller. Cunoscuta actriță elvețiană nu se află la prima confruntare cu o mizanscenă. **Dialogurile carmelitelor** de Poulenc (Opéra National du Rhin), **Lucia di Lammemoor** (Washington National Opera și Los Angeles Opera), **Don Giovanni** (Metropolitan Opera) au fost primele ei incursiuni în lumea lirică. La Verbier a folosit la maximum spațiile din jurul orchestrei, în față, în spate și în lateral, a avut imaginație și i-a transformat pe cântăreți în veritabili actori de teatru. Nu a fost foarte greu, toți având apetență pentru jocul scenic bine adâncit și expresiv.

Deși anunțate pe afiș, trei vedete au lipsit de la întâlnirea cu publicul – Edita Gruberova, care la aproape 63 de ani pare că vrea să bată recordul de vârstă al sopranelor de agilitate, mezzosoprana Susan Graham, o stilată interpretă aflată la apogeul carierei și excelentul tenor Matthew Polenzani. În locul lor, Donna Anna a fost Anna Samuil, Donna Elvira - Annette Dasch și Don Ottavio – Michael Schade. Se pare că anulările de spectacole au devenit o modă în rândul celor mari.

Verbier a fost și punctul terminus pentru Bryn Terfel în rolul Don Giovanni. După ce l-a dus pe culmi de măiestrie, odată cu reorientarea repertoriului către abordări mai dramatice, bas-baritonul galez l-a abandonat. Pro memoria, a oferit o lectură plină de nuanțe, cu rostire implicată a recitativelor și articulare a aparté-urilor, care au sporit în consistență imediat după primele scene, atingând apogeul de rafinament. Există în vocalitatea lui Bryn Terfel agilități neașteptate pentru calibrul său de glas și aria **Finch'han dal vino**, a „șampaniei”, explodează ca o jerbă de artificii. Tot așa, în serenada **Deh vieni alla finestra**, legato-ul capătă virtuți de senzualitate care o seduc chiar pe... frumoasa spectatoare din primul rând, căreia artistul - în complicitate cu regizoarea - îi rezervă astfel o surpriză muzicală de neuitat, ca amintire estivală. Mai apoi, tălmăcirea ariei **Metà di voi quà vadano** a fost de o minuțiozitate vecină cu filigranul.

La toate acestea, s-a adăugat marea performanță a lui Terfel din scena morții eroului, concepută cu un tragism inimaginabil, declanșare zguduitoare de energii în confruntarea fatală cu spiritul Comandorului. Acceptând provocarea și clamându-și crezul, artistul a iradiat o tulburătoare dezlănțuire de revoltă, de acerbă rezis-

tență la supliciu venit prin implacabila voce „de dincolo” a celui pe care îl ucisese.

Duelul cu impresionantul glas al bas-baritonului Thomas Quasthoff a fost de teribil impact dramatic.

Parada vocilor masculine a continuat cu basul René Pape, într-un expozeu somptuos ca sonoritate, omogen și generos timbrat. Poate că umorul și comentariul subtil i-au scăpat pe alocuri interpretului lui Leporello dar impresia generală a fost foarte bună.

Destul de stins, de șters, a fost Michael Schade. Un Don Ottavio amorf, la care nuanțele au venit din excesiv de multă emisie *falseto* în aria **Dalla sua pace**. Sunete „nazale” mi-au indicat o oarecare prudență de abordare a ariei **Il mio tesoro**. Este posibil ca tenorul, în acea seară, să nu fi fost în cea mai bună dispoziție vocală.

Cu mobilitate și sugestie a cântat tânărul și puțin cunoscutul bas american Robert Gleadow (Masetto). O promisiune.

## Seducție

În fine, superbe doamne, în rochii de concert, cu decolteuri generoase (la modă!), l-au făcut să vibreze pe cuceritorul Don. Și nu numai pe el. Anna Samuil are o voce lirică, de reală rotunjime sopranilă și frazează elegant. Incisivitatea atacurilor acute ale ariei **Or sai, chi l'onore** lipsește iar vocalizele ariei **Non mi dir** o găsesc puțin temătoare. Sunt mici reproșuri care nu îi umbresc prestația, ci îi arată cât de aproape se află de ideal. Mai puțin „prezentă” ca volum de glas, dar cu bună implicare stilistică a fost soprana Annette Dasch, într-un rol pe care l-a prezentat și la festivalul salzburghez. În schimb, surpriza și mai plăcută a venit din partea tinerei și delicatei Sylvia Schwartz, Zerlina cu intonație precisă și muzicalitate în derularea perlașelor partiturii, soprană lirico-lejeră căreia viitorul îi poate rezerva multe apariții de succes. Ariile **Batti, batti, o bel Masetto** și **Vedrai carino** au fost minunat interpretate.

La pupitrul celor două ansambluri, Verbier Opera Festival și Collegiate Chorale, s-a aflat Manfred Honeck, desigur impulsivat de platoul de vedete. Ba chiar s-a văzut antrenat de Don Bryn în scena din cimitir, care i-a împărtășit câteva... „secrete”.

La Verbier, un spectacol bine proporționat ca lectură stilistică în spiritul de *dramma giocoso* dar care și-a păstrat atmosfera de vacanță, așa cum a dorit și regizoarea Marthe Keller.

## Seară rusă

Față de Verbier, Baden-Baden (55000 de locuitori) este mult mai cunoscut. Și faimos, cu parfum

de epocă. Cochetul oraș din landul Baden-Württemberg face parte din lanțul celor cu mari cazinouri, în concurență directă cu Monte Carlo. Pelerinajul la mesele de joc se face în lux și *glamour* dar adună și simpli împătimiți ai riscului. Și aici, municipalitatea a găsit de cuviință să organizeze un festival clasic, numai că durata lui este pe tot parcursul anului. O stagiune completă, cu concerte simfonice, camerale, recitaluri, spectacole de operă și balet, totul în compania unor mari vedete itinerante de gen. Inaugurată în 1995, noua sală de 2500 de locuri este actualmente cea mai mare din Germania, depășind-o cu puțin pe aceea de la Berliner Philharmonie, „Zirkus Karajani”. La Festspielhaus Baden-Baden, în smokinguri și rochii lungi, spectatorii pășesc pe un impecabil covor roșu, înainte de a servi o cupă de șampanie Veuve Cliquot, Taittinger sau Moët et Chandon. Lucru pe care pot să-l facă și înainte de intrare, pe platoul din fața sălii. Atmosferă bayreuthiană.

De câteva stagiuni, Valery Gergiev și ansamblurile teatrului Mariinsky din Sankt Petersburg sunt invitați permanenți în lunile de vară. În 2009, o seară a reunit două opusuri lirice clasice ruse, **Aleko** de Rahmaninov și **Iolantha** de Ceaikovski.

Un subiect ofertant, tratat de Rahmaninov într-un singur act, adaptare a libretistului Vladimir Nemirovici-Dancenko după poemul lui Pușkin, **Țiganii**, ne introduce în lumea pribegiei fără sfârșit, în care iubirea fierbinte se împletește cu sângele, gelozia cu crima. Pana de peisagist a compozitorului se simte de la primele acorduri, rău prevestitoare chiar în atmosfera de nuntă (imaginație inedită a regizorului Mariusz Trelinski pentru o seară de amintiri de șatră, în jurul focului) și partitura se derulează într-un simfonism pregnant, abundând în dansuri, interludii, coruri. Rahmaninov extrage totul din orchestră, din culorile ei, chiar cu prețul sacrificării pe alocuri a dramaturgiei, cum spuneam, seducătoare ca tematică. Mă gândesc la momentele de mare tragism care marchează finalul, mai puțin construite gradual și cu destul convenționalism.

Pentru rolul titular, Valery Gergiev l-a invitat pe bas-bari-tonul canadian John Relyea, o voce dominatoare și tăioasă. Pagina cea mai cunoscută a operei, cavatina lui Aleko, a fost interpretată cu multă pasiune. În jurul lui Relyea, Veronika Djioeva (Zemfira), Sergey Skorokhodov (Un tânăr țigan), Segey Aleksashkin (Tatăl Zemfirei), Elena Vitman (Bătrâna țigancă), glasuri robuste mai mult sau mai puțin focusate, cântăreți buni și actori pe măsură.

## Anna Netrebko...

... super-starul mondial al zilei, a fost titulara operei **Iolantha**. După concediul de maternitate, revenise deja pe eșichierul liric cu câteva luni înainte. Stârnind aprecieri diverse. Și în această pagină, remarcam unele distorsiuni în preluarea unui rol solicitant ca Lucia din opera donizettiană. La Baden-Baden însă, cu o partitură eminamente lirică, fără nevoia de a face față agilităților stratosferice, soprana rusă s-a simțit în largul ei. A expus o voce caldă, de moliciunea și culoarea mării, cu unduiri și inflexiuni fluide. Emoționanta poveste a frumoasei fete care își recapătă vederea, iubirea care încoronează deznodământul fericit, iată pretexte romantice care merg, ca surse, de la basmul lui Andersen, prin piesa danezului Henrik Hertz **Fiica regelui René**, la libretul lui Modest Ceaikovski. Anna Netrebko a găsit în personaj tot ce i-a trebuit ca să expună și să captiveze - visare, bucurie, amar, dragoste, revelații. A jucat cu priceperea ei obișnuită de cântăreață-actriță, a plutit ca un fulg, s-a dăruit cu totul, sincer și seducător.

Alături de ea, în rolul Contelui Tristan Vaudémont, ar fi trebuit să se afle Rolando Villazón. Ce cuplu! Numai că mexicanul a fost nevoit să-și întrerupă activitatea pentru tot anul 2009 din motive medicale. Delicata operație pe corzile vocale a reușit și chiar în aceste zile, pe website-ul propriu, tenorul își anunță reintrarea cât mai curând, într-un repertoriu selectiv. Bine gândit, întrucât riscurile la care s-a supus până acum, se vede, i-au dăunat.

În locul lui, la Baden-Baden s-a aflat pe scenă un artist în ascensiune, l-aș putea numi - judecând după reclamă - chiar vedetă, polonezul Piotr Beczała. Este un tenor de fascinant lirism, susținut printr-un glas limpede, bine sudat între registre. Arcele de frază sprijinite de suflul lung, pe țesătură vocală ascendent-acută, sunt chiar spectaculoase. Poate că interpretul Beczała este puțin mai rece și chipul nu-i înfățișează trăirea dar cântul are o poezie cu totul remarcabilă, împlinită prin *mezzevoci* și chiar *falsetti* bine cumpănite în context expresiv.

Surpriza pentru mine a fost tânărul bariton Alexei Markov (Robert), cu voce generoasă și extinsă, cu apetență pentru frazarea cu sens. A dovedit-o în arie și nu numai. Pe parcursul unicului act al operei **Iolantha**, am fost în proximitatea unui cântăreț aflat în pragul unei cariere importante.

Alături de cei trei, au mai cântat Mikhail Kit (René), Alexander Gergalov (Ebn-Chakia, medicul arab salvator al ochilor Iolanthei),

Andrei Zorin (Almerik, scutierul regelui), Fiodor Kuznetsov (într-un excelent rol de compoziție, Bertran, portarul castelului), Natalia Evstafieva (Marta, soția lui Bertran), Eleonora Vindau și Ekaterina Sergeeva (prietenele Iolanthei).

Cele două opere au fost coproducții între Teatrul Mariinsky și Festspielhaus Baden-Baden, în care regizorul Treliński a fost an-turat de Boris Kudlička (decoruri simple, ultra stilizate, cu mult metal, în care forma camerei Iolanthei – un cub rotitor de sticlă - a apărut ca o rezolvare interesantă), de Magdalena Musiał (costume de inspirație clasică) și de *light-designer*-ul Marc Heinz (cu rol foarte important în jocurile de lumini care au simbolizat revenirea Iolanthei la viața normală).

Opusul ceaikovskian abundă în imagini idilice, în pagini romantice și în confruntări puternice, totul înche-gat într-un tot unitar solid construit. Sub bagheta dinamică și expresivă a lui Gergiev, instrumentiștii și vocaliștii din cor au simțit spiritul și au cântat cu apetență, cu dăruire. Ce poate fi mai minunat pentru muzica rusă decât tălmăcirea oferită de cei veniți din spațiul autentic?

(<http://cronici.cimec.ro>, 18 octombrie 2009 și

CULTURA nr. 43, 29 octombrie 2009)

## **GHETE ADIDAS ȘI PIANE STEINWAY AUTOGRAFIATE LANG LANG**

Este marea vedetă a pianisticii mondiale. La 27 de ani, chinezul înseamnă mai mult decât un virtuoz al clapelor. O industrie a marketingului. A vânzării de imagine. Firmele faimoase îl curtează. Adidas a produs pantofii de sport „Lang Lang”, imediat ce preferința tânărului pentru jogging sau jocul de baschet a devenit notorie. Nu a ezitat să-i poarte, nonconformist și natural, pe străzi, în zilele recentului festival de la Verbier.

Senzație! Renumitul producător Steinway i-a imprimat efigia pe pianе. Oare legendarii Horowitz, Rubinstein sau Benedetti - Michelangeli au avut chipurile imortalizate pe instrumentele lor? Mi-e teamă că nu, chiar dacă unor Vladimir Horowitz și Arturo Benedetti - Michelangeli li se transportau pianele proprii, oriunde cântau.

Stilouri Mont Blanc, ceasuri de lux se adaugă produselor pe care le mediatizează Lang Lang. Ultima ofertă, anunțată pe website-ul



oficial, este – deh, vine iarna! - un fular de mătase albastru „regal” cu negru, cu imaginile unor plane și, bineînțeles, nelipsitul autograf. Costă 150 de dolari! Leșim din criză cu Lang Lang?

Recent a făcut o vizită la clubul de fotbal Ajax Amsterdam, a dat câteva pase în teren, a executat o lovitură de la 11 m având-o în poartă pe vedeta Stekelenburg și a primit tricoul cu nr. 10, inscripționat – putea fi altfel? – „Lang Lang”.

Ce mai, la numai 27 de ani, este o industrie mondială. Pe care știe s-o reprezinte cu brio. Nu numai prin reclamele pe care le promovează și de pe urma cărora câștigă sume fabuloase, ci chiar prin propriul look modern sau prin felul de a se prezenta la pian. Arborează deseori coafura „cu țepi” iar acordurile de forță ale pianului îl găsesc cu mâinile și capul avântate semeț spre înălțimi, ca un învingător. Ceea ce și este! Indubitabil, chiar când cântă, Lang Lang știe să-și vândă bine marfa.

Am... cercetat-o atent la „Septembre Musical”, Festivalul de Muzică Clasică Montreux-Vevey – ediția 2009, în **Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în fa minor, op. 21** de Chopin.

**Pianistică suverană** Calitate înaltă! Tehnică impecabilă! Multe rezultate fabuloase! Pianistică suverană! Lang Lang este maestrul mângâierii claviaturii și pulverizează sunetul în eter ca o boare, după ce o perdea diafană fusese țesută cu ireală transparență. Partea secundă, **Larghetto**, a respirat aburii visării, care ne-au impregnat spiritul pentru mult timp după aceea. Se simte, Lang Lang caută și în celelalte mișcări asemenea pagini intens poetice, le plămădește cu aceeași minuțiozitate și parcă ostoieste forța cu care ar trebui să înzestreze alte secvențe. Într-adevăr, privește mai rece prima secțiune, **Maestoso** și doar o survolează pe a treia, **Allegro vivace**, fără să-i exploreze profunzimile. Nu-i motiv de îngrijorare. Pentru un tânăr, urmează perioada de acumulări, de filtrare a virtuozității prin prisma introspecțiilor filosofice, de maturizare a demersului artistic. Privită acum în ansamblu, citirea partiturii a fost o abordare de sorginte cvasi-impresionistă a unui opus pulsând de romantism. Și, ca să nu uităm ce dăruit este broderiei, fineței sonore, ne-a oferit - ca bis - un **Preludiu** chopinian. *Magic Lang Lang!*

A fost acompaniat cu multă atenție și potrivire stilistică de Capela de Stat din Dresda, dirijată de Fabio Luisi, ansamblu care s-a dezlănțuit apoi în **Simfonia Alpilor, op. 64** de Richard Strauss.

## **Forță descriptivă**

Amplul poem, succesiune a imaginilor unei zile petrecute de compozitor în plină natură bavareză, a fost redat cu o coloristică pregnantă. A fost chiar promenada, plimbarea prin codru din primele clipe ale unei dimineți înroșite de răsăritul soarelui, până la apus, la reinstalarea întinericului... ascultând vuietul cascadelor, traversând pajiști înflorite, admirând ghețari monumentali, prin valuri de ceață, adulmecând calmul dinaintea furtunii și rezistând dezlănțuirilor ei. Răzbat gânduri și viziuni, meditații triste și melancolice asupra măreției și misterelor Alpilor. Există în scriitura straussiană o mare forță descriptivă, picturală, pe care Fabio Luisi a simțit-o și a admirat-o fără rezerve. S-a identificat cu ea, însoțind exuberanța latină cu contemplația adâncă.

În orchestra de mari dimensiuni, așa cum a fost impusă de compozitor, pachetul omogen al violinelor, violelor, violoncelor și bașilor a asigurat respirația amplă și suplețea iar suflătorii – cornii, în special – s-au distins prin acuratețe, prin precizie. De fapt, toți instrumentiștii, de la corzi la lemne, de la alămuri la... orgă au fost pânzele pe care penelul dirijorului a zugrăvit lumini și clar-obscuri, tușe groase sau străvezii. Masivitatea și monumentalitatea sonoră s-au împletit cu subtila și rafinată evidențiere a motivelor, făcând din tălmăcirea oferită de Capela de Stat din Dresda și directorul ei muzical, Fabio Luisi, o memorabilă oră de muzică în 22 de plastice episoade.

## **Întâlnire cu un manager de excepție**

Concertul susținut de Staatskapelle Dresden la Auditorium Stravinsky a fost a doua serată a Festivalului Montreux-Vevey. Inaugurarea avusese loc cu Orchestre de la Suisse Romande, dirijată de Marek Janowski. Ambele au prefațat, la înalte cote valorice, seria manifestărilor din acest an. Printre invitați, Orchestra de Cameră din Basel, Orchestra Tonhalle Zürich, Orchestra de Cameră din Lausanne (dirijată nu de vechea noastră cunoștință Christian Zacharias, ci de Jesus López Cobos, care a acompaniat finaliștii Concursului de Pian „Clara Haskil”), Royal Philharmonic Orchestra (bagheta a aparținut lui Charles Dutoit și a marcat debutul parteneriatului dintre celebra orchestră londoneză și festival, alături de soliștii zilei Martha Argerich și Leonidas Kavakos), Orchestra Colegiului din Geneva, BBC Symphony Orchestra (condusă de câștigătorul Concursului de dirijat de la Besançon).

Marilor orchestre li s-au adăugat recitaliști de forță ca pianistul Ivo Pogorelich sau ansambluri camerale de renume, precum Cvartetul Navarra. Desigur, și nume de tineri instrumentiști în curs de afirmare, selectați cu mare rigurozitate de managementul festivalului, în fruntea căruia se află dl Tobias Richter. 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 aș 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 Janovski 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 Janovski 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.

*(<http://cronici.cimec.ro>, 2 noiembrie 2009 și*

*CULTURA nr. 45, 12 noiembrie 2009)*

## UN NOU TREND?

Hotărât lucru, turcul Fazil Say este un original. Pianistica sa, deloc liniștită, pare că nu se concentrează exclusiv asupra

clapelor, ci se exteriorizează în fel și chip. Sobrietatea trece pe planul secund. Când mâna dreaptă este ocupată, cea stângă evoluează în aer și desenează volute complicate, dublând sau chiar completând dirijorul. Evocă expresii, trăiri. Nu-l bănuiesc de teatralitate. Te face să simți împreună cu el. E un lucru frumos și inspirator, deși atipic. Mai problematică apare însă sugerarea ritmurilor, care de multe ori deplasează dramatic specificul, stilul lucrărilor. Mă gândesc la populara **Für Elise** de Beethoven, oferită ca bis într-un concert din Sala Mozarteum, la recentul Festival de la Salzburg. Delicateții și transparenței scriiturii, Fazil Say îi contrapune mișcări ale corpului care amintesc de pop-rock-jazz. Într-un asemenea mod extravagant, punerea în pagină apare total nepotrivită. Mai mult chiar, partenera sa în **Sonata „Kreutzer”**, violonista originară din Republica Moldova, Patricia Kopatchinskaja, i se alătură fără rezerve în hiperbolizarea lecturii. Putem vorbi de o nouă modă? Sper că nu!

