

principalii componenți ai echipei Operei Naționale nu s-au situat la nivelul lor maxim de performanță. Pe parcursul reprezentației, glasul sopranei Mihaela Stanciu (*Gilda*), probabil atins de vreuna dintre bolile respiratorii de sezon, a pierdut treptat din strălucire și lejeritate. Ușorul „capretto” de care suferă vocea tenorului Marius Manea (*Ducele de Mantua*) a părut mai evident decât în mod obișnuit, iar sărăcia jocului său de scenă era accentuată de poza dizgrațioasă în care înțepenea la rampă spre a-și cânta ariile („*Questa o quella*” și „*Ella mi fu rapita*”). S-ar putea crede că poziția cu fața la public și cu picioarele mult depărtate „face școală” printre cântăreții noștri, căci și basul Marius Boloș (*Monterone*) o adoptă sistematic! Parcă pentru a compensa rigiditatea aceasta, Ruxandra Ispas exagera în mod caraghios reverențele repetate, Pajul său devenind astfel o caricatură. Cu totul surprinzător, până și corul lui Stelian Olariu (cea mai sigură valoare perenă a Operei bucureștene) s-a decalat supărător, la un moment dat („*Zitti, zitti*”), față de orchestra condusă de dirijorul Iurie Florea! Iar în comparație cu toate aceste scăderi nici nu mai contează faptul că Sidonia Nica (*Giovanna*), Ion Dimieru (*Marullo*), Valentin Racoveanu (*Borsa*), Crina Zancu (*Contesa Ceprano*) și Adrian Ionescu (*Ușierul*) n-au reușit să facă memorabile rolurile secundare sau de-a dreptul pasagere pe care le aveau de interpretat...

Supremația diversității

Dacă baritonul Renato Bruson a venit acum pentru prima dată la București, în ceea ce o privește pe **Eliane Coelho** degetele unei singure mâini abia dacă mai ajung spre a număra vizitele pe care din anul 2000 înapoi artista le-a întreprins în capitala României: a cântat pe podiumul Studioului de concerte „Mihail Jora” în *Gioconda* de Amilcare Ponchielli, în *Simon Boccanegra* și *Stiffelio* de Giuseppe Verdi, alături de Formațiile Muzicale ale Radiodifuziunii, pentru ca în stagiunea trecută să evolueze și pe scena Operei Naționale, în *Tosca* de Giacomo Puccini. Între timp, în Festivalul „Enescu” din 2001 a fascinat publicul românesc interpretând (sub bagheta dirijorului Seiji Ozawa și în compania ansamblului Operei vieneze, dar tot în concert) rolul vieții sale: *Salomeea*, din lucrarea omonimă a lui Richard Strauss, pe care până atunci o întruchipase deja de vreo sută treizeci și ceva de ori...

Se-nțelege de-aici că soprana braziliană este trecută de prima tinerețe, judecând și după faptul că în 1971 studia la Hanovra (după ce la Rio de Janeiro – orașul său natal – urmăse arhitectura, dar luase și ceva lecții de canto), iar în 1976 era angajată ca solistă la Stadttheater din Bremen. Fiindcă, altminteri, timpul n-a lăsat defel urme asupra cântului și jocului acestei extraordinare artiste, după cum imensa cantitate de partituri extrem de diferite și de dificile ca tehnică vocală pe care le-a acumulat repertoriul ei (de la Mozart la Ceaiikovski, de la Donizetti și Bellini la Dvorak, de la Giordano la Alban Berg și de la Arrigo Boito la Dmitri Șostakovici) nu i-a uzat câtuși de puțin glasul, demonstrând astfel, din nou, netemeinicia temerilor care-i fac pe mulți cântăreți să refuze a aborda creațiile secolului XX.

Mai degrabă conservatorismul publicului (dornic să asculte, mereu, Verdi și iar Verdi!) are de ce să-i îngrijoreze pe interpreți, din moment ce, oferind (spre cinstea ei!) bucureștenilor nu unul, ci două spectacole cu **Manon Lescaut** de Jules Massenet în aceeași formulă interpretativă, conducerea Operei Naționale a avut neplăcuta

În prim-plan: Eliane COELHO și Efe KISLALI



surpriză să constate că la a doua reprezentație sala era doar pe jumătate plină, în ciuda renumelui de care se bucura deținătoarea rolului titular. Și în pofida faptului că în distribuție (în rolul Cavalerului Des Grieux) mai figura un oaspete străin: tenorul Efe Kislali, tânăr solist turc, aflat în plină ascensiune internațională.

Voce mare, întrebuițată inițial cu parcimonie (făcând uz – și chiar abuz, uneori – de intensități scăzute, de filaje și de atacuri precaute ale acutelor), Efe Kislali și-a menajat efectele, dozându-și abil forțele, astfel încât, în primul rând grație lui, în finalul actului III, drama să devină cu adevărat cutremurătoare. Evident însă, actul final avea să-i aparțină Elianei Coelho, a cărei subtilă știință a cântului, aliată cu arta de veritabilă tragediană, ridică performanța solistică la un nivel rar întâlnit „pe viu”, în spectacolul de operă. (Celebra arie „*Sola, perduta, abbandonata*” a stârnit ovațiile cele mai înflăcărâte ale întregii serii!)

