

Lecția de instrumente

În 1936, rusul Serghei Prokofiev (proaspăt repatriat din Occident, unde petrecuse mai bine de un deceniu și jumătate) s-a gândit să-i "alfabetizeze" pe copii în ceea ce privește instrumentele din orchestra simfonică, prin intermediul unei povești muzicale: **Petrică și lupul**. Un sfert de veac mai târziu, un alt pianist, dirijor și compozitor de renume – americanul Leonard Bernstein –, a resimțit aceeași nevoie de a educa viitorul public al concertelor simfonice, chiar dacă acțiunea lui s-a concretizat nu într-o partitură proprie, ci în expunerea de eșantioane din creațiile altora, în cadrul unor admirabile prelegeri publice, immortalizate totodată cu mijloacele televiziunii. Și unul, și celălalt nu se poate să nu fi cunoscut însă demersul similar al unui muzician italian din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea: Domenico Cimarosa. Opera acestuia **Il maestro di cappella** (într-o traducere liberă și – cum vom vedea mai încolo – contemporană: **Dirijorul**) nu este altceva decât o amplă "lecție de instrumente", deghizată într-o repetiție de orchestră condusă de către "profesorul"-solist.

Cu această din urmă lucrare, Opera Comică și-a înscris în repertoriu cea de-a șaptea montare realizată în coproducție cu Teatrul de Operetă "Ion Dacian", echipa de creatori alăturându-i acum scenografei Viorica Petrovici (singura prezentă pe afișul tuturor celor șapte spectacole) pe dirijorul Marian Didu, pe basul Vincențiu Țăranu și pe Ludovic Spiess în calitate de regizor.

În ambianța creată de tripticul pseudo-gravurilor de epocă ale Vioricăi Petrovici, decorul este constituit de către... însăși orchestra Teatrului de Operetă, aflată pe scenă (dar – firește – condusă efectiv din fosă!) și supusă permanent indicațiilor, criticilor și elogiilor unicului cântăreț al operei, care joacă rolul Dirijorului. În această ipostază, Vincențiu Țăranu – desigur, respectând viziunea regizorală a lui Ludovic Spiess – nu se mulțumește să strunească ansamblul cu ajutorul arcușului de prim-violonist (așa cum se întâmpla pe când formația simfonică se afla abia în anii copilăriei sale), nici să-l comande prin bătăile în podea ale bastonului "împrumutat" de la maestrul de ceremonii (cum se

petreceau lucrurile în perioada de adolescență a orchestrei – adică exact atunci când Cimarosa scria această operă comică), ci folosește bagheta (adoptată de către arta dirijorală abia la vârsta maturității ei).

Ce câștigă, dar și ce pierde astfel interpretul sub raportul expresiei scenice a personajului este evident: câștigă posibilitatea de a se mișca liber și rapid printre instrumentiști, însă pierde atât autenticitatea (prin discrepanța anacronică dintre costumația de epocă și bagheta modernă), cât și resursele de umor de care ar fi putut uza mânuind bastonul. Iar dacă anacronismul oricum exista în relația dintre vestimentația cântărețului și fracurile instrumentiștilor, poate că n-ar fi stricat ca Ludovic Spiess să completeze lecția de instrumente muzicale a lui Cimarosa cu o lecție de istorie a dirijatului, punându-l pe Vincențiu Țăranu să întrebuințeze rând pe rând arcușul, bastonul și bagheta. Ar fi putut specula astfel chiar și un episod real, întâmplat exact pe vremea lui Cimarosa: în 1787, dirijând orchestra, celebrul Jean-Baptiste Lully a izbit din gre-



șeală cu bastonul nu în podea, ci în... laba piciorului său – și încă atât de puternic, încât s-a ales cu o rană de pe urma căreia, în cele din urmă, a și murit...

Dar am comentat destul ceea ce se vede în noul spectacol al Operei Comice; voi spune acum, despre ceea ce se aude, că glasul lui

Vincentiu Țăranu sună bine (puternic și sensibil, precis și expresiv), iar pentru orchestra Teatrului de Operetă reîntâlnirea cu excelentul dirijor Marian Didu (care a condus-o timp îndelungat) constituie o fericită ocazie de a-și pune în valoare calitățile profesionale indiscutabile.