Așadar, am asistat în orașul lui Mozart la un concert titrat **Liszt-Szenen**, avându-i drept soliști pe cei doi, în acompaniamentul Cameratei Salzburg dirijate de Thomas Hengelbrock și cu concursul Corului Balthasar-Neumann, pregătit de Tobias Hiller. Programul a fost inspirat de transcriptiile lui Franz Liszt și Ferruccio Busoni la opusuri de Bach, cărora li s-a adăugat o inedită lucrare a elvețianului Frank Martin, **Polyptyque - Six Images de la Passion du Christ** pentru vioară și două orchestre de coarde, care se cântă întrepătrunsă cu teme extrase din **Coraluri** bachiene.

Prin arta sa, Fazil Say se recomandă ca exponent al unui pronunțat spirit al contrastelor, în care tonurile viguroase se ȣes cu sonorități topite în broderii vapoaroase, dar pe care le domină net. Ni se înfățișează un Bach scrâșnit (**Preludiu și Fuga în la minor, BWV 543, Ciaccona din Partita nr. II în re minor, BWV 1004**), derulat cu agilitate virtuoasă și patimă. În prima și ultima mișcare – Allegro-urile din **Concertul pentru clavecin (pian) și orchestră în re minor, BWV 1052** – dirijorul abordează un tempo infernal în care pianul solist pare dizolvat în orchestră. Este limpede, Fazil Say are o sensibilitate specială și iată, partea a doua, Adagio, este generatoare de impulsuri lăuntrice, pe care mâna stângă le exteriorizează, le pictează prin eter, însoțind sunetul. Ca și în **Preludiul BWV 543**.

În 1973, cu un an înaintea morții, lui Frank Martin i s-a comandat de către dirijorul Edmond de Stoutz și marele Yehudi Menuhin un concert pentru vioară și orchestră de coarde. În adorația

sa pentru Bach și inspirat de pictura lui Duccio di Buoninsegna din Domul din Siena, compozitorul a creat o serie de episoade reprezentând pagini din **Pasiunea după Christos**, prefațate fiecare de câte un **Coral** al cantorului de la Leipzig. Sunt imagini de la Florii, Cina cea de taină, chipul lui Iuda, grădina Ghetsimani, Judecata de Apoi și Glorificarea lui Iisus. Mânuite în manieră stravinskiană, viziunile devin sugestive și contrastează ascezei și reculegerii bachiene. Două ansambluri mai mult decât perfecte, Corul Balthasar-Neumann și Camerata Salzburg, au anturat-o pe austera, aici, Patricia Kopatchinkaja.

Violonista avea să se dezlănțuie imediat, alături de Fazil Say, în **Sonata pentru vioară și pian în La Major, op. 47**, celebra „**Kreutzer**”. Fără să figureze pe afiș, programarea lucrării beethoveniene a fost o surpriză pentru spectatori, fiind anunțată prin fluturași la intrarea în sală.

Înrăurirea lui Fazil asupra Patriciei este puternică și se percepe. Aproape permanent, vehemența exacerbată a atacurilor vine dintr-o nevroză care refuză claritatea, limpezimea. Puritatea suferă. Lumea contrastelor violente inundă paginile Titanului, în care pianul, totuși, își găsește un sunet mai echilibrat (mișcarea secundă, Andante con variazioni). Și din nou, în vârtejul tempoului (partea a III-a, Presto ajuns Prestissimo), tonul viorii se alterează pe alocuri.

Ca al doilea bis, după **Für Elise**, un potpuriu de **Dansuri românești** de Bartók a încheiat o serată frumoasă și contradictorie.

(<http://cronici.cimec.ro>, 23 noiembrie 2009 și

CULTURA nr. 48, 3 decembrie 2009)

## ELENA MOȘUC, SUPER-GILDA LA SCALA DIN MILANO

### Revoluția

În vara lui 2007, renumita soprană Elena Moșuc a debutat pe cea mai faimoasă scenă lirică a lumii, cu rolul Violetta din **Traviata**. A stârnit o impresie cu totul specială, a re-purtat un succes major, cu aclamații la scenă deschisă. O nouă invitație a venit firesc în ianuarie 2010, tot pentru o operă verdiană, **Rigoletto**. A avut programate trei spectacole și, până la urmă, a cântat șapte în numai două săptămâni. Ce s-a întâmplat? Un fapt greu de imaginat la un asemenea teatru dar care a demonstrat că își respectă clasa.

Interpreta premierei urma să fie tânăra Jessica Pratt, născută în Marea Britanie, actualmente rezidentă în Australia. Numai că încă de la primele repetiții, impresia lăsată staff-ului artistic nu a mers spre favorabil. La rândul ei, Elena Moșuc își făcea obișnuita demonstrație de măiestrie. Așa încât, chiar înainte de repetiția generală, Stéphane Lissner, Sovrintendente și director artistic, Ilias Tzempetionidis, noul director de casting și dirijorul James Conlon au hotărât eliminarea totală a Jessicai Pratt din distribuție. Elena Moșuc a fost imediat solicitată să se angajeze la un veritabil tur de forță, probă de anduranță pe care, trebuie s-o spun de la bun început, a susținut-o cu mare brio și deosebit profesionalism. Am văzut ultimele două spectacole ale seriei rezervate Elenei Moșuc și am rămas impresionat de prospețimea vocii, fără urmă de oboseală, de parcă s-ar fi aflat la prima serată.

Întorsătura petrecută la Teatro alla Scala în această primă lună a anului a fost, practic, o revoluție. Sigur că se pune întrebarea de ce a fost distribuită inițial o soprană care nu corespundea înaltei ștachete a teatrului. O scenă de prestigiu Scalei nu-și poate permite teste. Una din scuze ar putea fi că alegerea fusese făcută cu ceva timp înainte de fostul director de casting, Luca Targetti, noul venit având alte repere. Ne amintim că managementul milanez se mai confruntase cu o situație similară și în 2008, când interpretul prevăzut pentru rolul titular din **Don Carlo** fusese înlocuit de Stéphane Lissner la deschiderea de stagiune, după repetiția generală. Vor mai exista la Scala asemenea situații care riscă să devină obișnuință? Rămâne de văzut.

**Tânăr la 68 de ani** Devenit deja o legendă a teatrului liric, baritonul Leo Nucci și-a făcut din personajul titular al operei lui Verdi rolul-emblemă. L-a interpretat de peste 450 de ori pe scenele mondiale, în spectacolul cu nr. 400, desfășurat anul trecut în „groapa cu lei” de la Parma, având-o ca parteneră preferată tot pe Elena Moșuc.

Italianul construiește portretul nefericitului bufon în marea tradiție a înaintașilor iluștri, cu trăiri intense, apăsări interioare generate de spectrul blestemului, turbulențe, explozii de sfâșietoare durere, balansări între luminozitatea momentelor oferite de fiica sa și tensiunea confruntărilor cu curtenii Ducelui. Poate că acum, la 68 de ani, Nucci își economisește eforturile în jocul scenic dar cântă absolut exemplar. Pare un miracol modul în care a reușit să-și conserve vocea, fără să fie nevoit să recurgă la subterfugii gen respirații

scurtate ce fragmentează cursivitatea frazelor muzicale. Mobilitatea de glas, care amintește de începuturile ca bariton brillant, este la locul ei și trioletele duetului **Si, vendetta...**, deseori approximate de alții, sunt ușor descifrabile. Vibrato-ul nu a atins încă amplitudini deranjante. Acutele sunt sigure și susținute. Nucci, cu complicitatea șefului de orchestră, a propus versiunea tradițională, mult iubită de public, în care lipsesc doar notele înalte de Mi bemol (... **un vindice avrai**, actul al III-lea) și Fa diez (... **all'onda!**, actul ultim). Baritonul are în sânge scriitura verdiană, o servește cu glasul-i înzestrat cu generoasă timbralitate, dramatismul rolului este subliniat prin impulsuri atât de accentuate încât câteodată depășesc tonul just.

În altă seară, am urmărit tot un italian, veche cunoștință bucureșteană din zilele recentului Festival Internațional George Enescu, Alberto Gazale. Atunci a fost Iago în **Otello** de Verdi, acum Rigoletto. Departate de a avea velurul de glas și nici anvergura dramatică proprii lui Nucci, sunând deseori liniar și cu acute descărnate (monologul **Pari siamo**) sau scurte (La bemol-ul final al duetului **Si, vendetta**), baritonul a conturat totuși rolul bufonului cu preocupare și dăruire.

### Interpretare referențială

Creația Elenei Moșuc în rolul Gilda frizează idealul. Vocea afișează claritate și limpezime, timbrul este consistent și bogat în registrul central, evoluând spectaculos în cel acut și supra-acut, cu strălucire și penetranță suverană. Rememorez câteva note înalte... Re bemol-ul de la finele duetului cu Ducele, care a plutit peste cel al tenorului Stefano Secco, prelungul Mi bemol al ariei **Caro nome**, încărcat de uimitoare vibrație expresivă, Mi bemol-ul duetului **Si, vendetta**, care a pregătit minunat La bemol-ul baritonului Nucci și toată țesătura vocală acută cu care a dominat clar cvartetul din actul al IV-lea.

Marea sală a Scalei a rezonat de prețioasele armonice ale glasului sopranei. Dar nu numai acestea au fost virtuțile care au impresionat și au condus la triumf. Elena Moșuc este un măiestrit lector al partiturii, din unghi vocal și dramaturgic. Trăirile personajului, puritatea pasiunii pentru necunoscutul care se ascunde sub mantia lui Gualtier Maldè, dragostea pentru tatăl ei, implorările, șocurile la descoperirea adevăratei fețe a iubitului, sacrificiul suprem, totul a fost zugrăvit cu puternică implicare, cu mare sensibilitate, cu



joc scenic neobosit și sugestiv. Hotărât lucru, Elena Moșuc este o cântăreață-artistă totală.

Performanța ei de voce vine dintr-o adâncită și analitică citire a desenelor muzicale verdiene, pusă în glas cu minuțiozitate de înțelegere și construcție, pornind de la înălțimea stăpânirii perfecte a tehnicii belcantiste cu care înzestrează romantismul propriu maestrului de la Busseto. Frazele muzicale sunt modelate la infinit, încărcate cu sensuri și devin seducătoare. Comentariul este exemplar, definind marea artă. Rar mi-a fost dat să aud asemenea varietate de culori puse în slujba expresiei adânci. Legato-ul curge perpetuu în unduiri, atacurile în pianissimo sunt urmate de crescendi și decrescendi de subtil rafinament (... **a te sempre volera** din aria **Caro nome**), filigranul coloraturilor – fluide sau în staccato - este de o delicatețe vecină cu irealul, impresionând prin muzicalitate și perfecțiunea intonației. Probele nu vin numai din eterata **Caro nome** (aplauze nesfârșite!). Iată, după zicerea **Ciell dammi coraggio!** în care, în numai patru măsuri, artista încarcă emoție cât într-un rol întreg, aria **Tutte le feste al tempio** apare ca o narațiune tristă, cu accentuări dulci și suav-evocatoare. Palpitațiile din **Padre, in voi parla un angel consolator** sunt pline de nuanțe. (Entuziasmat, publicul Scalei a cerut bis după duetul **Sì, vendetta**, refuzând parcă să țină cont că... se trăsesse cortina după finalul de act.) Ultimele cuvinte ale Gildei muribunde, **Lassù in cielo, vicina alla madre**, cântate cu sunet limpid și exprimare transcendentală, au dus sublimul la extrem.

## Compania

Mă așteptam la mai mult de la tenorii Stefano Secco și Gianluca Terranova, care au alternat în rolul Duceului de Mantua. Primul a părut destul de oscilant în emisia sonoră, cu sunete meschine în registrul acut (celebra **La donna è mobile** nu a fost aplaudată!), opacități și chiar intonații defectuoase (recitativul **Ella mi fu rapita** al ariei **Parmi veder le lagrime**). Cel de-al doilea a afișat o timbralitate mai plăcută, mai rotund înveșmântată și care își face un crez din urmarea liniei vocale. Dar notele înalte nu conving prin focalizare, prin concentrare și par scurte, chiar în **La donna è mobile** sau cvartet. Pe alocuri cântă neglijent (duetul cu Gilda), fără fermitate.

O bună impresie au lăsat basul Marco Spotti (Sparafucile) – în special - și mezzosoprana Mariana Pentcheva (Maddalena) însă, pentru rolul Monterone, basul Ernesto Panariello s-a lansat în șarje excesiv veriste.

## Eleganță

La pupitru, americanul James Conlon a știut să găsească drumul către sufletul legendarei orchestre a teatrului Scala, un ansamblu cu solidă personalitate forjată în timp și sub baghete celebre. Spiritul verdian este înrădăcinat în admirabilii instrumentiști, tradiția - puternic consolidată, omogenitatea partidelor și propriile virtuți de sunet, catifelat dar și incisiv, sunt branduri recunoscute. Dirijorul s-a pliat cu multă elasticitate și a adus eleganță discursului melodic, subliniind cu pricepere atât lirismul cât și dramatismul opusului. La prima seară din cele două urmărite, mici scăderi au venit din ușoarele decalaje ale intervențiilor corale **Zitti, zitti** și **Coi fanciulli e co'dementi**. Maestru de cor, Bruno Casoni.

## Producția...

... scaligeră a operei **Rigoletto** împlinește aproape două decenii. Poartă semnătura originală a tripletei Gilbert Deflo (regia), Ezio Frigerio (decoruri) și Franca Squarciapino (costume), reluarea de acum fiind îngrijită de Lorenza Cantini. O montare clasică, de epocă, cu abundență de detalii și coloristică frumoasă. Luxul curții Ducelui este realmente orbitor, vitralii superbe întregesc imaginea. Oarecum surprinzătoare mi s-a părut plasarea acțiunii ultimului act într-un soi de fabrică părăsită, în locul obișnuitului han al lui Sparafucile. Prin jocul scenic al eroilor principali, al soliștilor comprimari și coriștilor, spectacolul a avut vivacitate, veridicitate și dinamism.

## Leo Nucci:

Succesul Elenei Moșuc a fost uriaș. Ca și după **Traviata** din 2007, membrii orchestrei Scalei i-au dedicat o filă de afiș cu semnăturile lor, acordate „... cu stimă și afecțiune”, pe care maestrul Conlon a completat-o: „Elenei, cu cea mai mare afecțiune pentru vocea ei splendidă și umanismul său”. Oare ce ar mai fi de adăugat, când însuși marele bariton Leo Nucci a autografiat pe partitura artistei românce: „Rațiunea de a continua să mai interpretez Rigoletto este de a cânta cu tine. Elena, ești numărul 1! Te admir mult! Al tău, Leo Nucci”.

(<http://cronici.cimec.ro>, 7 februarie 2010 și

CULTURA nr. 6, 18 februarie 2010)

## UN MACHO LA SCALA

Ei, da, un macho ca-n filme! Așa arată Erwin Schrott, noul Don Giovanni scaliger. Nici nu se putea rol mai potrivit pentru bas-baritonul

uruguayean! Un tip înalt, athletic (e clar că face body building), cu plete și mai tot timpul cu bustul gol, acoperit doar de o mantie fluturândă la care, bineînțeles, renunță spre finalul operei. Nu pentru mult timp. Doar cât să palpate și mai intens inimile, să se înflăcăreze imaginația suflării feminine din sală. La repetiția generală, la galerie, o domnișoară sexy înarmată cu binoclu marinăresc (!) s-a ridicat în picioare și mi-a luat complet vizibilitatea, și așa nu prea grozavă. Cât a așteptat momentul! Cât o invidiază, sunt sigur, pe frumoasa și reputata soprană Anna Netrebko... mama băiețelului lui Erwin Schrott! Cu amorul nu-i de glumit!

Așadar, reluarea operei **Don Giovanni** de Mozart în templul liricii mondiale. În afara generalei, dintr-o lojă, am văzut și premiera. Deși regia de acum patru ani a lui Peter Mussbach nu a fost concepută în jurul lui Schrott, iată că îl prinde de minune, cel puțin ca look. Un Don Giovanni boulevardier, deloc nobil, modern, deloc elegant, total neconvențional, deloc sofisticat. Hombre macho. Este acesta spiritul opusului semnat Mozart – Lorenzo da Ponte? Categoric, nu! Viziunea face parte din așa-zisele înnoiri pe care regiile de operă continuă să le aducă și la început de secol XXI, demersuri în parte acceptate ca trend. Aici, deloc.

Unde greșește Mussbach, nu este la plasarea acțiunii în cotidian (Donna Elvira intră în scenă pe un scuter), ci în superficialitatea de tratare a spiritului dongiovannesc. Translatat în stradă, banalizat, îi anulează profunzimea psihologică, dorința de împlinire prin dragoste. Senzualitatea se citește cu prea mare brutalitate și devine molipsitoare pentru mai toți eroii. Don Giovanni nu mai este personajul arhetipal ce tinde spre absolut, stadiu de Eros kierkegaardian, ci un simplu fante de cartier, violator de mahala. Mă minunez câtă atracție poate să exercite o asemenea punere în pagină, dacă îmi amintesc că și Claus Guth, la Salzburg, îi transformase pe Don și pe Leporello (atunci, Erwin Schrott) în doi homeless...

Și la Scala, pentru rolul titular, Schrott se pliază rigurilor de concepție și joacă intens, este bun actor și, nu mai puțin, cântăreț. Expune un glas important de bas-bariton, ale cărui virtuți în registrul central-grav sunt evidente. Întâmplător sau nu, o notă de Mi acut din prima strofă a ariei **Metà di voi quà vadano** sună mai detimbrat. După cum, mai înainte, celebra arie a șampaniei, **Finch'han dal vino**, îl găsisese cu sunete opace în finalul sufocant. Accidente sau... limite? Dar vocea este generoasă și înzestrată cu armonice

calde, omogenă și catifelată, mobilă la extrem. Cu ea, conturează multe fațete ale Marelui Seducător, forța, autoritatea, deciziunea, virilitatea, demnitatea în fața iminentului sfârșit... Rămân de aprofundat subtilitățile, introspecțiile, culorile. Îmi rezonază în urechi nuanțele marelui Dietrich Fischer-Dieskau. Ce departe suntem! Adevărul e că nici nu m-aș fi așteptat la oarece apropiere. Poate doar serenada **Deh vieni alla finestra**, cântată cu moliciuni insinuante, arată că Erwin Schrott nu este numai un vocalist, ci și un interpret care poate câștiga mult în expresie.

În jurul lui, multă agitație într-un cadru scenografic minimalist, conceput de același Peter Mussbach, două mari panouri în mișcare deseori illogică și care nu reprezintă nimic. Puteau să și lipsească, oricum scena e practic goală. Obiectele de recuzită? În afară de scuterul alb, o umbrelă, tot albă, pe care și-o dispută Don Giovanni și Donna Elvira într-un joc total ermetic. Luminile lui Alexander Koppelman mai strecoară sugestii de atmosferă. Costumele Andreei Schmidt-Futterer sunt simple și, bineînțeles, moderne. Toți eroii se deplasează neobosit, spectacolul are pulsație.

Donna Anna este Carmela Remigio, fără plusuri sau minusuri, Emma Bell o întruhidează pe Donna Elvira și expune un glas frumos, consistent dar haotic și neconcentrat în registrul central iar rolul proaspetei mirese Zerlina îi revine Veronicăi Cangemi, deloc la prima tinerețe dar vivace în scenă. Este o bună stilistă, cu legato bine urmat în ariile **Batti, batti, o bel Masetto** și **Vedrai, carino**.

Dintre interpreții rolurilor masculine, poate cel mai interesant pentru oferta de viitor a fost foarte tânărul spaniol Juan Francisco Gatell, Don Ottavio placid, înzestrat cu atractiv timbru de tenore di grazia, cu frazare limpede și foarte fluidă în cele două arii **Dalla sua pace** și **Il mio tesoro intanto**. Mult iubit de public, într-atât de mult încât galeria l-a aplaudat la... jumătatea ariei **Madamina** (iată că se întâmplă și la casele foarte mari!), Alex Esposito s-a dovedit un Leporello cu maximă mobilitate, vocală și actoricească, fără să afișeze o calitate deosebită de glas. Ca Masetto, discretul Mirco Palazzi. Bun, Comandorul întruhipat de Georg Zeppenfeld.

La pupitru, francezul Louis Langrée, un specialist al creațiilor maestrului de la Salzburg și director al Festivalului newyorkez Mostly Mozart, a restituit opusului filigranul indispensabil, lucru deloc greu având în față Streich-ul admirabil al orchestrei Scalei din

Milano. Partidele instrumentale au sunat echilibrat și spectacolul a curs dens și coerent. Dacă aș formula un bemol, ar fi legat de lipsa impulsurilor generatoare ale atmosferei de dramă, componente definitorii pentru acea italianită care respiră prin toți porii partiturii.