Din fericire, glasurile vibrante ale celor doi protagoniști se armonizează în chip fericit, astfel încât duetele au prilejuit publicului numeroase momente de înaltă desfătare artistică. Din nefericire, inerția scenică a tenorului (care, după ce că nu părea suficient de motivat în relația sa directă cu soprana, mai și primea fără vreo reacție veștile cele mai groaznice ce se abăteau asupra lui) n-a permis și conturarea unei dimensiuni teatrale la fel de convingătoare precum aceea muzicală...

Echipa soliștilor români de la premiera Operei Naționale de-acum un an s-a schimbat aproape total, dintre interpreții de atunci rămânând doar Radu Pintilie (*Căpitanul navei*) și Vasile Chișiu (care a „avansat” însă din funcția de Sergent al arcașilor în aceea de Hangiu). Celelalte roluri episodice au fost susținute la fel de convingător de către Vlad Miriță (*Edmondo*), Valentin Racoveanu (*Profesorul de dans*), Antonela Bârnat (*Un muzician*), Daniel Filipescu (*Sergentul*) și Lucian Corchiș (personaj pe care programul de sală se încapățânează încă să-l numească, precum

în partitură, „Lampagiul”, deși regizoarea Anda Tăbăcaru-Hogea l-a transformat într-un... spălător de podele!), iar Gigel Ungureanu a făcut cuplu de astă dată cu Bianca Fota, în splendidul duet de dragoste creat de către coregraful Mihai Babușka pe introducerea orchestrală a actului III. (Din păcate – așa cum scriam și în cronică premierei –, dialogul închipuit dintre sufletele celor doi eroi, desfășurat într-o penumbra fantomatică, devine aproape invizibil atunci când balerinii evoluează către extremele scenei, ieșind astfel de sub palidele spoturi de lumină.) În fine, preluarea rolurilor lui Lescaut și Geronte de către Ionuț Pascu și, respectiv, Mihnea Lamatic modifică substanțial percepția spectatorului asupra celor două personaje, căci la primul josnicia caracterului este accentuată de binevenitul contrast cu distincția înfățișării artistului (chiar și în scena de beție), în vreme ce al doilea, în loc să fie complet detestabil, devine oarecum simpatic prin înflăcărea cu care, spre a o încânta pe Manon, pune în scenă „Madrigalul” din actul II.

Sub bagheta dirijorului Adrian Morar, decalajele între fosă și scenă care au grevat începutul operei nu s-au mai regăsit pe parcurs, în orchestră remarcându-se, în schimb, omogenitatea și consistența sonorității, ca și frumusețea unor solo-uri (violoncelul în antracul actului III, devenit balet; suflătorii de lemn, în aria „*Sola, perduta, abbandonata*”). Cât privește scenografia lui Cătălin Arbore, ea continuă să farmece privirea datorită ingeniozității modulelor ce compun și recompun diferitele decoruri ale celor patru acte, mizând în mod exclusiv pe cromatică roșu-alb-negru.

Republica Veneției și Regatul Basmului

Cu siguranță, părinții de astăzi nu le mai citesc copiilor poveștile lui Carlo Gozzi, așa că ***Dragostea celor trei portocale*** le-ar fi rămas total necunoscută prichindeilor bucu-reșteni dacă regizorului Cristian Pepino nu i-ar fi venit minunata idee de a o preface într-o comedie muzicală. (Trebuie observat totuși faptul că a numi „scenariu” *basmul teatral* al scriitorului italian este nu numai inexact, ci și derutant pentru aceia dintre micii spectatori care știu deja să deslușească slovele afișului: în lipsa oricăror date biografice, aceștia ar putea crede că autorul este vreun... cineast contemporan!)

Cu siguranță însă, nici măcar adulții de astăzi, cărora li s-au spus odinioară poveștile lui Carlo Gozzi, n-au habar că faimosul *L'amore delle tre melarance* nu-i aparține pe de-a-ntregul literatului venețian, ci este o prelucrare a unuia dintre basmele populare culese de către napolitanul Gian Battista Basile și publicate chiar în dialect, sub titlul *Lo cunto de li cunti* (*Povestea poveștilor*), iar apoi traduse în mai multe limbi europene (inclusiv italiana!) și servind drept sursă de inspirație atât pentru francezul Charles Perrault, cât și pentru germanul Johann Ludwig Tieck.

Cu siguranță, toți iubitorii genului liric știu, în schimb, că între cele zece *fiabe teatrale* ale lui Carlo Gozzi, jucate pentru prima dată la Veneția între 1761 și 1765, se numără și aceea după care Adami și Simoni au scris libretul operei omonime a lui Giacomo Puccini, prezentată în premieră la „Scala”, în 1926: *Turandot*. Dar tot atât de sigur este faptul că prea puțini dintre spectatorii români de teatru muzical știu că, înainte cu cinci ani, și ***Dragostea celor trei portocale*** inspirase o operă: lui Serghei Prokofiev, care și-a scris el însuși libretul și și-a lansat lucrarea la Chicago, în 1921.

Cum nu există nici cea mai mică șansă ca, în viitorul apropiat (și, din păcate, nici în acela foarte îndepărtat!), seducătoarea partitură a lui Prokofiev să fie montată pe scena