Luminița Vartolomei

P.S. Din păcate, nu pot trece cu vederea calitatea mai mult decât îndoielnică a traducerii libretului, făcută probabil de către o persoană care poate că știe oarece italiană, dar cu siguranță habar n-are de limba română, din moment ce echivalează replica "Che diavolo?" cu... "Ce diavol!", când sensul era – clar – "Ce dracu'?".

So dans

Recursul la Don Quijote

Cândva, demult, în repertoriul Operei existau mai toate baletele importante. Treptat, ele au dispărut și o lungă perioadă a fost secetă. Apoi, unul câte unul, au început să revină, în coregrafii noi; doar câteva au fost menținute în varianta veche, semnată de Oleg Danovski sau de Vasile Marcu. De regulă, o reluare este dublată de o regândire consistentă nu doar a libretului, ci și a stilului coregrafic, tendința fiind de recurgere la libertatea oferită de vocabularul neo-clasic. Este, de aceea, reconfortant și totodată surprinzător că ni se restituie un **Don Quijote** cuminte, în care personajele își mențin nu doar epoca, ci și dulcele stil de demi-caracter, mai puțin pretabil la modernizare.

Mihai Babușka, ca regizor și coregraf al recente premiere de la O.N.R. – de altfel, și singurul balet "mare" nou din stagiune – este la prima atacare a unei partituri de amploare, în a cărei versiune anterioară a evoluat ca prim-solist. El optează așadar pentru o adaptare după coregrafia clasică Petipa-Gorski, printre rândurile căreia se întrevide versiunea Barișnikov, alături de elemente și idei personale. Desigur, adaptarea a fost determinată și de motive obiective: scurtarea la două acte (patru tablouri), într-un decor unic, cu un ansamblu de dimensiuni moderate, este cerută atât de perspectiva unor turnee, cât și de dorința de a câștiga în accesibilitate, sub forma unei noi coerențe.

Prin prelucrări succesive, romanul lui Cervantes a rămas doar un punct de pornire, selecția operată de libretul

baletului oprindu-se la un filon cu *happy-end*: nunta Quiteriei – pe care bătrânul hidalgo o tot confundă cu Dulcineea visurilor sale –, agrementată cu evoluții de bravură, în buna tradiție a baletelor de la mijlocul secolului trecut. Totul se petrece într-o piață din Barcelona, inclusiv Visul lui Don Quijote (moment fără acoperire în roman, dar indispensabil în logica baletelor epocii romantice); lupta cu morile de vânt e rezolvată printr-o proiecție pe fundal; secvența întâlnirii cu "gitanii" este înlocuită cu momente coregrafice de complezență; fantasma Dulcineei capătă o prezență concretă (dar insuficient conturată, neutră), iar Vlad Toader în Vagabondul are câteva intervenții de tehnicitate, care îl recomandă pentru roluri mai importante.

Toate acestea presupun și introducerea unor pagini muzicale mai puțin cunoscute, pe care dirijorul Lucian Anca le tratează cu înțelepciunea celui care a auzit multe în cariera sa: fără grabă, ba chiar trenant pe-alocuri, ceea ce nu face totuși orchestra să sune mai bine decât modesta ei reputație.

Din punct de vedere coregrafic, sunt respectate aproape întru totul câteva părți consacrate (în măsura în care fiecare creator își pune totuși amprenta asupra montării sale), iar în cele noi este reconstituit stilul de demicaracter și caracter spaniol, care dă unitate baletului. Din punct de vedere regizoral, s-a intenționat – și s-a realizat – un spectacol alert, fără multe înflorituri, în care să primeze bucuria dragostei și a dansului. Nu întotdeauna însă acțiunea soliștilor se decupează limpede în fața ansam-

blului, iar când acesta dansează, cei de pe margine urmează doar indicații generale, creând imagini neclare. La bruierea vizuală a privitorului con-

foto: Constantin Dumitru



Corina Dumitrescu