(<http://cronici.cimec.ro>, 15 februarie 2010 și

CULTURA nr. 7, 25 februarie 2010)

## MAREA TRADIȚIE A ORCHESTREI SCALEI DIN MILANO – INTERVIU CU MAESTRUL MARCO GIUBILEO

*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 verdiene 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 sunețului 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 noblete 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 bărbatilor, 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 Mi-

lano, 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 „tărănească”, ca să spun așa. Știți că Verdi, în documentele sale de identitate avea menționat „țaran”, 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. Climatului, atmosfera nu erau create atât de melodia propriu-zisă cât de natura și calitatea acompaniamentului. Aceasta se poate face având grijă de calitatea și ținuta 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 anume 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?**

*Situația se poate prelungi sine die?*

– Pot da poziția orchestrei, pot da poziția mea personală. Prezența unui director muzical înseamnă posibilitatea parcurgerii

– *Acum cântați fără director muzical. Este foarte dificil să-l găsiți în tradiția voastră?*



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 conlucreze 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 conlucrarea 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. Întrăurind 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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 februarie 2010 și

CULTURA nr. 8, 4 martie 2010)

## PRIMUL DRAMATURG ESTE COMPOZITORUL – INTERVIU CU MAESTRUL JAMES CONLON

**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, dar este prima producție pe care o conduc integral. 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 gândești?*

– 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 **La Traviata**, când aveam 11 ani. La 12 ani m-am îndrăgostit de **Rigoletto** și până acum am dirijat 14 titluri verdiane 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 cântătelele solo-uri de violoncel, de oboi ș. a. m. d.

– *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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 martie 2010 și

CULTURA nr. 9, 11 martie 2010)

## **SIMBOLUL PAGANINIAN – INTERVIU CU SOPRANELE MILDELA D'AMICO ȘI ELENA MOȘUC**

*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.*

**COSTIN POPA:** *Stimată maestră, vă văd alături de Mario del Monaco, Franco Corelli, Leyla Gencer, Lina Pagliughi, Luciano Pavarotti...*



**MILDELA D'AMICO:** Da, glasuri de aur...

**C. P.:** *Ce spuneți despre acești mari dispăruți?*

**M. D'A.:** Artiști uriași. Am fost prieteni, dar pe lângă relația fraternă, discutam 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.

**C. P.:** *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 bemoluri acute care au făcut înconjurul întregii arene iar publicul a apreciat entuziast: „Storiche”.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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...

**C. P.:** ... *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 spuneți că provin de la maestra dvs.

**M. D'A.:** Da, maestra Liopard, care a fost profesoara celebrei Renata Scotto, Anna Moffo; și apoi, la Conservator, am avut-o profesoară pe eleva legendarei Claudia Muzio. Îndrumători mari, acești adevărul.

**C. P.:** *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...

**C. P.:** ... *îmbogățită de armonice.*

**E. M.:** Am pregătit totul mai ales pentru Arena din Verona, unde nu trebuie să câști din capitalul de glas, ci în rezonanță, pentru a umple și domina imensul spațiu de 20000 de locuri.

**M. D'A.:** A fost formidabilă, vocea i s-a auzit și în ultimul rând la fel de bine ca în față.

**C. P.:** *Și la Scala, glasul era întotdeauna penetrant și strălucitor. În cvartetul din actul al IV-lea 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?

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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 ade-vărat valabilă, pe care o avem în ultimele decenii.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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 număram 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.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *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**...

**C. P.:** *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 belcantoului.

**C. P.:** *Oare?*

**M. D'A.:** Da, nu știu cum este posibil în patria operei.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *Și, se pare, un rol nou, temuta **Norma**. Adevărat?*

**E. M.:** Da, anul viitor debutez în **Norma** de Bellini.

**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 bel-canto. 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.

**C. P.:** *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.

**C. P.:** *Minunat spus și inspirator! Veți vedea. Vă mulțumesc amăn-durora.*

(<http://cronici.cimec.ro>, 8 martie 2010 și  
CULTURA nr. 10, 18 martie 2010)

## DEBUT ÎNTÂRZIAT

De peste un deceniu și jumătate, argentinianul José Cura este vedetă adulată a scenelor mondiale de operă. S-a afirmat peste

tot în marile roluri de factură lirico-spintă și dramatică, grație cu-  
lorii întunecate a glasului – o raritate pentru un tenor, apetenței  
pentru personajele romantice și veriste puternice și, nu în ultimul  
rând sau mai degrabă tocmai pentru acest lucru, datorită intensu-  
lui său potențial actoricesc cu care a construit eroi tulburători. Dacă  
mai adăugăm și un look de macho, iată rețeta succesului. Cu toate  
atuurile date de calitatea timbrală aproape baritonală, Cura nu a  
fost și nu este exponent al perfecțiunii vocale. Tehnica de cânt, de-  
parte de ideal, îl face să recurgă deseori la subtile subterfugii pen-  
tru a ascunde dificultățile de abordare a unor desene melodice  
țesute incomod.

La cei aproape 50 de ani, pe care îi arată, tenorul a hotărât  
să-și mai adauge un rol în repertoriu, cel al junelui Rodolfo din  
**Boema** de Puccini. De ce abia acum, după copleșitoarele Otello,  
Samson, Canio, Turiddu, Don Alvaro și altele asemenea? Greu de  
ghicit. Poate pentru că, între partiturile solicitante, are nevoie și de  
un moment de respiro. Sau, pur și simplu, dorește să-și îm-  
bogățească lista de roluri. În fond, contează mai puțin. Poetul  
Rodolfo poate fi și învățăcel întârziat, seralist.

Pentru debut, Cura a ales Opera din Zürich, scenă care se  
mândrește cu cea mai mare densitate de vedete într-un teatru de  
numai 1000 de locuri. Este meritul politicii manageriale și sponso-  
riale promovate de directorul Alexander Pereira, cel care a adus  
Opernhaus Zürich imediat în apropierea celor mai faimoase case  
lirice. O glumă de prin partea locului spune că nu s-a putut construi  
metrou în oraș pentru că s-ar fi ciocnit de... depozitele de bani ale  
băncilor. Ei bine, Pereira a avut abilitatea de a atrage, este evident,  
sume importante pe care le-a oferit ca onorarii multor mari artiști  
ai momentului. Numai în stagiunea 2009-10, în afară de subvenția  
venită din partea Cantonului Zürich, nu mai puțin de 130 (!!!) de  
sponsori privați au susținut producțiile. Aviz teatrelor noastre!

După 20 de ani de conducere *in loco*, directorul Pereira se va  
arunca în curând într-o nouă provocare, urmând să preia din 2011  
frâiele celebrului festival salzburghez.

**Farmecul timbral** José Cura... am recunoscut vocea-i  
frumos îmbrăcată în armonice, demnă de  
al său *fascino timbrico* nativ, poate mai puțin sombrată ca altă dată,  
dovadă că tenorul știe că îngroșarea peste măsură a coloanei sonore  
îi poate provoca dezechilibre de omogenitate, mai ales către registrul  
acut. Nici acum nu este perfect. Deși culminația de Si natural acut

a ariei **Che gelida manina** (s-a făcut deci transpoziția cu un semiton în jos față de original) a sunat concentrat și lung, iată că un alt vârf, nota de La a frazei ... **sboccia l'amor** din actul secund, și-a pierdut efectul prin lipsa proiecției. Observând mai înainte tot un La natural (**Eureka!** din primul act) identic nefocusat, mă gândesc că este o zonă mai puțin stăpânită a registrului. Linia vocală este frumos înfățișată, deși nu întotdeauna îngrijit, pe alocuri sunete „deschise” se strecoară mai mult sau mai puțin voluntar. Va mai repara ceva José Cura în sensul devenirii unui vocalist ideal? Greu de crezut. Rămâne însă un cântăreț-actor delicios în jocul cu prietenii, dăruit și sincer îndrăgostit de Mimi, sfâșietor în durere.

Soprana Adriana Damato a cunoscut o progresie constantă pe parcursul spectacolului, cântând întrucâtva liniar prima arie, **Si, mi chiamano Mimi**, încărcându-se pasional mai apoi, în **Donde lieta uscì** și găsind cele mai bune momente, sensibile și susținute de sonorități generoase, în actul al IV-lea.

Musetta, deloc insinuantă și subtilă, cu oarecari stridențe în acutele ariei **Quando m'en vò**, dar colorată și seducătoare scenic, a fost soprana Christiane Kohl.

Un alt debut a revenit baritonului Gabriel Bermúdez (Marcello mult prea tenoral și, de aceea, pierdut în ansamblu la exploziva tiradă **Gioventù mia** din actul secund), alături prietenilor Schau-nard (Cheyne Davidson) și Colline (Andreas Hörl). Dintre celelalte roluri, episodice, am reținut conturul necaricatural – contrar obișnuințelor – pe care l-a propus basul Davide Fersini, Benoît.

La pupitru, Massimo Zanetti a condus cu vervă și poezie, încercând – în cel de-al doilea act – să stăpânească pe cât posibil derapajul alămurilor.

Producția regizorului Philippe Sireuil (cu decoruri ingenios stilizate de Vincent Lemaire și costume desenate de Jorge Jara) nu este nouă la Zürich. Acțiunea a fost transpusă din prima jumătate a secolului al XIX-lea în epoca mașinii de scris – la care robotește de zor Rodolfo, deci cam spre secolul trecut. Spectacolul are vivacitate, atmosferă și concentrare. S-a făcut o singură pauză după actul secund dar în antracul dintre al treilea și al patrulea a fost nevoie de timp mult pentru schimbarea de decor, petrecută cu cortina închisă și în deranjant zgomot de bocănituri de ciocane și alte ustensile. Munci grele! Mai bine se dădea pauză.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 martie 2010 și

CULTURA nr. 13, 8 aprilie 2010)

# ÎNDEMN CĂTRE STUDIUL ÎNDELUNG ȘI SERIOS – INTERVIU CU MAESTRUL ION BUZEA

**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 din **Aida**, în Don José din **Car-men**, în Pinkerton din **Madame Butterfly**... enumăr doar câteva din marile dumneavoastră roluri de tenor.*

– 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.

– *Ați cântat acasă în mod curent.*

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

– *Șachim, Ștefan Șachim.*

– El era. Un om mărunțel, ager, vioi. Îi spuneam: „Șahule, vin o săptămână acasă, la părinți, pune niște spectacole!” Și 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 nefăcându-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 înțelegeam. Dar a venit un director, prin '68-'69, care mi-a zis: „Ești angajatul nostru și nu vii când vrei dumneata ci când vrem noi!” Eu am răspuns că sunt foarte onorat ca salariat al Operei Române, vin de plăcerea și bucuria de a cânta în țară, nu cer bani, nu primesc leafă, dar măcar să fiu lăsat să fac spectacole când se potrivește și cu programele mele din străinătate. Pentru că, pe atunci, mai aveam... nițeluș de cântat și pe la alte „firme”. El, nimic, o ținea pe-a lui! Așa că i-am spus că o să mă mai gândesc și... m-am tot gândit, poate că și acum fac asta. Eu n-am „fugit”, n-am avut probleme politice etc. Pentru contractele pe care le dobândeam, călătoream cu pașaport simplu, românesc. Nu era nicio problemă, mai așteptam câte o viză, dar mergea. În sport și muzică se putea circula. Atunci destul de puțin, 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 Moșuc, Alexandru Agache...*

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

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

– În vremea mea, calea de înțelegere era „șahul”, îi telefonam direct, nu vorbeam cu directorul. Un sistem anti-birocratic care funcționa. Poate că ar fi bun și acum. Dar am auzit că sunt teatre care nu știu nici măcar programul pe luna în curs.

– *La asta mă refeream.*

– Ceea ce mă deranjează la scenele lirice din România este că există atâția 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-ați mai cântat la București. În perioada aceea nu se cunoștea nimic în România despre ceea ce faceți. 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 primisem 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 casuță 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 moțai, 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 aceeașta 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 chinuiești 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 cari-

eră 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.

– *Cu cine ați cântat la Metropolitan?*

**Mari parteneri** – 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** și **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 stupefiante.
- *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 Ianulescu, Elena Dima Toroiman, Elena Cernei, Nicolae Herlea, Petre Ștefănescu Goangă, Mihail Arnăutu, David Ohanesian, Ludovic Spiess, Ion Piso, Cornel Stavru, Garbis Zobian, 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...

– *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 audição.

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

– Am dat audição, 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 audição, 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-ai 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 întrețineam 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** – *Elena Moșuc vă urmează sfaturile.*  
**pentru că este...** *Unde o plasați în momentul de față? Are performanțe foarte mari.*  
**foarte ușor**

– 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 cânți 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 greutatea. Problema este că sunt oameni normali când încep să cânte și devin anormali, pentru că-și bagă ideile în cap. Este foarte greu să fim naturali.

– *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.

(<http://cronici.cimec.ro>, 19 aprilie 2010 și  
CULTURA nr. 16, 29 aprilie 2010)



# AUDIO – VIDEO

## ANGELA GHEORGHIU, RÂNDUNICA MĂIASTRĂ

Am mai folosit această sintagmă într-o scriere de acum peste zece ani, pe când recenzam o nouă ediție discografică integrală a operei **La Rondine** de Puccini, cu soprana Angela Gheorghiu în rolul Magdei de Civry. Deși nu-mi stă în obicei, sunt nevoit s-o repet. Mi-a oferit prilejul vizionarea unei înregistrări a recentului spectacol de la Metropolitan Opera din New York. Impresiei sonore pe care mi-am format-o comentând live transmisia directă pentru Radio România Muzical și Cultural, i-am adăugat-o acum pe cea vizuală.

**Răpitor de frumoasă...** ... cu siluetă de top model, suavă, vapoasă în costumele desenate de Franca Squarciapino, Angela Gheorghiu pare desprinsă dintr-un tablou al epocii alese de regizorul Nicolas Joël, anii interbelici. Sunt convins că maeștrii penelului, impresioniștii în special, s-ar fi întrecut s-o imortalizeze pe pânze, deși sunt sigur că ar fi inspirat și poate inspira orice moment creator. Unui asemenea look, artista îi adaugă, în ambientul de stil *art-déco* îngemănat cu elemente *art nouveau* (autor Ezio Frigerio), mișcări, gestualitate în plutiri ușoare, primăvăratice, analoge zborului rândunicii alegoric imaginate de Puccini. Privirile filtrate, ochii ce farmecă, lucirile șăgalnice, delicatețea, întregesc portretul. Îmbrățișările, înlănțuirea brațelor cu iubitul Ruggero (aici, chiar soțul divei, tenorul Roberto Alagna) sunt cadrele pline de naturalețe, filmice. Este meritul lui Joël, al celor doi protagoniști și, nu în ultimul rând, rezultatul transpunerii în scenă a sentimentelor lor din viața reală.

În viziunea Angelei Gheorghiu, Magda de Civry pulsează de juvenilitate, de atitudini copilărești chiar. Construcția pe care o oferă rolului pare cumva atipică și contrapunctică pentru o ființă

indubitabil versată, întreținută de un senior bogat precum bancherul Rambaldo. Magda Angelei nu pare genul și se distanțează de ideea pucciniană. Magda se joacă. Poate fi un alt approach. Cunoscuta arie **Ch'il bel sogno di Doretta** nu o răscolește, nu o transpune, nu o aruncă în visare. Receptează și repetă versurile lui Prunier cu oarecare detașare.

Dar momentul critic, tulburarea în fața sentimentului puternic al lui Ruggero, transformarea, vin brusc în cel de-al doilea act, **Ah! Per tutta la vita... Perché mai cercate di saper...** Disperarea din ochi la sosirea lui Rambaldo, pledoaria (**Ma voi non lo sapete...**), frământarea mută sunt atitudini impresionante prin care Angela Gheorghiu își probează talentul actoricesc. Emoționalitatea este puternică. Memorabil și subjugant!

Desfășurat într-o ambianță de vis pe Riviera (coloristică superbă de decoruri olive cu nuanțe de bleu și albastru intens), actul al III-lea a fost tensionat punctat. Magda îi anunță lui Ruggero, parcă fără niciun efort aparent, hotărârea de a-l părăsi. Pleacă la jocurile ce i-au fost dragi, plutind *come una rondine*, ca o rândunică, așteptată în penumbră de bătrânul Rambaldo. Surâsul ei final rămâne însă învăluit în mister...

**Sub semnul emoției** În seara spectacolului, anunțul directorului general Peter Gelb a făcut audiența să frisoneze: Angela Gheorghiu suferea de o puternică răceală dar urma să cânte, ca omagiu adus publicului din sală, telespectatorilor, radioascultătorilor, cinefililor. Un efort superb, știut fiind că o lege nescrisă a liricii spune că a performa „pe boală” este total nerecomandat. Dăruirea artistei a surclasat preceptele din manuale. Într-un interviu pe care i l-a luat în pauză celebra soprană Renée Fleming, dialog captat de posturile noastre de radio dar nu de cele internaționale TV, Angela Gheorghiu a adresat, în limba română, un salut plin de afecțiune către auditorii de acasă, dedicându-le seara. Un gest minunat și, de ce să n-o spun, cu mare impact mediatic!

Cei prezenți în sala de la Metropolitan, fermecați de frumusețea și jocul protagonistei, de voce și nuanțări, au aplaudat frenetic, trecând peste ușoare opacități de sunet, peste vibrato-ul unor note acute, peste o arie **Ch'il bel sogno di Doretta** mai puțin aerată. Fascinația timbrală, sonoritățile grave *di petto* domol subliniate (o pregătire pentru noul rol anunțat, Carmen?), culorile, frazarea

impecabilă (valsul **Ore dolci e divine** este numai un exemplu), atacurile și desenele dulci în pianissimo (**Fanciulla, è sbocciato l'amore!** din aceeași secvență) au măiestrit o seară începută sub semnul emoției - a artistei, a noastră - și continuată în crescendo spre un final fără reproș.

Roberto Alagna nu poate fi disociat de sunetul cald, meridional al vocii sale, de pasiunea în cânt, de poetica expresiei. Pentru un sicilian născut în Corsica nici nu e de mirare. Trăirea este atât de intensă încât, în finalul **Non lasciar mi solo**, duce verismul discursului până în zona extrapolărilor naturaliste. Chiar dacă rolurile grele - ce depășesc vocalitatea sa lirică și pe care le abordează în acest moment avansat al carierei - își lasă amprenta asupra glasului (vibrato în registrul extrem acut sau ușoară „deschidere” a unor note centrale), tenorul rămâne un interpret de forță iar cuplul cu soția lui se arată încăodată irezistibil.

**Ceilalți** Spectacolul newyorkez a însemnat și debutul la Met al tenorului Marius Brenciu. Nu-l mai ascultasem, nu-l mai văzusem de multă vreme. În rolul Prunier, a expus aceeași voce plină de muzicalitate, completată de inteligență artistică, atribute pe care i le admiram în anii bucureșteni. Foarte subtil și mobil în scenă, mai... slab cu câteva bune kilograme, Brenciu a fost o prezență deosebit de agreabilă. Parteneriatul cu excelenta soprană lejeră Lisette Oropesa (Lisette), o tipică voce de *soubrette*, delicioasă ca o păpușă Barbie, a fost succulent.

În rolul bătrânului Rambaldo, celebrul bas Samuel Ramey a propus o prezență de distincție, cu timbru consistent și învăluitoare, dar într-o stare de accentuată uzură vocală, manifestată printr-un supărător balans al sunetului, veritabil *wobbling*, cum spun americanii. La aproape 67 de ani, oricât de pliat ar fi genului său de erou, trebuie să se gândească la retragere. Urgent! Nu este cazul să-și umbrească marea carieră.

Numeroasa distribuție (15 personaje!) a prilejuit portretizări variate și bine integrate atmosferei. Este meritul regizorului, al cântăreților actori care, înconjurând „principalii”, au reușit cadrele absolut veridice ale epocii. În minunatul salon al Magdei (primul act), la Café Bullier (actul secund, decorat într-un cartezianism mai puțin inspirat), mondenitatea și agitația pariziană au vibrat intens. Până și mișcările de balet din secțiunea mediană a spectacolului au fost realmente nebunești! Prelungirile, ecourile unei *belle époque*...

În fosă, admirabila baghetă a dirijorului Marco Armiliato a condus în exuberanță și suplețe, atentă și minuțioasă în detalii, consfințind un spectacol de certă calitate.

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 ianuarie 2009 și

CULTURA nr. 5, 5 februarie 2009)

## THE MET: LIVE IN HD

**Minunea...** ... s-a produs, în fine! România a devenit a 30-a țară din lume care preia în sala de cinema transmisiile live ale spectacolelor Operei Metropolitane. Mai bine mai târziu... Evenimentul, pentru că realmente este vorba de așa ceva, a avut loc după aproximativ doi ani de la inițierea importantului demers de către directorul general al scenei newyorkeze, Peter Gelb. La noi, meritul revine în exclusivitate companiei The Light Cinema care propune, deocamdată numai în București, într-una din sălile de la Liberty Center, în perioada ianuarie - mai, șase transmisii din cele 11 ale stagiunii 2008-2009, făcute sub o siglă deja cunoscută internațional, **The Met: Live in HD**. Sala nr. 1 a noului mall Liberty Center s-a adăugat acum celor 800 de cinematografe de pe mapamond în care se transmit matineele de la Metropolitan.

High Definition, tehnologie digitală, sunet surround, cu alte cuvinte un regal imagistic și sonor, merit să bucure împătimiți ai artei lirice, pentru prima oară conectați video în direct, la scară publică, în timp real, cu una din cele mai faimoase săli de operă ale lumii, cu cei mai mari cântăreți și dirijori ai epocii noastre, cu montările spectaculoase pe care teatrul de la Lincoln Center le practică asiduu. Ceea ce face The Light Cinema este, indubitabil, un veritabil act de cultură, cu important impact educativ.

Startul a fost dat pe 10 ianuarie cu transmisia operei **La Rondine** de Puccini (protagoniști, celebrii Angela Gheorghiu și Roberto Alagna) și a continuat după exact două săptămâni, cu **Orfeo ed Euridice** de Gluck. Producătorul executiv al programelor **Live in HD** este chiar Peter Gelb, care a reușit performanța să ofere, în pauze sau înainte de spectacol, interviuri ale vedetelor luate de... vedete. Sunt sigur, nu i-a fost ușor să le alătore! Dacă la prima transmisie soprana-divă Renée Fleming le-a oferit microfonul Angelei Gheorghiu și lui Roberto Alagna, la următoarea a fost rândul mezzosopranei-star Joyce DiDonato să-i intervieweze pe șeful de

orchestră James Levine, de 33 de ani director muzical la Metropolitan și pe regizorul Mark Morris. Seara de operă la cinema aduce așadar și alte puncte inedite, de interes, în afara spectacolului în sine.

## Un dirijor și o vocalistă de excepție

Capodopera gluckiană **Orfeo ed Euridice** înseamnă mult pentru arta lirică. Este piatra de hotar gândită de marele reformator al operei, primă renunțare la preceptele

*operei seria*, la cântul extra-ornamentat, în favoarea unei coerențe adâncite a muzicii cu textul, în favoarea dramaturgiei. Folosind libretul lui Ranieri de Calzabigi bazat pe mitul antic grec, Gluck a subtitrat-o într-adins *azione teatrale*.

La Opera Metropolitan, lucrarea și-a văzut transpunerea scenică validată prin arta, prin măiestria a două personalități de excepție. I-am numit pe dirijorul James Levine și pe interpreta în travesti a rolului Orfeo, mezzosoprana Stephanie Blythe.

La pupitrul metronomicelor ansambluri – orchestră și cor – de la Met, Levine a imprimat discursului melodic urgența care susține teatralitatea. O oră și jumătate de muzică s-a scurs pe nesimțite, trepidația emoțională a fost maximă, fluxul narațiunii a captivat prin fluentă și dinamism. Sigur că locomotiva unei asemenea viziuni a fost politica timpilor, pulsând de optimă alertețe pentru înfățișarea „acțiunii teatrale”. Dar nu numai. Partidele orchestrale s-au distins prin individualitate, s-au reunit în omogenitate, calitatea sunetului a fost ireproșabilă. Respectarea indicațiilor partiturii a fost un cult, un comandament suprem pentru dirijor. Poate doar pe acel Andante con moto din celebra arie a lui Orfeo **Che farò senza Euridice**, contrapunctat agogic de Adagio și Moderato, l-aș fi dorit tâlmăcit mai în haloul spiritual al unui *lamento*, mai răscolitor, mai interiorizat.

Personajului Orfeo, Stephanie Blythe i-a adus un glas de o timbralitate consistentă, adânc rezonantă. Mi-a evocat-o prin sonorități pe faimoasa ei predecesoare Marilyn Horne. Marile puteri ale Stephaniei Blythe stau în stupefianta omogenitate a registrului centro-grav, în linia vocală impecabilă susținută pe un legato ideal. Greu de găsit fisuri unui asemenea glas, ce-i drept utilizat aici numai pe notele de pe portativ și de sub el, în conformitate cu **tessitura** rezervată de Gluck personajului. Fără doar și poate, Stephanie Blythe este o vocalistă de excepție și, pe altarul acestui

dar de preț, sacrifică totul: trăirea mai intensă, expresia mai variată, mișcarea, ... alura.

Explozia de viață a venit de la interpreta Euridicei, soprana americană de origine australiano-danezo-srilankeză Danielle de Niese, apariție efectiv exotica și sexy, cu frumoasă voce lirico-lejeră. Pentru micul dar esențialul rol al zeului Amor, regizorul Mark Morris a ales o tipologie de personaj gen Gavroche cu T-shirt roz și nilipsitele aripioare. Poate o jună soprană ar fi fost mai potrivită decât Heidi Grant Murphy deși artista s-a pliat bine ideii și a jucat delicios, subtil, amuzând o asistență gata oricând să sancționeze prin surâs discret convenționalismul teatrului liric.

**Imnul dragostei** Pentru regizorul semnatar și al coregrafiei, pentru autorul decorurilor, Allen Moyer, pentru desenatorul costumelor, Isaac Mizrahi, a fost evident că mitul lui Orfeo reprezintă summum-ul de exprimare a puterilor dragostei, universale și eterne. Au conceput spectacolul ca un arc peste generații, trecute și viitoare. La tramă asistă cele mai diverse personaje din toate epocile, în postura celor aproape 100 de coriști dispuși într-un amfiteatru etajat (inspirație antică) întruchipând prin costume, coafuri, machiaj, figuri emblematice ale istoriei. Din sală și chiar din fuga camerei de luat vederi sunt greu de identificat, dacă nu imposibil. Simbolul vizat de Mark Morris s-a intuit – poate - de spectatorul cu binoclu din uriașul auditorium al Met-ului, dar s-a perceput sigur de cinefil. Îi distingem ușor, sărind peste timp, pe Caesar și Chaplin, Regele-Soare și Jimi Hendrix, Lincoln și Gandhi, Regina Victoria și Eva Perón, Elvis și Maria Callas etc. etc. Noroc că producția este mai veche, așa încât... Obama n-a intrat în joc. Nu vreau să minimalizez ideea regizorului, absolut valabilă ideatic, dar soluționată întrucâtva simplist. Ca autor al coregrafiei în costume de secol XXI, Morris recurge la mișcări stilizate, modernizate, inspirate parțial din tragedia antică, dar sfârșind în exploatarea abuzivă a ritmurilor happy-end-ului operei. O *chaconna* nu poate fi aruncată în derizoriu prin mișcări de rock!

**Orfeo ed Euridice** la Met, un spectacol frumos și decorativ, provocator, într-o prestație muzicală memorabilă, cu Stephanie Blythe și James Levine șefi de coloană.

**Invitație** În sala de la Liberty Center, n-am văzut manageri de teatre lirice, artiști, profesori și, mai ales, studenți de la secțiile de Canto și Clasă de Operă ale universităților de pro-

fil, nici la acest spectacol, nici la următorul, **Lucia di Lammermoor** de Donizetti. Îmi exprim convingerea că absenții se vor alătura melomanilor la viitoarele invitații pe care The Light Cinema le lansează tuturor: 7 martie **Madama Butterfly** de Puccini, 21 martie **La Sonnambula** de Bellini, 9 mai **La Cenerentola** de Rossini. Ocaziile nu trebuie pierdute! Veți fi în direct cu sala de 3800 de locuri a Metropolitan Opera din New York! Ce poate fi mai atractiv?

(<http://cronici.cimec.ro>, 25 ianuarie 2009 și

CULTURA nr. 6, 12 februarie 2009)

## REÎNTOARCEREA ANNEI NETREBKO SAU LUCIA FĂRĂ FIOR

**Așteptată cu frenezie,...**

... revenirea Annei Netrebko pe scenele de operă după concediul de maternitate s-a produs mai întâi prin două spectacole cu **Lucia di Lammermoor** de Donizetti la Teatrul Mariinski din Sankt Petersburg. A urmat o serie de patru seri cu același opus la Metropolitan Opera din care ultima a putut fi urmărită „Live in HD” la cinematograful „The Light” din București. Diva mondială nu mai apăruse în public de șase luni și cel puțin premiera newyorkeză stârnise impresii contradictorii, nu numai pentru ea, ci și pentru partenerul de tradiție, tenorul Rolando Villazón. Pentru acesta, lucrurile au mers din rău în mai rău și a trebuit să fie înlocuit la ultimele două spectacole cu Giuseppe Filianoti, respectiv Piotr Beczala.

Așadar, importanta seară a transmisiei mondiale cine-Radio i-a avut în rolurile principale pe Anna Netrebko (Lucia), Piotr Beczala (Edgardo), Mariusz Kwiecien (Enrico), Ildar Abdrazakov (Raimondo), cu alte cuvinte o distribuție slavă, cu doi ruși și doi polonezi. Singurul italian, Marco Armiliato, a luat loc în fosă și a asigurat tenta de „italianită” indispensabilă partiturii, neînsemnând că patina originală nu a stat și în atenția celorlalți. Armiliato a condus echilibrat, cu agogică potrivită dar înclinată mai mult spre lentori decât spre ușoarele accelerări de tempi ce dinamizează derularea acțiunii. Așa încât, câteodată, protagoniștii au fost supuși încercărilor. Mă gândesc la secvența **Sofriva nel pianto** pe care Lucia o expune în duetul din actul secund cu Enrico, propusă de dirijor într-un „Larghetto” mult prea rarefiat. În ordine, somptuoasa

orchestră și corul teatrului – pe alocuri neatent - au urmat demersurile sale.

## Prudență

Pentru Anna Netrebko, înscrierea în parametrii belcantoului romantic - cântul frumos supus expresiei, dar și efuziunilor, pasiunilor de trăire - a fost parțială. Timbralitatea lirică a fermecătoarei vedete este bogată, limpede, rotundă, omogenă, strălucitoare. Linia vocală impresionează și descrie fluent țesătura de pe portativ. Dinamica nuanțelor rămâne însă limitată. Nu înseamnă că artista nu are, spre exemplu, pianissime bine consolidate tehnic dar ele nu merg niciodată până la transparența unui *fil di voce* și, în general, tălmăcirea frazei nu este însoțită de bogăția de tente, de culori pe care legile belcantoului o cer. În două vorbe, fără subtilități și rafinamente.

Seara de 7 februarie a însemnat mult pentru Anna Netrebko. În primul rând confirmarea în fața întregii lumi lirice a formei cu care și-a făcut reintrarea în scenă. De aceea, prudența i-a fost consemnul, a tratat cu grijă perlașul agilităților și a renunțat la unele desene acute de mare tradiție, respectând însă în cele mai mici detalii partitura. Sigur că marii aficionados au fost, probabil, șocați și nemulțumiți dar soprana are acoperire în scriitura originală donizettiană. Mai puțină justificare oferă în ceea ce privește calitatea sunetelor supra-acute, uneori dure, plasate ușor sub tonul corect sau pur și simplu prea scurte. Prin rodaj, Anna Netrebko va rezolva.

Tot pe seama concentrării și preocupării pentru derularea vocală, așa pune și atitudinea contemplativă cu care și-a caracterizat personajul. Lucia Annei pare destul de placidă, neimplicată, nu foarte îndrăgostită. Oare cum era dacă în scenă s-ar fi aflat expansivul latin-lover Rolando Villazón? Flama o cuprinde doar în confruntarea cu fratele Enrico (pasajul **Tu che vedi il pianto mio** interpretat cu neobișnuită vehemență) și, bineînțeles, în marea scenă a nebuniei.

Cariera Annei Netrebko a cunoscut până acum memorabile creații ca Juliette (**Roméo et Juliette**), Manon a lui Massenet, Adina (**L'elisir d'amore**), Violetta (**La Traviata**) care au validat-o drept o mare cântăreață-actriță. Așa trebuie să rămână!

**În jurul Annei** E posibil ca și regizoarea Mary Zimmerman să fi lucrat mai puțin cu protagoniștii, în sensul detalierii expresiilor corporale, gesticii, mimicii. Edgardo a rămas și



el destul de distant în duetul cu Lucia, de fapt singurul moment de singurătate al celor doi amorezi, dar s-a înflăcărat în scena confruntării cu oamenii lui Enrico. Desigur, momentul de mare tragism și dăruire a fost ultimul tablou, când trăirea a atins cote înalt dramatice. Tenorul Piotr Beczala are lirismul rolului, ambitusul și penetranța necesare. Puțin obosit în final, polonezul s-a arătat un interpret valabil. Nu pot uita însă patosul și efervescența lui Villazón...

Un frumos glas liric a înfățișat și baritonul Mariusz Kwiecien, cu aplomb bine demonstrat pe parcursul tramei. A jucat poate cel mai constant bine, preocupat de implicarea în rol.

În hainele capelanului Raimondo, impunătorul - vocal și scenic - bas Ildar Abdrazakov.

Foarte potriviți au fost tenorul Colin Lee (Arturo) și mezzosoprana Michaela Martens (Alisa). Probabil că tenorul Michael Myers trebuia să acumuleze puncte de... pensie, așa încât nu-mi explic distribuirea lui în rolul Normanno.

**Fantomele Scoției** Producția newyorkeză acreditează întrucâtva ideea că și Metropolitanul se află pe calea modernizării conceptelor de mizanscenă. O parcurge cu pași înceți, renunțând la tradiție. Aici, tentativa de înnoire a venit prin translatarea epocii romanului-sursă al lui Walter Scott către sfârșitul de secol XIX. Doar atât. Decorurile (Daniel Ostling), costumele (Mara Blumenfeld) au urmat, în chip clasic, perioada istorică aleasă de regizoare.

Numai că această doamnă mi-a oferit un prilej de revoltă. Am detestat întotdeauna explicitarea forțată a muzicii, prin apariția fizică a unui personaj imaginar despre care se cântă. Mary Zimmerman a dorit să ne „traducă” istorisirea Luciei din cavatina **Regnava nel silenzio** și a introdus-o în scenă pe nefericita care fusese ucisă de unul din membrii clanului Ravenswood, clanul iubitului Edgardo. Așa încât spectrul moartei apare și, culmea îndrăzneții, mai și „dialoghează” mut cu Lucia. Oare doamna Zimmerman nu crede că frazele donizettiene, libretul lui Cammarano, cântul sopranei, ne erau suficiente ca să pricepem? Obsedată de fantomele Scoției (apropo, n-am văzut niciun kilt pe scenă!?), strecoară totuși o idee interesantă în finalul operei. Spectrul Luciei decedate în tabloul anterior apare în preajma lui Edgardo distrus și îl împinge la sinucidere. Măinile celor doi se încleștează pe pumnalul care străpunge pieptul tânărului. Mă rog, să acceptăm, gândindu-ne la reunirea prin moarte, la moartea din dragoste...

## Transmisiile...

... de la Met sunt făcute cu înalt profesionalism media. Producătorul executiv este chiar Peter Gelb, managerul general al marelui teatru. Elementele de atmosferă de culise, imaginile din sală și, nu în ultimul rând, interviurile din pauze sau reclamele cu tematică lirică fac ca auditoriul să trăiască efectiv în ambientul Metropolitanului, în compania marilor artiști. De data aceasta, a fost delicioasa soprană franceză Natalie Dessay, cea care a oferit microfonul protagoniștilor, dirijorului, regizoarei și unui director de scenă.

Calitatea tehnică a transmisiei în sine a fost parțial umbrită de trei distorsiuni de imagine, una chiar pe primele acorduri ale operei, a doua în timpul măsurilor orchestrale introductive la cavatina **Regnava nel silenzio** și a treia înainte de aria lui Edgardo, **Fra poco a me ricovero**. Trei tulburări, mai multe decât la transmisia anterioară, **Orfeo ed Euridice**. Sunt infinitesimale ca durată dar „rup filmul”, ceea ce într-o derulare muzicală este greu de suportat. Și, față de transmisia din 24 ianuarie, sunetul a fost acum mai înfundat, mai vătuit, mai nenatural. Nu știm dacă așa a venit prin satelit sau au fost intervenții locale. Oricum, calitatea High Definition a imaginii trebuie dublată de o sonorizare de maximă fidelitate. Show-ul trebuie să continue!

(<http://cronici.cimec.ro>, 8 februarie 2009 și  
CULTURA nr. 7, 19 februarie 2009)

## ANTHONY MINGHELLA, MEMORABIL!

Autorul **Pacientului englez** (9 premii Oscar în 1997), al lui **Cold mountain** (un Oscar, 2004), regretatul Anthony Minghella (1954-2008), s-a apropiat o singură dată de scena de operă. A făcut-o pentru o coproducție cu **Madame Butterfly** de Puccini la English National Opera și Teatrul Național Lituianian de Operă și Balet, spectacol preluat imediat la Metropolitan, în deschiderea stagiunii 2006-2007, ca primă opțiune repertorială a noului manager general, Peter Gelb. În această primăvară, marele teatru newyorkez a reluat producția și a transmis-o simultan pe posturile internaționale de Radio și în sălile de cinema, Bucureștiul fiind inclus printre cele 800 de orașe beneficiare ale proiecției.

Acum, după spectacol, sub impresia impactului puternic pe care viziunea lui Minghella mi-a lăsat-o, gândesc că împlinirea celebrului regizor s-a produs în teritoriul liric. Cântecul său de lebedă

a fost în comuniune cu muzica lui Puccini... Mai mult decât orice platou de filmare sau orice decor natural, mai mult decât orice ochi vigilent de cameră, scena de operă și suportul sonor i-au pus la dispoziție cadrul fizic și imaterial pentru esențializări, pentru stilizări, pentru simbolistică. Nu știu dacă pelicula îi putea oferi atâtea oportunități. Poate teatrul de proză dar și acolo i-ar fi lipsit o partitură de geniu.

Decorurile sunt simple, panouri liniar – glisante, tipic japoneze, delimitează casa geishei. Nu e nevoie de mai mult. Fundalul scenei, gol, iluminat violent în roșu sau bleu servește ca proiecție a siluetelor ce urcă în scenă, fie că sunt Butterfly și prietenele, Bonzo și furioșii săi companioni ce flutură amenințător uriașe bice – panglici, fie că este vorba de alte personaje. (Imaginile mi-au amintit de montări ale lui Giorgio Strehler în anii '70 la Scala din Milano, **Macbeth**, **Simon Boccanegra**...)

Costumele sunt de o coloristică șocantă prin bogăție și armonie. Extravaganța desenelor impresionează la cele ale lui Bonzo, Yamadori sau Goro. Jocurile de lumini pun în valoare diversitatea nuanțelor, le schimbă tentele de la cele crude, de miez de zi, până la clar-obscururile serii de dragoste. Simfonia culorilor este infinită. O mare de flori roșii decorează casa în așteptarea pribeagului american. Iar la final, roșul violent inundă trupul fără viață al eroinei, din care eșarfe lungi, de aceeași culoare, izvorăsc și cuprind toată scena, făcând ca deșirantele acorduri orchestrale să fie și mai cu tremurătoare. Într-adevăr, există în montarea lui Minghella o simbioză a imaginii cu sunetul cum rar am întâlnit în timpurile noastre, pe o scenă de operă. Iată adevăratul concept de *Regietheater*! A reușit o perfectă îmbinare între tradițional și modern, izvorâtă dintr-o ideatică rafinată, bazată pe filosofia de viață, gândirea și spiritul extrem - orientale. În context, relaționarea cu civilizația americană, reprezentată de Pinkerton, Sharpless și Kate, a fost perfectă.

Momente ce transcend în absolut sunt însoțitoarele marelui duet de dragoste care încheie primul act. Puccini a picurat aici una din cele mai profunde mărturii sonore dedicate pasiunii nemărginite, atracției erotice. Minghella a amplificat-o și i-a înconjurat pe cei doi îndrăgostiți (și tot spațiul scenic cuprins de întunericul nopții) cu o multitudine de lămpioane manevrate de siluete cvasi-invizibile care le mișcă domol, senzual. Cio Cio-san și Pinkerton par teleportați în lumea infinită a sferelor cerești. O ploaie de petale roșii și roz curge din înalturi, învăluindu-le iubirea. Memorabil!

Mișcările le reproduc pe cele japoneze originale, gestualitatea subtilă, completată de alambicatul joc al evantaielor, ritualurile, induc o atmosferă de seducătoare autenticitate.

Surpriza a venit la apariția copilului eroinei. O... marionetă! O marionetă delicioasă și plină de candoare (e oare posibil?), mănuită de trei artiști păpușari rămași în penumbră, care îi manevrau capul, brațele, picioarele. N-aș fi crezut că voi fi cucerit și impresionat. În mâinile acestor maeștri, păpușa a prins parcă viață, a palpitat împreună cu mama ei, în mișcări expresive. Nu voi uita niciodată cadrajul așteptării lui Pinkerton de către Suzuki, Cio Cio-san și micuțul cuibărit la pieptul mamei. Celebrul **Cor mut** a fixat dulcea reverie.

La Londra, Vilnius și New York, Anthony Minghella a semnat producția, deci concepția generală. În jurul lui, alți maeștri: regizoarea și coregrafa Carolyn Choa (soția lui Minghella), decoratorul Michael Levine, semnatară costumelor Han Feng, lighting designer-ul Peter Mumford și păpușarii de la Blind Summit Theatre. O echipă perfectă!

Soprana Patricia Racette a înlocuit-o în rolul titular pe inițial anunțata chiliană Cristina Gallardo-Domâs. Americanca a demonstrat că este o artistă cu aptă vocalitate pentru tălmăcirea dificilei partituri, cu potrivite abordări dramatice mergând până la expresii sfâșietoare, de mare tragism. Angajamentul ei scenic a crescut rapid pe parcursul spectacolului, mergând până la un final zguduitor. Racette cântă cu ușurință, rolul este preparat cu minuțiozitate și bun gust artistic. Un oarecare vibrato deranjează câteodată în pasajele de linie dar frazarea este frumos condusă, cu nuanțe bine inserate. Sunetele înalte sunt penetrante și strălucitoare, chiar dacă Re bemol-ul supra-acut din finalul intrării în scenă a lui Cio Cio-san din primul act, a fost evitat. Ce-i drept, însuși Puccini a notat alternativa comodă.

Un glas robust a afișat tenorul Marcello Giordani, și el cu un ușor vibrato în registrul acut, dar cu acea italianită în expresie atât de necesară. În celelalte roluri au fost distribuiți Maria Zifchak (Suzuki), Dwayne Croft (Sharpless), Greg Fedderly (Goro), Dean Peterson (Bonzo), Edyta Kulczak (Kate), David Won (Yamadori) și Keith Miller (Comisarul Imperial).

Excelent a dirijat americanul Patrick Summers! Prin bagheta lui, minunatele ansambluri ale Operei newyorkeze au fost pătrunse

de spiritul puccinian, de la extazul liric la tumultul dramatic, totul susținut cu sunet când aerisit, când dens. Derularea a fost metronomică.

**Madame Butterfly** la Metropolitan, autor suprem Anthony Minghella, un spectacol de neuitat!

(<http://cronici.cimec.ro>, 8 martie 2009 și  
CULTURA nr. 11, 19 martie 2009)

## METROPOLITAN OPERA, ÎN DIRECT

Bucureștiul se află în al doilea sezon de transmisii live, la cinematograf, de pe marea scenă a Metropolitanului neworkez. A alăturat astfel România celor peste 40 de țări de pe toate continentele, care preiau spectacolele în timp real. Publicul meloman este pus în direct cu atmosfera din celebra sală, se bucură la întâlnirea cu cei mai în vogă interpreți lirici, aproape de fiecare dată în condiții impecabile de imagine High Definition și sunet Dolby Surround. Există însă și mici distorsiuni care ar trebui să stea în atenția celor ce captează transmisia. Deficiențe de dotare tehnică sau interferențe meteo? Nu știm. Cert este că o soluție ar trebui să existe, spre satisfacția totală a publicului.

**Să fluieri în biserică...** ... se cheamă sacrilegiu. Așa face însuși Sacristanul bisericii Sant'Andrea della Valle în producția cu **Tosca** pucciniană, când adună corala pentru **Te Deum**-ul din primul act. Același personaj spală penelurile lui Mario Cavaradossi în... găleata cu apă sfințită din care abia turnase în vasul de la intrare, unde credincioșii își înmoaie degetele. Este imaginația regizorului Luc Bondy, care nu s-a sfiit să accentueze lipsa de evlavie, blasfemia. Las la o parte portretul unei Madonne cu un sân dezgolit, trec peste gestul lui Scarpia care a sărutat statuia Sfintei Fecioare pe... gură, trăgând-o înspre el, ignor avansurile sexuale făcute în biserică de eroina titulară, dar chiar ca aceasta să ingenucheze cu miinile împreunate în rugă către iubitul Mario și nu către altar sau vreo icoană, doar ca să-l implore să-i picteze ochi negri Madonnei (**Ma fare gli occhi neri**, actul I), mi se pare prea de tot.

Cred că au fost unele din motivele pentru care producția a primit strigăte de dezaprobare la premieră. Accept naturalismul ca idee, găsesc potrivită chiar prezența animatoarelor în jurul lui

Scarpia la începutul actului secund, dar lipsa crucifixului în biroul bigotului șef al poliției (**Scarpia?! Bigotto, satiro...**) arată o dată în plus că Bondy rămâne indiferent la textul libretiştilor Illica și Giacosa, chiar la Puccini însuși. Invențiile, găselnițele, translările de acțiune (aici, mișcată cu cel puțin 100 de ani spre noi), oricum ar fi ele, trebuie să se regăsească în esențele de libret și muzică.

Decorurile lui Richard Peduzzi sunt contradictorii. Dacă biserica din primul act pare în construcție, cu ziduri goale de cărămidă, austeritatea carteziană de la Palazzo Farnese (actul secund) șochează mai ales prin mobilierul care parcă ar fi fost achiziționat de la... Ikea. Singur, decorul actului ultim imaginează un platou gol cu un colț de bastion în lateral și place prin simplitate.

Costumele Milenei Canonero sunt frumos desenate.

Dar, trebuie să-i dăm Cezarului dreptul lui. Bondy este un regizor care știe să dramatizeze spectacolul, să-l facă puternic și veridic. Sunt multe detalii de atitudini, de expresie, de comportament al eroilor, cu mișcări logice și gestică sugestivă, potrivită. Adrenalină la extrem, mai ales în turbulentul act secund. Personajele sunt bine conturate tipologic, inclusiv cele episodice. Mă gândesc la Sacristanul veteranului bas Paul Plishka și la Spoletta întrupat de excelentul actor-cântăreț Joel Sorensen, un agent de poliție secretă speriat la maximum, tremurând literalmente de frica unui răspuns care nu putea fi pe placul șefului său.

**Interpreții** Finlandeza Karita Mattila are mult din personalitatea Floriei Tosca. Cu temperament de tigroaică, puțin prea exaltată în duetul din primul act cu Mario Cavaradossi, își poartă crucea între dragoste și gelozie, între violență, răzbunare și sacrificiul suprem. Ca glas, sigur că rolul intens tragic o solicită la maximum, dată fiind vocalitatea sa sopranilă cu bază lirică. Presiunea țesăturii pucciniene e mare. Dar preparativele sunt bine făcute și rezolvarea apare meritorie. Nu mai mult. La pasiv, sunete grave cu tentă respingător-vulgară se strecoară ori de câte ori susținerea dramatică este indispensabilă, unele acute sunt negociate la limită, cu prețul unei dicțiuni neinteligibile, iar pentru finalul rafinat al ariei **Vissi d'arte** a rămas datoare.

Baritonul George Gagnidze a conturat un Scarpia de manual: demonic, insinuant, venal, de maximă duritate, fără scrupule, adus în pragul isteriei la aflarea veștii despre victoria lui Bonaparte la Marengo. Timbralitatea georgianului este bogată și frumos rezo-

nantă, vocea sună solid, somptuos și dominator. Și el forțează impulsurile dramatice și dacă proiecția de glas ar fi fost mai incisivă, ar fi beneficiat de un confort mai bun, care să-l ferească, pe alocuri, de mici răgușeli.

În rolul Mario Cavaradossi, Marcelo Álvarez și-a expus vocea musculoasă, velurată, cu acute de senzație (nota de Si natural a frazei **La vita mi costasse** din primul act, tirada **Vittoria! Vittoria!** din cel secund), cu frazare bogată în intenții și accente dramatice binevenite, deși uneori supralicitate. Momentul de măiestrie a venit însă printr-un simplu desen melodic din actul al III-lea, **Io lascio al mondo una persona cara**, cântat cu subtilitate și adâncă emoție. Superbă *mezzavoce* de efect! De aceea, mă întreb de ce, în prima arie, a preferat un expozeu declamativ, concret, aproape eroic, fără niciun fel de poezie... **Recondita armonia di bellezze diverse!... E bruna, Floria, l'ardente amante mia...** Ce slove minunate, de bard inspirat! Linia vocală este bine urmată, deși sunete „deschise” o mai alterează pe ici, pe colo, în cele două arii, periclitând atmosfera. În scenă, actricește vorbind, argentinianul este *du chair et du sang*, profund implicat, la fel ca și partenerii săi.

Bagheta i-a revenit cvasi-necunoscutului Joseph Colaneri, care l-a înlocuit pe renumitul James Levine, indisponibil din cauze medicale. Ansamblurile au funcționat metronomic, împlinind o seară pe cât de corespunzător realizată muzical, pe atât de controversată scenic.

## Ne întoarcem la trecut?

Probabil speriat de insuccesul premierei, directorul general al Operei Metropolitan, Peter Gelb, spune în The New York Times că antica (25 de ani) și luxurianta producție a lui Franco Zeffirelli, abandonată pentru montarea îndrăzneată a lui Luc Bondy, ar putea reveni pe afiș în stagiunea 2010-2011. Ambele vor fi jucate în alternanță. N-am mai auzit niciunde așa ceva și nu văd rostul. Cred că teatrul trebuie să-și asume pe deplin noua viziune, odată ce lui Bondy i s-a încredințat regia, probabil, după intense discuții și analize ale creațiilor lui anterioare, ale proiectului. Poate că ar fi necesar să fie pusă problema unei alte noi producții în viitor, satisfăcătoare și pentru management, și pentru cei din sală. Dar numai după ce actuala montare își va consuma istoria. A te întoarce la trecut este involutiv și mai mult decât păgubos.

## **Mângâieri**

Seara transmisiei operei **Cavalerul rozelor** de Richard Strauss a fost magică. Și numai grație unei singure și minunate motivații, aceea care se întâlnește rar dar pune pecete definitivă pe interpretarea unui rol, o fixează în eternitate, zămislește legende și farmecă, lăsând auditivul și vizualul impresionat mult timp după ce faptul se petrece. Motivația? Renée Fleming, care a vrăjit seara, publicul newyorkez, milioanele de spectatori de la cinema și și-a înscris numele alături de faimoasele Viorica Ursuleac, Lotte Lehmann, Elisabeth Schwarzkopf, Gwyneth Jones sau Kiri te Kanawa, artiste care definesc excelența în rolul Mareșalei. Soprana americană are deja mare experiență în repertoriul lui Richard Strauss, se află într-un teritoriu predilect, dar ceea ce a realizat acum vădește o profunzime de concepție și exprimare care refuză comparațiile, asocierile banale. Este summa summarum în materie de creativitate artistică.

Sunete ca o mângâiere, fraze muzicale de fluiditatea, consistența și culoarea mierii, declamație straussiană topită în multiple sensuri de rostire, susure, șoapte, atitudini minuțios construite, regăsite în mimică, în gestică, în plastica unui corp superb. Și frumoasă, frumoasă, frumoasă! O aristocrată, dacă nu distant - impunătoare, cuceritoare prin căldură și bunătate. Grație, delicatețe, naturalețe, umor subtil, trăire intensă dar atent exteriorizată, într-un dozaj rafinat, adaptat succesiunii de stări pe care o trece, de la tandrețea întâlnirii în budoar cu Octavian până la umbrele provocate de amintirile din tinerețe, de decizia de a renunța definitiv la junele ei curtezan. De la prima scenă și până la celebrul terțet final, vocea și personalitatea lui Renée Fleming au plutit peste tot, toți și toate, lăsând o imagine de neuitat.

## **Ceilalți**

Olandezul Edo de Waart a coborât din nou, după mulți ani, în fosa unui teatru mare de operă. Și el este specialist al portativelor lui Richard Strauss, o înregistrare discografică pe care a dirijat-o acum mai bine de trei decenii fiind bine cotată. Cântau Evelyn Lear, Frederica von Stade, José Carreras... Acum, la conducerea ansamblului Operei Metropolitan, a desenat cu bagheta un spectacol de autentică inspirație vieneză, cu șarm și pulsație, cu poezie și dinamică. Picturala atmosferă sonoră nu a contrazis cursivitatea sau coerența. Sigur că instrumentiștii au urmat cu maximă atenție impulsurile dirijorului, împlinind tabloul și oferind maxima performanță în Introducerea orchestrală a actului al treilea.



Înaltă, decorativă, chiar dacă diferența de vârstă cu Mareșala nu pare să fie mare și surprinde, mezzosoprana Susan Graham a fost, în travesti, un Octavian plăcut și cu farmec. Artista americană este suverana liniilor de sunet cu frumos legato și glasul afișează culoare seducătoare, chiar dacă în registrul acut capătă unele tente opace.

Somptuoasă a fost vocea islandezului Kristinn Sigmundsson în rolul Baronului Ochs. Monolitic, masiv în sunet și apariție, basul s-a apropiat mult în atitudine de grosolănia personajului său, neuitând să păstreze o anume jovialitate, altminteri potrivită pentru un nobil de țară. Mi-aș fi dorit însă o și mai minuțioasă forjare a exprimării sonore, în mai multe detalii și comentarii nuanțate. Cele două-trei insonorități ale unelor note, în extremul registru acut și în cel profund grav, nu au fost de natură să-i umbrească prestația.

Poate că soprana germană Christine Schäfer (Sophie) nu se afla în cea mai bună formă în seara spectacolului. Altfel, prezumat fiind că distribuirea a fost corectă, nu-mi explic de ce portativele înalte din scena prezentării trandafirului nu au zburat liber și aerisit în eter, așa cum cer spiritul și tradiția partiturii. În plus, ușoare devieri intonaționale s-au făcut simțite în aceeași zonă de registru. Christine Schäfer poate fi, indubitabil, mai bine.

Rolul Cântărețului Italian este unul dintre cele mai dificile pentru tenor. În câteva minute doar, trebuie să expui calități de fluență de linie pe țesătură vocală ultra-acută. Americanul Eric Cutler a avut extensia cerută, dar cântul legato a suferit. Chiar și emisia, pe alocuri nazală, a alterat limpezimea sonoră.

Distribuirea reputatului bariton britanic Thomas Allen, aflat în apropierea vârstei senectuții, a fost un cadou binevenit în rolul domnului de Faninal.

În rest, din cast-ul numeros, câteva remarci, legate și de relația regizorului Nathaniel Merrill cu interpreții. În afara contururilor foarte bine rezervate celor din rolurile principale, acesta a creat tipuri variate și delicioase de personaje episodice, dublate de voci foarte bune, atent selectate. Mă gândesc mai întâi la Erica Strauss (Marianne Leimetznerin), Wendy White (Annina), Jeremy Galyon (Comisarul de poliție), James Courtney (Notarul... astmatic), Rodell Rosel (Valzacchi), la Hangiul lui Tony Stevenson. Poate doar cele trei Orfeline, puteau să cânte mai omogenizat.

## **Tablou de epocă**

Producția semnată de Merrill și de scenograful Robert O'Hearn este veche dar pare nealterată. Funcționează perfect și ne introduce într-o luxoasă lume vieneză de mijloc de secol XVIII. Detaliere maximă, tablou de epocă construit veridic. Se joacă perfect, personajele relaționează fără reproș, chiar când scena este ultra-aglomerată. Regizorul aranjează de multe ori gestică pe sonorități orchestrale, pe un arpeggiu, pe un atac. Este un concept care nu lasă multă libertate interpretilor, care pare artificial dar când punerea în pagină este exemplară, ce trebuie mai mult? După cum, aspectul muzeal al mizanscenei poate incita la colocvii privind o posibilă tratare modernă. Dar, personal, n-aș fi văzut-o pe Renée Fleming într-un alt cadraj decât acesta, în ambientul căruia este fixată definitiv ca mare interpretă a Mareșalei Straussiene.

(<http://cronici.cimec.ro>, 16 ianuarie 2010 și

Teatrul azi, nr. 3-4-5/2010)

## **ROMANȚE CU ELENA CERNEI**

Romanța... crossover-ul românesc, spre care s-au îndreptat toți renumiții noștri artiști de operă! Lumea dorului, a aceluia intraductibil cuvânt pe care nici soledad-ul spaniol nu-l poate pătrunde în străfunduri! Un univers suflesc pe care mulți interpreți lirici l-au cântat dar numai spiritele plenare l-au putut tălmăci adânc, pornind de la esențele lui, simțite răscolitor.

Elena Cernei, marea și regretata mezzosoprană, care a cucerit cu vocea-i inconfundabilă teatrele lirice ale lumii, de la Scala din Milano la Metropolitanul newyorkez, a fost unul dintre acestea. Adâncimile de trăire și expresie cu care și-a construit rolurile au fost și aici supremele virtuți cu care a intrat în explorarea, în primul rând, a textelor, a poeziilor scrise de Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Ion Minulescu, Otilia Cazimir... la care și-a adăugat propria-i semnătură. A urmat apoi, mirific, îmbrăcarea slovelor cu glasul-i tulburător, în culori de violă și violoncel (nu este pentru prima dată când folosesc asocierea), cu sunete grave îmbătătoare. Impecabila linie vocală, fără fisură, duce aleanul în limpezime, doinit, ca un lamento. Este o lectură cultă, care ridică populara romanță pe culmi nemaîntâlnite de măiestrie.

Notațiile mi-au fost inspirate de apariția unui nou CD la Casa de Discuri Electrecord, cu înregistrări realizate în 1973, în

acompaniamentul unei formații instrumentale condusă de Jean Lucaci, el însuși autor al piesei **A doua primăvară**, inspirat de versurile artistei. Compoziții de Margareta Xenopol, Dumitrache Florescu, George Cavadia, Ion Vasilescu, Ioan R. Nicola, Alexandru Leon, Grigore Ventura, Vasile Popovici reunes într-un mănunchi titluri precum **De vrei să mori, Romanța toamnei, Romanța inimii, Steluța, Dor de răzbunare, În micul orașel, Și dacă ramuri bat în geam, Să treci prin lume fără dor, Doi ochi eu am iubit, Când amintirile...**, mici momente muzicale aduse de Elena Cernei la rang de bijuterie.

Booklet-ul discului, semnat în integralitate de Stephan Poen, doctor în medicină și muzică, soțul artistei, conține – în afară de prezentare și fotografii inedite - un emoționant eseu, **Stea dulce și iubită a sufletului meu**, mărturie de comuniune în eternitate, cu „fior de supremă încântare”.

(<http://cronici.cimec.ro>, 19 ianuarie 2010 și  
CULTURA nr. 3, 28 ianuarie 2010)

## PLÁCIDO DOMINGO, BARITON?

### Un mare cântăreț-actor

Bariton? Așa a început să cânte pe scenă, în 1957, într-un rol de zarzuelă, alături de mama sa. După doi ani, a audiaționat la Opera Națională din Mexico City, tot ca bariton dar, cu acel prilej, i s-a solicitat să încerce și câteva portative tenorale. Recunoscându-i-se vocalitatea adevărată, a fost imediat angajat ca tenor. Au fost începuturile unei cariere fulminante care continuă și în prezent, la 69 de ani. O performanță absolut remarcabilă pentru o voce lirică masculină înaltă și nu numai. Chiar și bașii și baritonii, a căror longevitate artistică este fiziologic sporită, se opresc cu ceva timp înainte.

Desigur, vocea - caldă și velurată - este o premisă indispensabilă. Dar secretele lui Domingo stau în rezistența incredibilă a aparatului său fonator cu toată musculatura care îl ajută, în sănătatea vocală de invidiat, în tehnica – dacă nu ideală, ca în manuale – cel puțin suficient de asiguratorie pentru a-i dăruii confortul în cânt și rezistența la duranță. Acestor daruri li se circumscriu muzicalitatea, simțirea artistică intensă, expresivitatea scenică, energia fizică și mentală bine conservată. Produsul? Nu un vocalist de referință (à la Pavarotti), ci un mare cântăreț-actor al scenelor lirice.

## **Incursiuni baritonale**

După o primă tentativă cu rolul Figaro din **Bărbierul din Sevilla** de Rossini în 1992 pe disc, primită cu răceală de critici, recent, Plácido Domingo și-a amintit din nou de adolescență și, ambițios, a invadat teatrele celebre cu rolul titular, de bariton, din **Simon Boccanegra** de Verdi. L-a cântat deja la Staatsoper unter den Linden din Berlin, la Metropolitan din New York, urmează Opera din Zürich, Teatro alla Scala din Milano, Opera Regală Covent Garden din Londra, Teatro Real din Madrid. Atracția pentru public a fost maximă, succesul comercial, garantat. Artistul este o mare vedetă, lumea se înghesuie să-l vadă într-un rol atipic și, în plus, se gândește că ar putea fi una din ultimele ocazii de a-l admira pe scenă, deși agenda tenorului autoapreciat bariton se completează an de an.

În București, a putut fi văzut în transmisia directă de la Metropolitan, pe marele ecran, a operei **Simon Boccanegra**. N-am fost prezent, comentam în studio transmisia simultană radiofonică, pentru posturile România Muzical și România Cultural. După seara cinematografică, am auzit aprecieri dintre cele mai elogioase, practic fără rezerve, venite din diverse medii. Domingo a sedus cinefilii operatici, toată lumea a apreciat trăirea intensă, jocul de scenă, implicarea în spectacol. Nu mă îndoiesc nici o secundă că ar fi fost altfel. Ca actor, este copleșitor în orice tălmăcire.

## **Raportul timbru-rol**

Din unghi sonor, epurat de vizual, o evaluare mai profundă se impune. În tot acest cor laudativ, nu trebuie uitat niciun moment că fundamentele vocale au pornit de la o bază falsă. Timbralitatea lui Domingo este în mod clar de tenor iar rolul Boccanegra este scris pentru bariton. Chiar dacă trecerea anilor i-a mai adumbrat culoarea glasului – nu suficient pentru a fi considerată de bariton –, chiar dacă artistul îngroașă unele sunete – cu grijă pentru a nu se decalibra și a strica linia sonoră –, spaniolul rămâne indubitabil tenor. Desigur, notele grave, pe care nu le poate evita fiind scrise pentru bariton, rezonază surd și opac. Cu cele înalte n-a avut probleme, ambitusul nefiindu-i integral solicitat.

Dar de aici, de la nepotrivirile de culoare, preceptele științifice ale esteticii vocale ne duc într-o altă arie de analiză, aceea făcută prin prisma stilisticii romantice – căreia opusul verdian îi aparține pe de-a-ntregul – cu tot ce decurge în ceea ce privește raportul timbru-rol.

Cristalizarea corespondenței între culoarea, calibrul timbral și personalitatea personajelor a fost unul din marile câștiguri ale operei romantice, care a depășit deseale edulcorări baroc-belcantiste dar a preluat de la acestea ce era mai bun și mai valoros. Când melodrama a început să accepte realismul și l-a contrapus ambiguității timbrale de secol XVIII și debut de secol XIX, belcanto-ul a dispărut ca stil pur. Ni s-au propus eroi pasionali, cu afișare liberă a sentimentelor, depărtați de cei cărora hedonismul le era exprimarea de căpătâi. A fost un mare pas înainte, continuat apoi de lirica veristă în drumul către drama muzicală și alte teritorii apropiate de epoca noastră.

Îmbrățișând conflictele romantice, pornind de la aceste raporturi și particularizând, Verdi și-a construit personajele cu precizie: îndrăgostiții sunt tenori – simboluri ale tinereții și idealurilor, opozanții – dușmani, rivali, complotiști, răzbnători etc. - sunt baritoni sau bași.

**Tații verdieni** O categorie însemnată de eroi verdieni baritoni sunt tații. Îi numesc aici pe Nabucco, Francesco Foscari, Miller, Stankar (**Stiffelio**), Rigoletto, Germont, Simon, Egberto (**Aroldo**), Amonasro..., părinți nobili sau rudimentari, generoși sau vindicativi, patrioți sau teroriști, blânzi sau aroganți, raționali sau absurzi.

Prin timbralitatea tenorală intrinsec - nativă a lui Domingo, raporturile se schimbă radical și dramatic. În **Simon Boccanegra**, duetul cu Amelia, între tatăl Simon și fiica sa soprană, sună ca între doi... amorezi, confruntarea dogelui Simon cu Gabriele, și el tenor, nu mai evidențiază diferența timbrală bariton-tenor, ambii sunt tenori de parcă ne-am situa în plină vocalitate belcantistă rossini-ană transportată în scriitură romantică. Verdi n-ar fi fost de acord să i se dea la gunoi conceptul său evolutiv, pe care l-a dus spre înalte culmi de măiestrie.

Și pentru a sublinia o dată în plus importanța raportării corecte între timbru și rol, trebuie spus că, în estetica vocală, cheștiunea culorii de glas se pune și mai subtil decât aici, unde devierea este flagrantă și grosolană. Chiar în cadrul aceluiași tip de voce, pretențiile sunt foarte severe. Există tenori cu culoare de un lirism pur care nu pot conferi pondere personajelor spinte sau chiar dramatice în interpretarea cărora se aruncă orbește. Există tenori eroici cu sonoritate metalică, atât de seduși de poetica unor îndrăgostiți încât încearcă să-i descrie cu voci de stentor. Și să nu credem

că problemele se limitează doar la acest tip de glas. Sopranele, mezzosopranele, baritonii, bașii cad deseori în aceleași erori. Din păcate, star-sistem-ul de azi le încurajează. Dacă nu impresarii și managerii, cel puțin criticii și publicul trebuie să dea atenția cuvenită fenomenului. Cu reacții pe măsură. Pavăza în jurul raportului corect timbru-rol trebuie întărită.

Va continua renumitul tenor spaniol cu asemenea incursiuni? Vor mai exista și alți temerari? Un singur răspuns. Sper că nu.

Una peste alta, rememorând ceea ce am scris în primele paragrafe și dând Cezarului ce-i al Cezarului, chapeau-bas Plácido Domingo pentru toate eforturile și aportul adus culturii! Dar nu trebuie uitat niciun moment că estetica vocală și specificul romantic verdian din **Simon Boccanegra** suferă.

P. S. Am făcut aceste notații înainte să aflu că tenorul va fi supus unei intervenții chirurgicale nelegate de aparatul fonator. Sunt convins că, după perioada de convalescență, va reveni pe scenă. Marile spirite sunt adânc devotate misiunii și darurilor lor.

(<http://cronici.cimec.ro>, 3 martie 2010 și

CULTURA nr. 11, 25 martie 2010)

## ÎNTR-O SINGURĂ SEARĂ, PATRU ROLURI PENTRU ELENA MOȘUC!

**În linia marilor interprete** A te duela într-o singură seară cu toate cele patru roluri principale feminine din opera **Povestirile lui Hoffmann** de Offenbach este o provocare serioasă! Olympia, Antonia, Giulietta, Stella sunt eroine definite prin partituri de vocalități diferite, de la coloratura lejeră (Olympia) la *Fach*-ul liric spre spint (Antonia) și liric (Stella), mergând până la o țesătură frecvent abordată de mezzosoprane (Giulietta). Privind în tunelul timpului, se observă că personajele au fost abordate în spectacol sau pe disc doar de puține cântărețe, printre care faimoasele Ninon Vallin, Virginia Zeani, Beverly Sills, Anja Silja, Joan Sutherland, Edita Gruberová dar și Josephine Barstow, Edda Moser, Carol Vaness, Catherine Malfitano, Ruth Ann Swenson. Trebuie subliniat că performanța vocală, care aproape frizează absolutul, nu rămâne stingheră. Firesc, caracterologia eroinelor este total diferită, de la păpușa Olympia la cântăreața

suferindă Antonia, de la diva Stella la curtezana Giulietta, așa încât evantaiul dramatic apare larg și complicat, vizând transformări radicale de la act la act, posibile numai printr-o actorie rafinată, de înaltă clasă.

Iată că din 2007 și Elena Moșuc a creat la Opera de Stat din Hamburg toate cele patru personaje și le-a reluat în 2010 pe prima scenă lirică elvețiană, la Zürich. După o carieră începută spectaculos, sub semnul rolurilor de coloratură, cu înalte performanțe în teritoriul belcantoului romantic, reputata soprană a continuat evoluția către partiturile lirice și către cele care reclamă accente ce vizează teritoriul spint. Nu le-a abandonat pe niciunele, așa cum deseori se petrece printre colegele ei. După 20 de ani de carieră, tehnica solidă îi permite menținerea unei bogate palete repertoriale. În timp, se știe, confirmările au venit rapid, succesele la Scala din Milano, la Operele din Viena, Berlin, München, la Arena din Verona, la Tokyo și în multe alte locuri, au validat-o drept una din importantele soprane ale momentului.

**O cântăreață-actriță totală** Opera **Povestirile lui Hoffmann** abundă în versiuni. Față de originalul lui Ernest Guiraud, cel care a finalizat partitura lăsată neterminată de Offenbach, edițiile Choudens și Fritz Oeser au fost cele mai cântate până când, de curând, în 2005, Christophe Keck și Michael Kaye au propus variante destinate Operelor din Lausanne, respectiv Lyon și Hamburg. Toate versiunile sunt derivate din original, introduc arii, coruri și scene noi, efectuează tăieturi, schimbă ordinea actelor, aleg preferențial între recitativele vorbite și cântate, într-un cuvânt, propun o multitudine de modificări. În 2010, ambițioasa Operă din Zürich a combinat edițiile Keck și Kaye, rezultând un spectacol lung, poate prea lung și dificil de cântat pentru toți principalii. În plus, dilatarea excesivă a timpilor de către șeful de orchestră David Zinman a dus la un discurs dezlănat, fără fior, nerv și tensiune, cu recitative mult prea lent rostite. Doar actul venețian, al Giuliettei, a făcut excepție... și chiar în sens invers, celebra barcarolă părănd puțin prea rapid condusă, departe de liniștea și poetica unei plimbări pe canalele lagunei. Una peste alta, noroc cu interpreții!

Ca Olympia, Elena Moșuc a expus acrobațiile și stratosfericele acute ale ariei **Les oiseaux dans la charmille** cu spectaculozitate,

puritate și precizie de sunet, cu șarm și impecabilă muzicalitate. Specialitatea casei! Pentru rol, regizorul Grischka Asagaroff a conceput păpușa creată de fizicianul Spalanzani cu chipul lui Marilyn Monroe. Nu este o noutate. Vincent Paterson a imaginat un look similar pentru Anna Netrebko într-o producție cu **Manon** de Massenet la Los Angeles. Dar reușita Elenei Moșuc a fost mai mare. Asemănarea figurii, machiajul, coafura, mișcările mâinilor, costumația au dus cu gândul direct la celebrul star american. Nu este nicio exagerare. Soprana l-a studiat în amănunțime, cu direcționare către expresii și ținută, adaptându-și gestualitatea la automatismele de păpușă mecanică.

Ca Antonia, Elena Moșuc și-a expus cu priceperea-i bine-cunoscută frazarea fluidă, plină de moliciuni și inflexiuni în aria **Elle a fui, la tourterelle**, și-a valsat cu omogenitate glasul în scenele cu poetul Hoffmann, a emoționat profund în finalul de act. Sunt virtuți care îi valorizează linia vocală de sorginte belcantistă, totul pus în slujba expresivității. Sunetele flotează, arta pianisimelor, sensibilitatea în cânt și atitudine sunt prezente peste tot. Intensă în trăire, cu joc scenic activ, artista își demonstrează și aici, o dată în plus, calitățile de cântăreață-actriță. Așa a fost și în continuare, în dificilul act al Giuliettei care, în versiunea Keck-Kaye, comportă muzică multă. Elena Moșuc a cântat și a jucat la perfecțiune, zugrăvind atât subtil cât și incitant frivolitatea eroinei. Ca și în Gilda sau Violetta, în Lucia sau Mimi, în Elvira sau Liù – amintesc doar câteva din rolurile sale definitorii - a dovedit că este o artistă completă.

Continuând ideea similitudinii cu vedetele, regizorul i-a pregătit Elenei Moșuc pentru micul rol al divei Stella, un look – dar numai un look, fără... excесе! - *à la Madonna*. Nimic mai ușor de împlinit, Elena Moșuc este o vedetă.

**A supune prin înfricoșare** Ar fi fost normal să notez acum câteva aspecte despre interpretul rolului titular. Dar impresia cea mai puternică, după cvadrupla eroină, mi-a produs-o bas-baritonul francez Laurent Naouri, care a preluat toate cele patru roluri negative, Lindorf, Copelius, Dr. Miracol, Dapertutto, obsesiile și blestemul lui Hoffmann. Aici, problema se pune altfel decât la iubitele poetului, ce veneau din lumi diverse, reale sau ireale. Cei patru sunt de fapt unul singur, cu profil structural identic, malefic, de piază-rea, apărut sub



patru măști. Interpretarea de către un singur cântăreț este aproape o obișnuință. La Zürich, Naouri - un Mefisto în smoking - a fost realmente sinistru prin sarcasm, nuanțări maligne și insinuări șerpești, zeflema la adresa unor întregi lumi pe care le domina, le supunea prin frică. Je triomphe par la peur a fost credo-ul său, rostit cu înfricoșătoare articulație a cuvântului. Vocea a sunat penetrant și autoritar, deși mici semne de uzură se mai strecoară pe alocuri. Păcat că versiunea Keck-Kaye a eliminat cunoscuta arie **Scintille, diamant!** din actul Giuliettei. Păcat! Mi s-a părut că înlocuitorul nu a avut același impact.

Hoffmann a fost italianul Vittorio Grigolo, un glas fără personalizare timbrală deosebită, aspru, fără rotunjimi și câteodată opac. Tehnic este perfectibil, cel puțin la utilizarea unor *mezzevoci* în locul emisiei în *falsetto*. Cântă însă cu ușurința și siguranța tinereții, cu dăruire și pasiune, inspirat în frazarea cantilenelor iar acutele sunt sigure. Dezinvoltura în scenă, expansivitatea și temperamentul sanguin îl fac să pară mai degrabă un gigolo foarte *terre-à-terre*, decât un poet visător, cu aură vegheată de Muza versului, aici de Nicklausse. Pentru acest important personaj, managementul Operei a ales-o pe mezzosoprana Michelle Breedt, o artistă cu timbru plăcut și frumoasă linie vocală, însă prea puțin dăruită ariei **Vois sous l'archet fremissant**.

În roluri mai mici, dar cu pondere bine definită în economia acțiunii, au cântat Martin Zysset (Andrès, Cochenille, Pitichinaccio, Franz), Benjamin Bernheim (Spalanzani), Giuseppe Scorsin (Crespel), Wiebke Lehmkuhl (Vocea mamei Antoniei) ș.a.

Regizorul Grisha Asagaroff, secondat de semnatarii decorurilor (Bernhard Kleber) și costumelor (Florence von Gerkan), de light-designer-ul Jürgen Hoffmann, a reușit să modernizeze povestea fantastică a lui Offenbach, păstrându-i misterul și mesajul.

(<http://cronici.cimec.ro>, 26 aprilie 2010 și  
CULTURA nr.17, 6 mai 2010)

# CUPRINS

## PREFAȚĂ

/ 5 /

## BUCUREȘTI

Din nou premieră concertantă la Operă / 9 / • Oana / 11 / • Un mare star, Alexandru Agache / 12 / • O, ce noapte furtunoasă! / 16 / • Aniversarea baritonului Nicolae Constantinescu / 19 / • Omagiu memoriei lui Ludovic Spiess / 22 / • Sub semnul farmecelor și sângelui, **Macbeth** / 26 / • Maria Slătinaru-Nistor la ceas aniversar / 30 / • In memoriam Valentin Teodorian / 32 / • La finele stagiunii, **Cenușăreasa** / 33 / • Revenire la un text mai vechi / 36 / • Ada Brumaru / 38 / • Proms II / 39 / • Primele luni de stagiune / 41 / • Deschiderea stagiunii / 43 / • Aniversarea sopranei Sanda Șandru / 46 / • **Boema**, premieră / 48 / • Dan Iordăchescu sau tinerețea senectuții / 52 / • **La Bohème** / 53 / • Premieră la Studioul „Ludovic Spiess” / 55 / • Spectacol de ținută / 56 / • Salon muzical dedicat profesorului universitar Grigore Constantinescu / 59 / • Un **Voievod** atipic / 60 / • Alexandru Agache **este** Rigoletto! / 62 / • Recviem pentru un prinț / 63 / • Primă audiție națională la Opera bucureșteană, **Parisina d’Este** / 65 / • Revenirea baritonului Murzaev / 67 / • Cu dr. Stephan Poen despre probleme actuale ale teatrului liric / 69 / • **Gianni Schicchi**, debordant! / 84 / • Invitație onorată cu brio / 85 / • Debut regizoral / 86 / • Michiyoshi Inoue, dirijorul-mim / 88 / • Glamour / 90 / • Tenorul Cornel Stavru la 80 de ani / 92 / • Amărăciune și izbăvire – interviu cu Cristian Mandeal / 95 / • Mariana Nicolesco și noua generație belcantistă / 107 / • Scena lirică în Festivalul Național de Teatru / 110 / • La vita è bella / 116 / • Seară Rahmaninov / 121 / • Elena Moșuc, strălucitoare la București / 122 / • Hänsel, Gretel și Rosina / 124 / • Concurență dură și surprize / 126 / • Debuturi

în **Don Pasquale** / 129 / • Măiestria **Maestranzei** / 130 / • Studioul Experimental „Ludovic Spiess”, în forță / 132 / • Mult așteptata reîntâlnire cu maestrul Cristian Mandeal / 133 / • Convorbire în alb și negru cu dr. Stephan Poen / 136 /

## **FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL „GEORGE ENESCU”, ediția a XIX-a, 2009**

**Oedipe** oratorial / 147 / • Elongații maxime la **Otello** / 148 / • **Sei divina!**... / 149 / • Peter Ruzicka: „Opera mea **Celan** este dedicată jertfelor secolului XX” / 151 / • Didier van Moere, președintele Asociației „Presse Musicale Internationale”, Paris: „Am fost interesați de concertele de muzică contemporană românească” / 154 / • Celebra Orchestre de la Suisse Romande este oaspetele festivalului / 156 / • Ediția 2009 a Festivalului Internațional „George Enescu” (I) / 164 / • Ediția 2009 a Festivalului Internațional „George Enescu” (II) / 170 / • Ediția 2009 a Festivalului Internațional „George Enescu” (III) / 175 / • Teatrul liric în festival / 180 /

## **ÎNȚARĂ**

La Sibiu și casele cântă / 187 / • Parteneriat artistic Sibiu - Spoleto / 188 / • Premieră festivalieră la Cluj-Napoca / 190 / • Povestea unui fost apatrid – dialog cu Ionel Pantea / 195 / • **Rigoletto** multimedia la Iași / 203 / • Tinerețe și excelență la aniversarea Universității Babeș- Bolyai / 206 / • În onoarea școlii românești de canto... / 209 / • **Cav & Pag** la Brașov / 212 / • Numai Opera Brașov vă procură... **Elixirul dragostei!** / 215 /

## **ITINERARI PE MAPAMOND**

Trei seri la Gran Teatre del Liceu din Barcelona / 218 / • Un bărbier... de qualité și belcanto autentic la Paris / 223 / • Baritonul George Petean: „Opera din București tace!” / 227 / • Roberto Alagna sau cântul torid / 230 / • Lumea Festivalului de la Salzburg / 232 / • Un corolar, o pledoarie / 235 / • Festivalul Salzburg 2008: Eros și Thanatos / 237 / • Scandalul / 241 / • Leo Nucci sau cântul verdian absolut / 243 / • „Cântați-mi recitativele și recitați-mi ariile!” – interviu cu baritonul Leo Nucci / 245 / • Romeo, Julieta și... Stéphano / 252 / • La Veneția, de neuitat, Boris... Furlanetto / 254 / • „Ca regizor, întotdeauna respect muzica” – interviu cu

Grischa Asagaroff / 257 / • Rolul – autograf al Elenei Moșuc / 260 / • Despre secretele belcantoului, regii solicitante, roluri și proiecte – interviu cu Elena Moșuc / 264 / • **Aurul Rinului**, semnat Bob Wilson / 268 / • „Intrarea pe un nou drum artistic este o fericire” – interviu cu Liliana Nikiteanu / 270 / • Prețul *Anna Netrebko* / 275 / • **Evgheni Oneghin** sub magia lui Seiji Ozawa / 279 / • Maestrul gestului parodic subtil / 281 / • Dialog cu Ioan Holender, înaintea ultimei sale stagiuni directoriale la Opera de Stat din Viena / 283 / • Muncă patriotică în acorduri wagneriene / 291 / • De la Verbier la Baden-Baden / 294 / • Ghete Adidas și pianе Steinway autografiate Lang Lang / 299 / • Un nou trend? / 303 / • Elena Moșuc, super-Gilda la Scala din Milano / 305 / • Un macho la Scala / 309 / • Marea tradiție a orchestrei Scalei din Milano / 312 / • Primul dramaturg este compozitorul – interviu cu maestrul James Conlon / 317 / • Simbolul paganinian – interviu cu sopranele Mildela D’Amico și Elena Moșuc / 323 / • Debut întârziat / 328 / • Îndemn către studiul îndelung și serios – interviu cu maestrul Ion Buzea / 331 /

## *AUDIO – VIDEO*

Angela Gheorghiu, rândunica măiastră / 340 / • The Met: Live in HD / 343 / • Reîntoarcerea Annei Netrebko sau **Lucia** fără fior / 346 / • Anthony Minghella, memorabil! / 349 / • Metropolitan Opera, în direct / 352 / • Romanțe cu Elena Cernei / 357 / • Plácido Domingo, bariton? / 358 / • Într-o singură seară, patru roluri pentru Elena Moșuc! / 361 /

# *ALBUM FOTO*

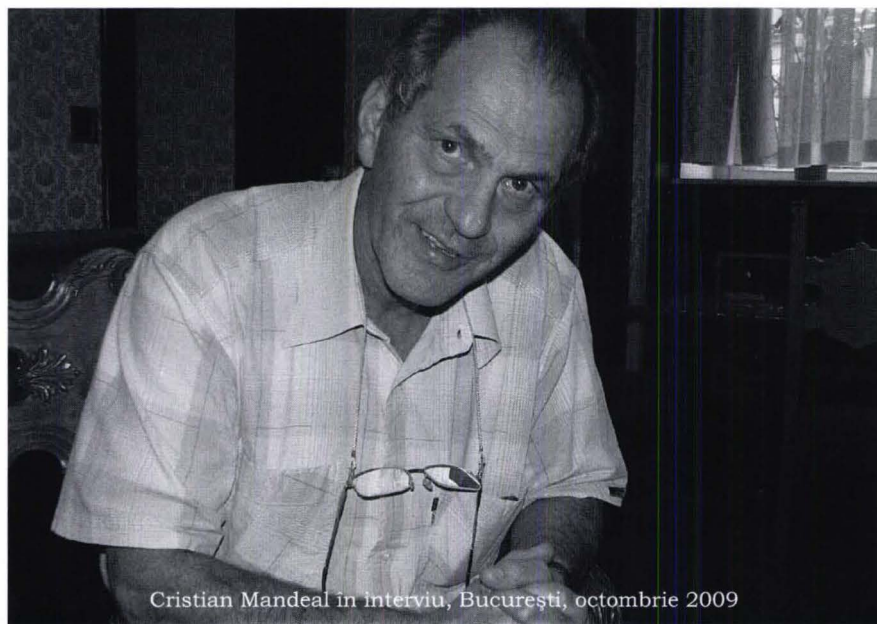




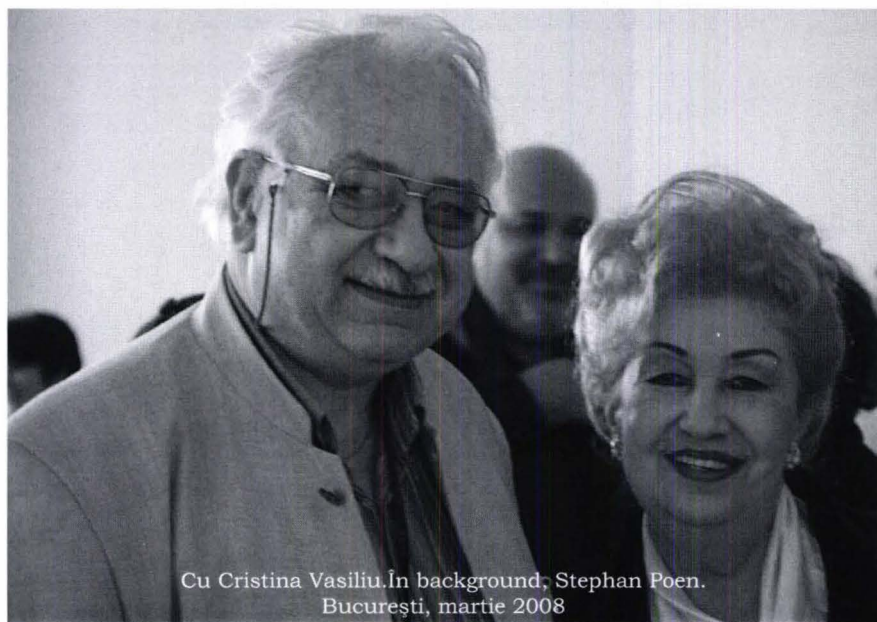
Cu Sanda Șandru, București, octombrie 2008



Cu Maria Slătinaru Nistor. În background, Ionel Pantea. București, martie 2008



Cristian Mandeal in interviu, București, octombrie 2009

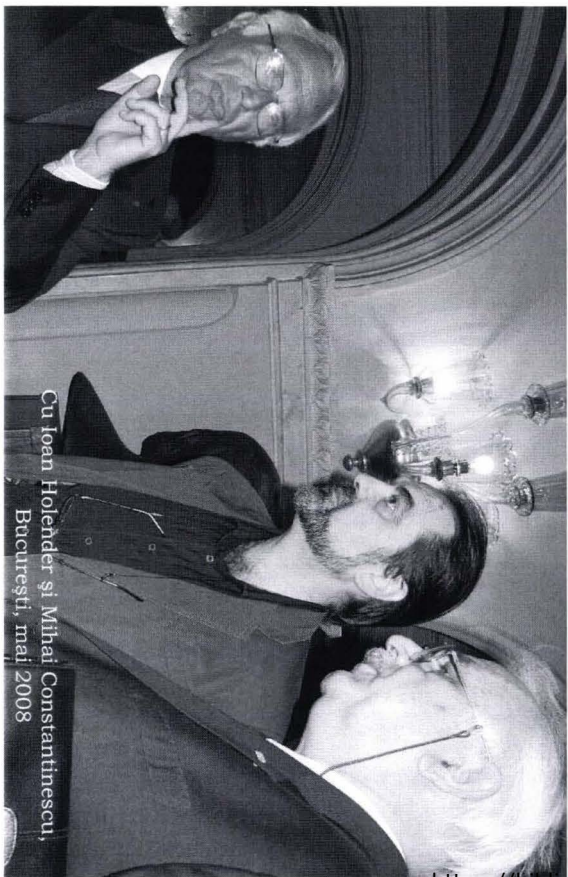


Cu Cristina Vasiliu. În background, Stephan Poen.  
București, martie 2008

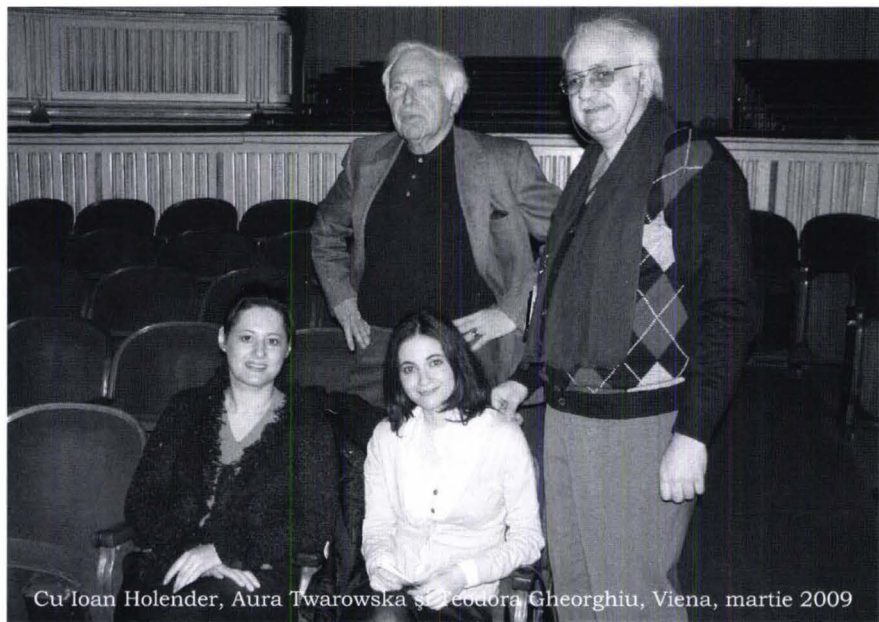


În antecamera biroului său de director al Operei de Stat din  
Viena, Ioan Holender alături de portretul lui  
George Enescu de Corneliu Baba

(Foto Wiener Staatsoper GmbH - Alex Zeininger)



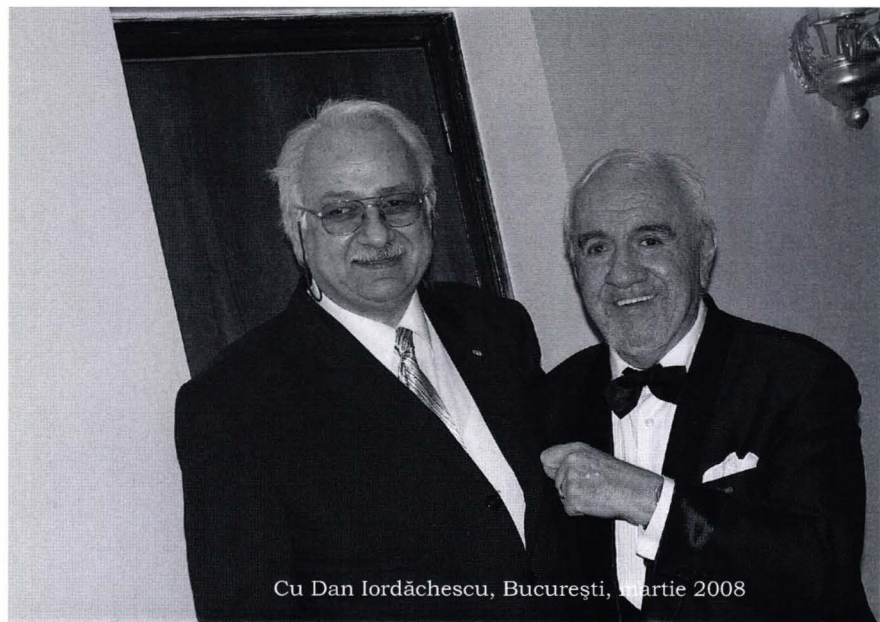
Cu Ioan Holender și Mihai Constantinescu,  
București, mai 2008



Cu Ioan Holender, Aura Twarowska și Teodora Gheorghiu, Viena, martie 2009



Cu Ioan Holender și Silvia Marcovici, București, septembrie 2007



Cu Dan Iordăchescu, București, martie 2008



Cu Irina Iordăchescu și Cristina Iordăchescu-Iordache, București, martie 2008





Cu Ionel Pantea, Cluj-Napoca, mai 2009



Cu Cristian Sandu, Ionel și Cornelia Pantea, Miron Mărie, Cluj-Napoca, mai 2009



Cu Elena Moșuc, Milano, ianuarie 2010



Cu Mildela d'Amico și Elena Moșuc, Milano, ianuarie 2010



Cu Elena Moșuc și James Conlon, Milano, ianuarie 2010



Cu James Conlon, Milano, ianuarie 2010





Cu Marco Giubileo, Milano, ianuarie 2010



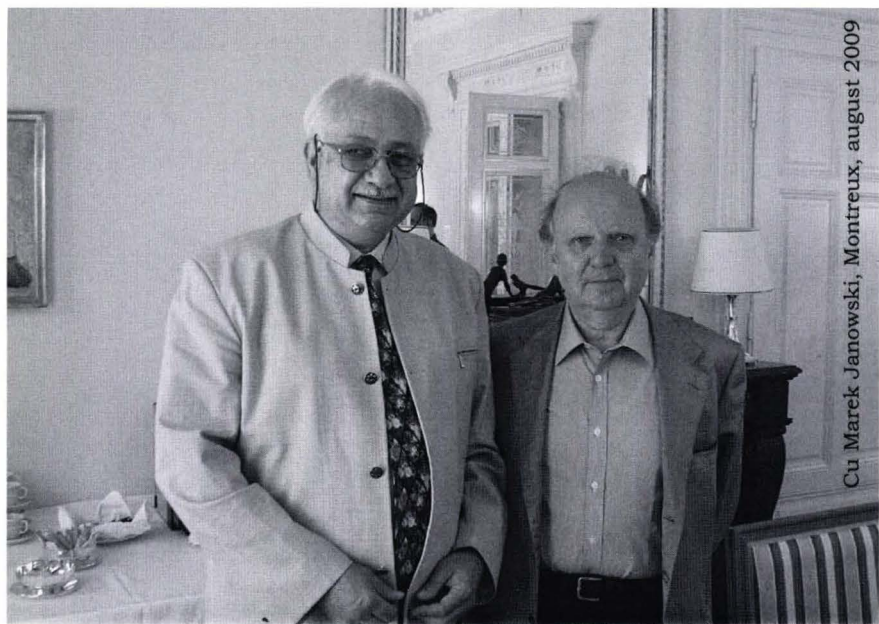
Cu Elena Moșuc și Gianluca Terranova,  
Milano, ianuarie 2010

Cu Ion Buzea și Elena Moșuc,  
Zürich, martie 2010

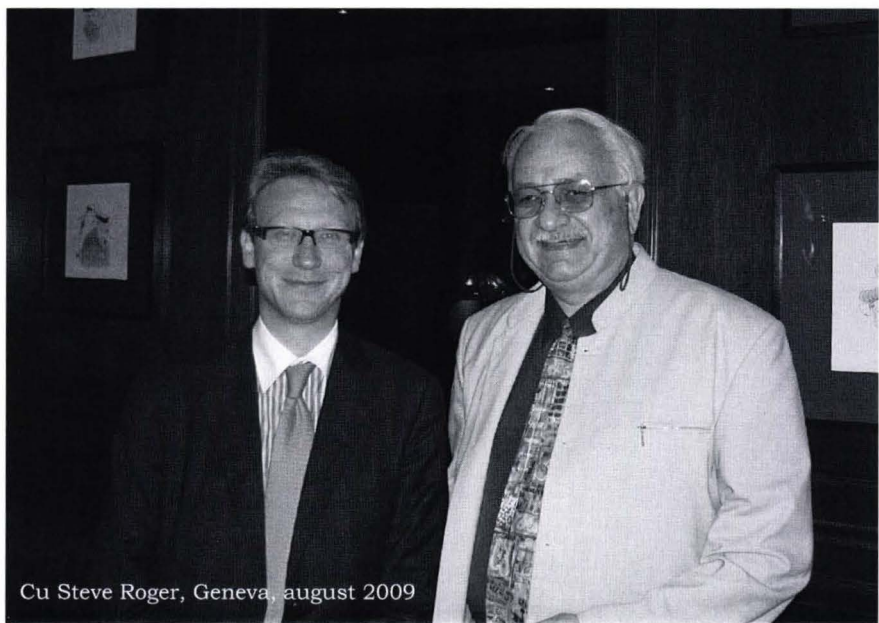


Cu Ion Buzea, Zürich, martie 2010



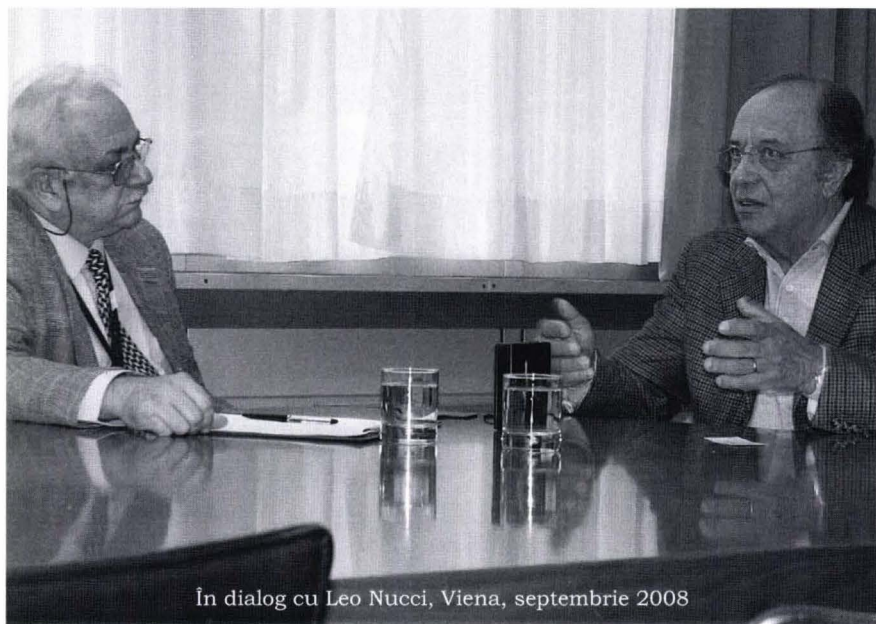


Cu Marek Janowski, Montreux, august 2009

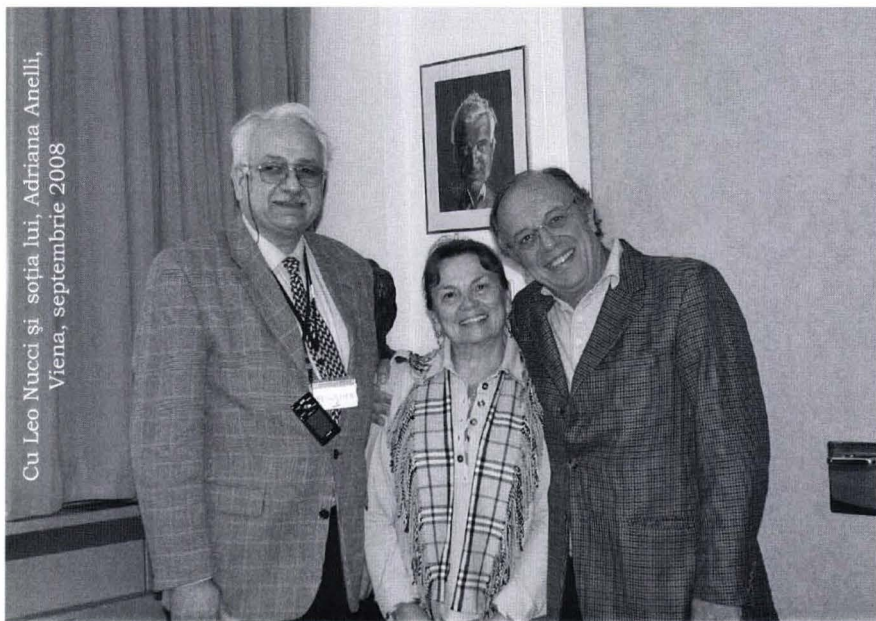


Cu Steve Roger, Geneva, august 2009





În dialog cu Leo Nucci, Viena, septembrie 2008



Cu Leo Nucci și soția lui, Adriana Anelli,  
Viena, septembrie 2008





Cu Leo Nucci, Viena, septembrie 2008



Cu Marius Rumbașiu și Alexandru Agache,  
București, martie 2008



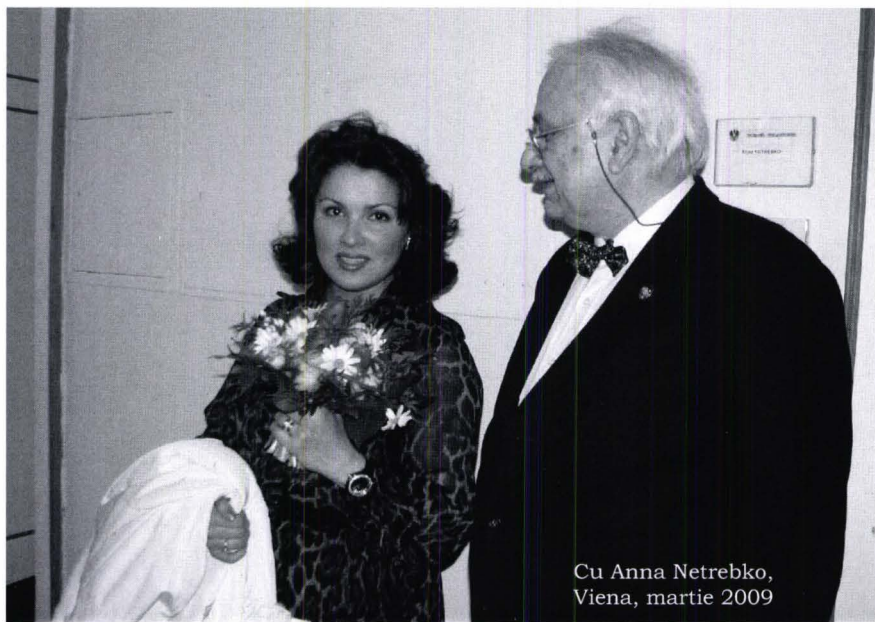
În dialog cu Nello Santi, Zürich, septembrie 2008



Cu Nello Santi, Zürich, septembrie 2008



Cu Ronaldo Villazon, Barcelona, ianuarie 2008



Cu Anna Netrebko,  
Viena, martie 2009





Cu Marianne Cornetti, București, ianuarie 2008

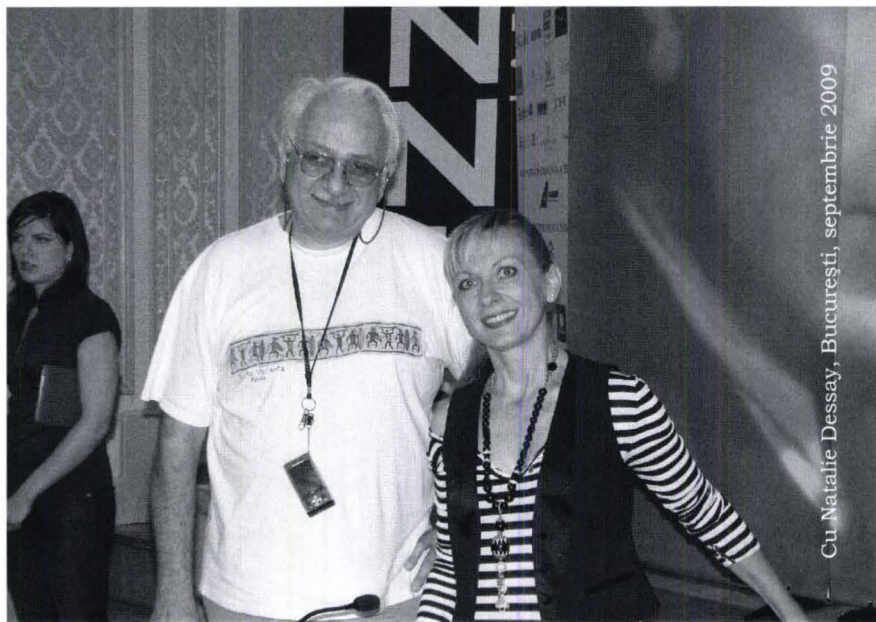


Cu Nelly Miricioiu, București, ianuarie 2008

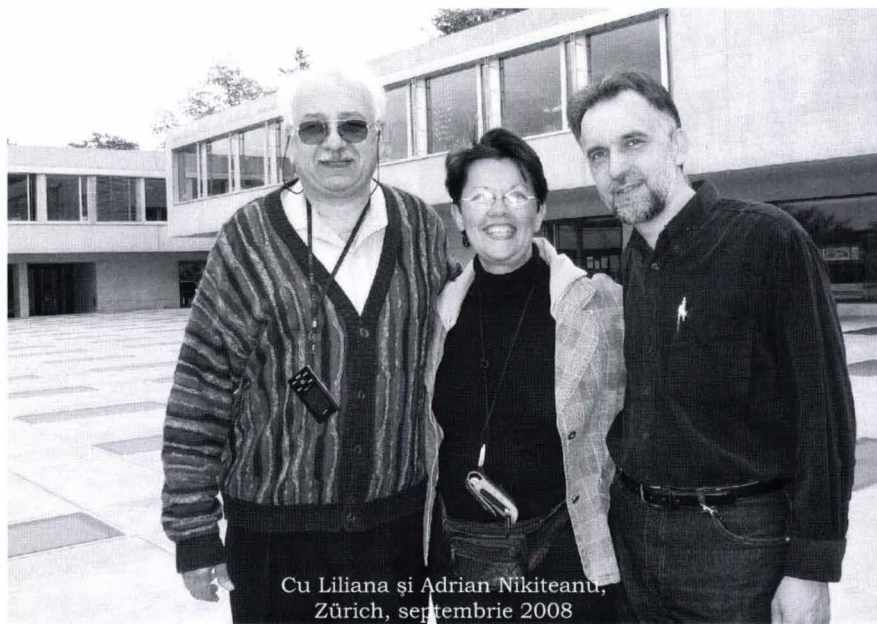
Cu Valeria Esposito, Sibiu, iunie 2008



Cu Natalie Dessay, București, septembrie 2009







Cu Luminița Constantinescu și Leontina Văduva, Sibiu,  
august 2007



Cu Ligia Ardelean, București, mai 2005



Cu Roxana Constantinescu, Viena, martie 2009



Cu Roxana Brihan, Viena, martie 2009



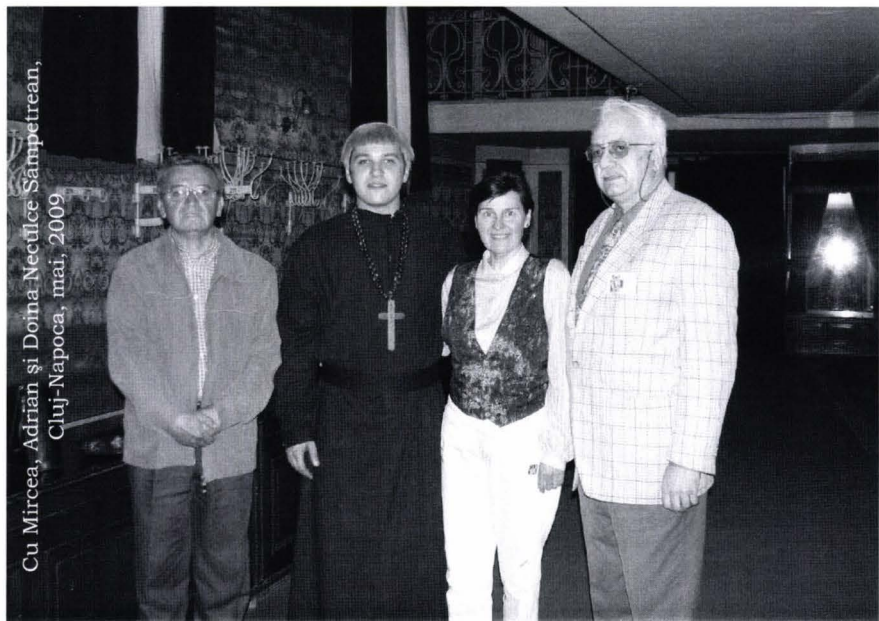


Cu Laura Tătulescu, Viena, martie 2009



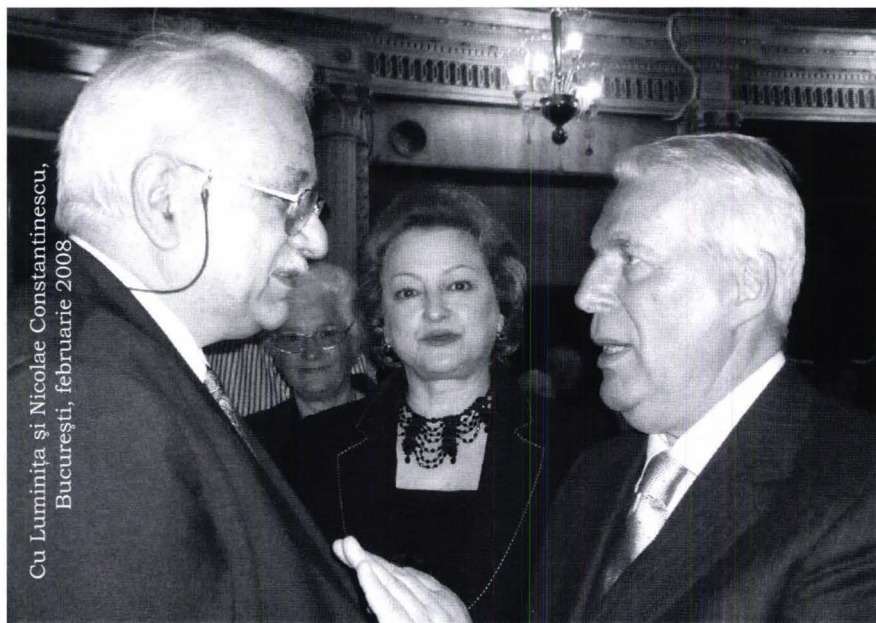
Cu Anita Hartig, Cluj-Napoca, mai 2009

Cu Mircea, Adrian și Doina Neculce-Sampetresan,  
Cluj-Napoca, mai, 2009

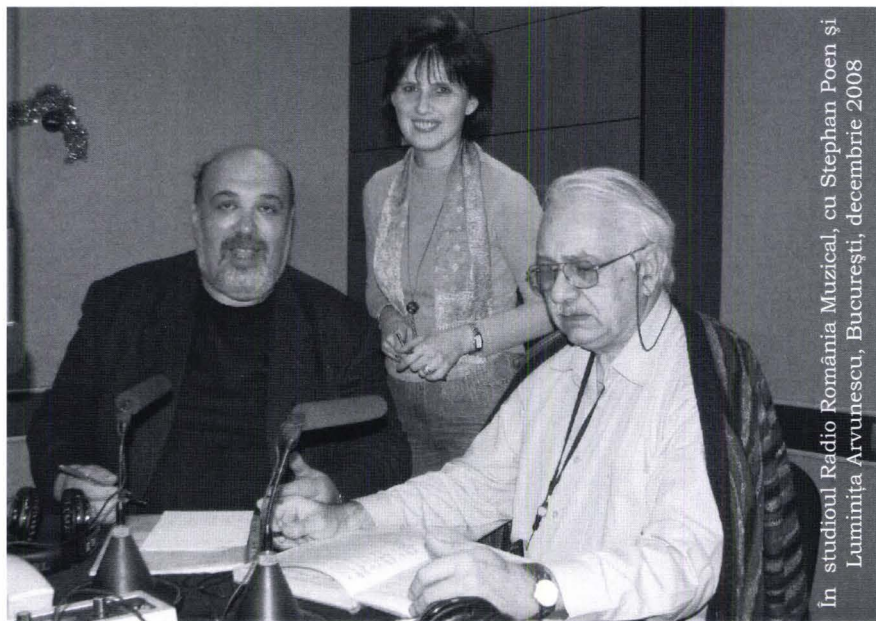


Cu Nicoleta Ardelean, Constanța, octombrie 2009





Cu Luminița și Nicolae Constantinescu,  
București, februarie 2008



În studioul Radio România Muzical, cu Stephan Poen și  
Luminița Arvunescu, București, decembrie 2008





Cu Theodor Paleologu și  
Mihai Brâncoveanu,  
București,  
septembrie 2009



Primirea delegației Asociației  
*Presse Musicale Internationale* din Paris  
la Ministerul Culturii, București, septembrie 2009

<https://biblioteca-digitala.ro>

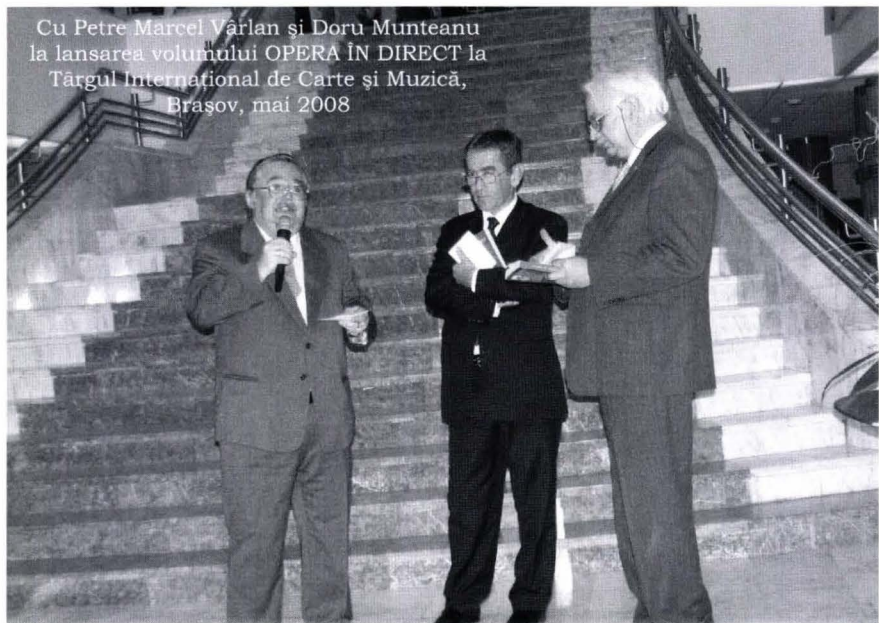
Cu Marius Rimbașiu, Miron Mărie, Doru Dejica  
și Răzvan Rimbașiu, Cluj-Napoca, mai 2009



Cu Grigore Constantinescu și  
Daniela Caraman Fotea,  
Constanța, octombrie 2008

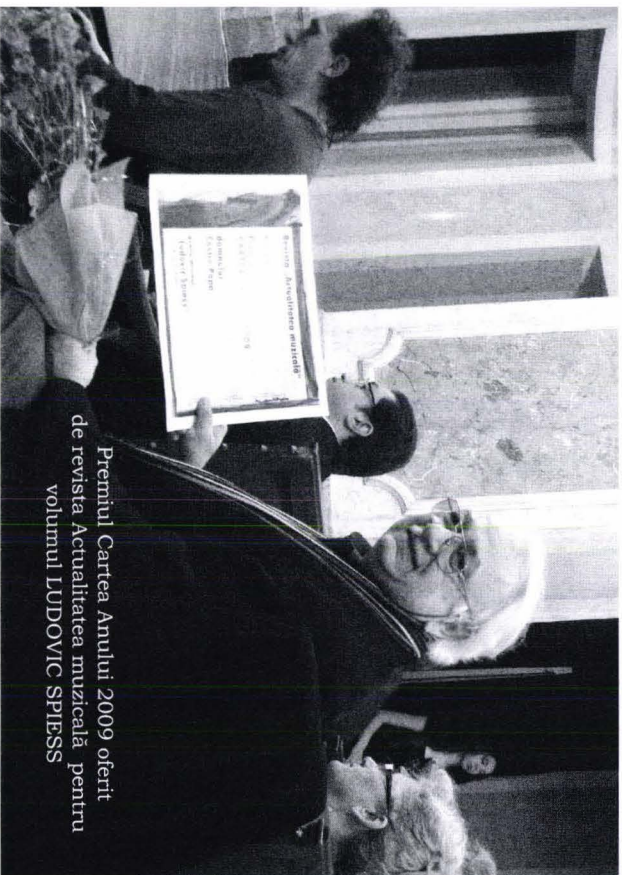








Cu Petre Marcel Vârlan și Cristian Mihailescu la  
lansarea volumului LUDOVIC SPIESS,  
Opera Brașov, octombrie 2009



Premiul Cartea Anului 2009 oferit  
de revista Actualitatea muzicală pentru  
volumul LUDOVIC SPIESS

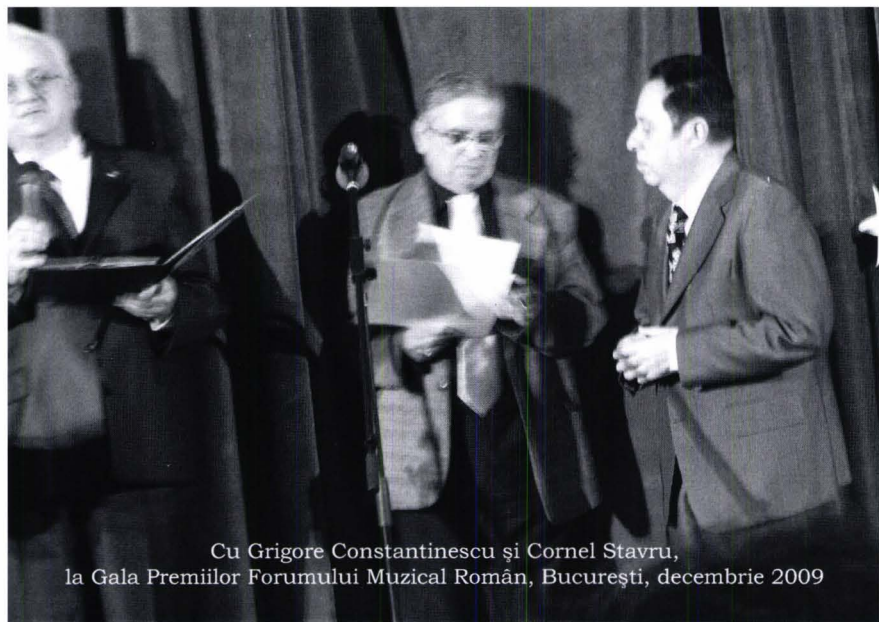


Cu Smaranda Oțeanu-Bunea, Ion Antonescu și Grigore Constantinescu, la Gala Premiilor Forumului Muzical Român, Palatul Cotroceni, decembrie 2008



Cu Ioan Bojin, Smaranda Oțeanu-Bunea și Grigore Constantinescu, la Gala Premiilor Forumului Muzical Român, Palatul Cotroceni, decembrie 2008





Cu Grigore Constantinescu și Cornel Stăvru,  
la Gala Premiilor Forumului Muzical Român, București, decembrie 2009



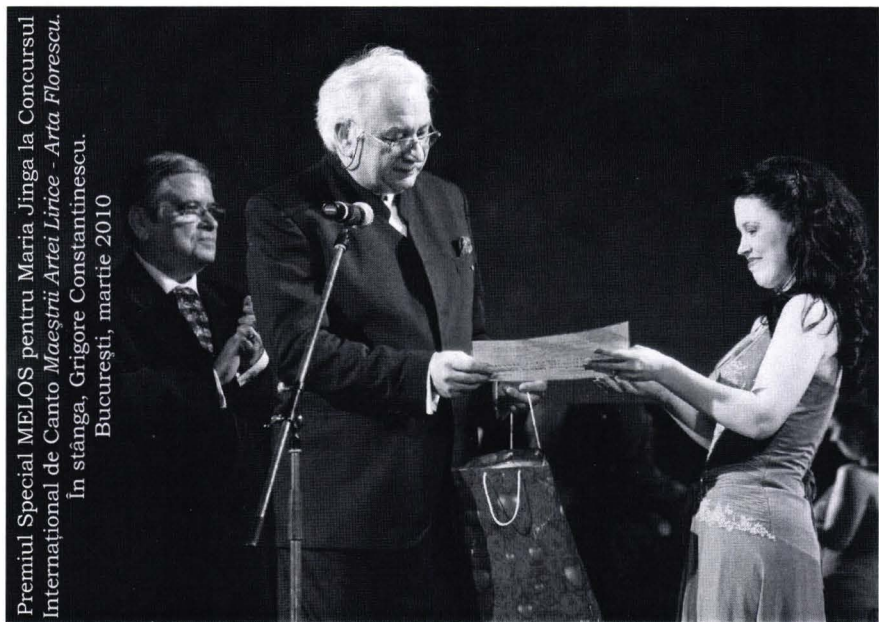
Cu Constantin Gabor, Smaranda Oțeanu-Bunea și Grigore Constantinescu,  
la Gala Premiilor Forumului Muzical Român, București, decembrie 2009



Înmănând Premiul MELOS lui  
Alexandru Agache,  
Opera Națională București,  
februarie 2009

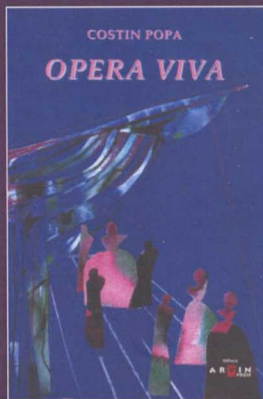
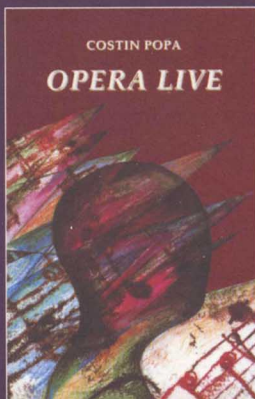


Premiul Special MELOS pentru Maria Jînga la Concursul  
 Internațional de Canto *Maestrii Artei Lirice - Arta Florescu*.  
In stînga, Grigore Constantinescu.  
București, martie 2010



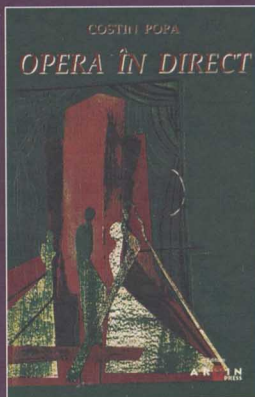


## De același autor



În vocea unui comentator al vieții muzicale, în general, și al vieții lirice internaționale, în special, nuanțele joacă roluri principale. Capacitatea de a observa detaliul, diferențele, bunele și relele nu o are oricine. Nu poți să faci astfel de observații decât dacă știi! Și Costin Popa știe. Din fiecare pagină semnată de el, atât confrății cât și publicul au ceva de aflat, de învățat. De aceea, după ce am parcurs cu atenție volumele anterioare, sunt mulțumită că am citit și cronicile, și interviurile adunate acum sub titlul OPERA ETERNA. Și până se vor strânge materialele pentru un nou volum, îl voi citi pe Costin Popa în publicațiile de specialitate, îl voi asculta vorbind la radio... Sunt sigură că astfel nu voi rata niciunul dintre evenimentele cu adevărat mari și voi afla esențialul despre noile voci care urcă sau vechile voci care coboară. Vă invit să procedați la fel.

Cristina SÂRBU



Curtea Veche Publishing