

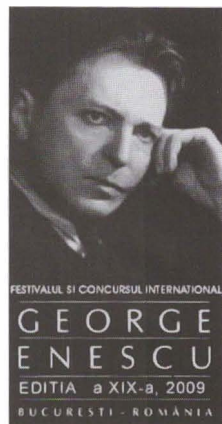
FESTIVALURI, GALE

București

Costin POPA

Teatrul liric în festival

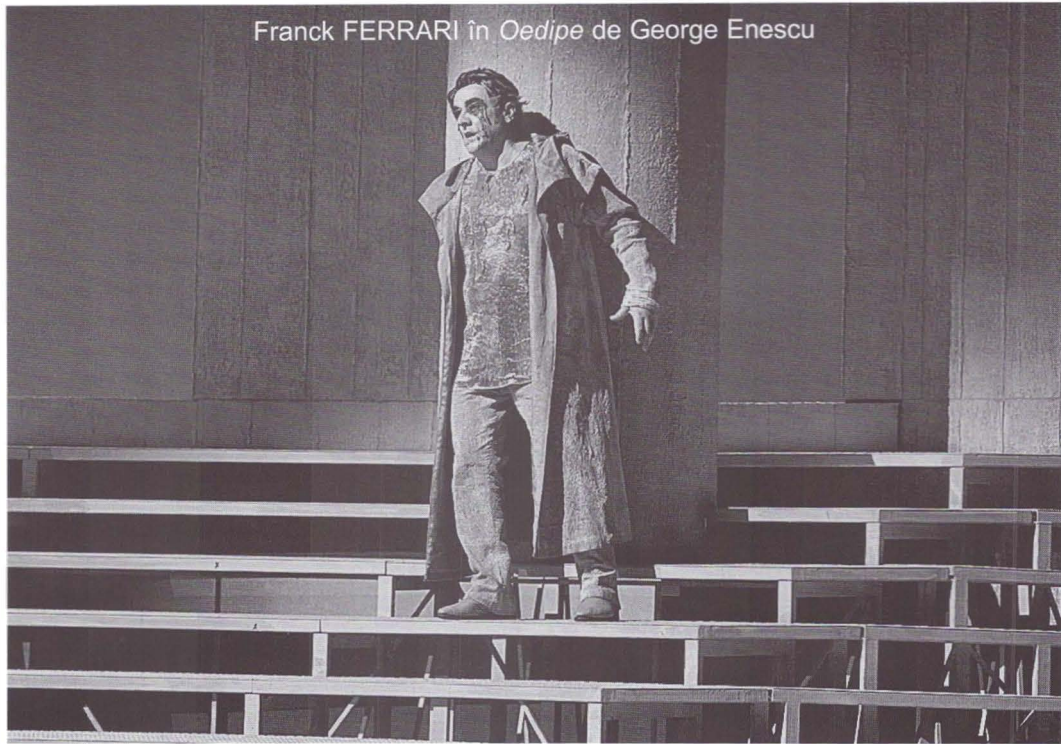
Prezența lui Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena, la conducerea artistică a Festivalului Internațional „George Enescu” încă din 2003, a însemnat, printre multe altele, și îmbogățirea afișului manifestării bucureștene cu titluri de operă reprezentate scenic, semiscenic sau în concerte lirice. 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 postrevoluționar 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 supertehnicizata 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. Departe 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 încă – expresivitatea eroilor a fost lăsată pe plan secundar. În atari condiții, marea calitate a mizanscenei a rămas această lăsare a sonurilor enesciene în liberă respirație. Figurile interpreților, gestică, exprimau însă mult prea puțin.

În schimb, scena Sfînxului mi s-a părut de o forță dramaturgică ieșită din comun... chip împietrit de ghips, cu ochi de tăciune aprins, siluetă zămisliță de măruntaiele Geei, cu aripi-văluri negre ce se întind amenințător pe toată deschiderea scenei,

Franck FERRARI în *Oedipe* de George Enescu

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 dispăre în același infern din care a venit. Este marele moment al lui Joël, al autoarei costumelor Franca Squarciarino.

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 la idee, 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 locastei.

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.



Franco FARINA și Carmen GURBAN în *Otello* de Verdi

„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 interpretării, 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, datorată 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



Daniela DESSI și Fabio ARMILIATO

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 Dessi 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, mărinind 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 desensului melodic culminația ardentă. Foarte versat, Armiliato a știut să mascheze momentul.

Daniela Dessi 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 Hogeia (regia), Cătălin Ionescu Arbore (decoruri, costume, lumini).

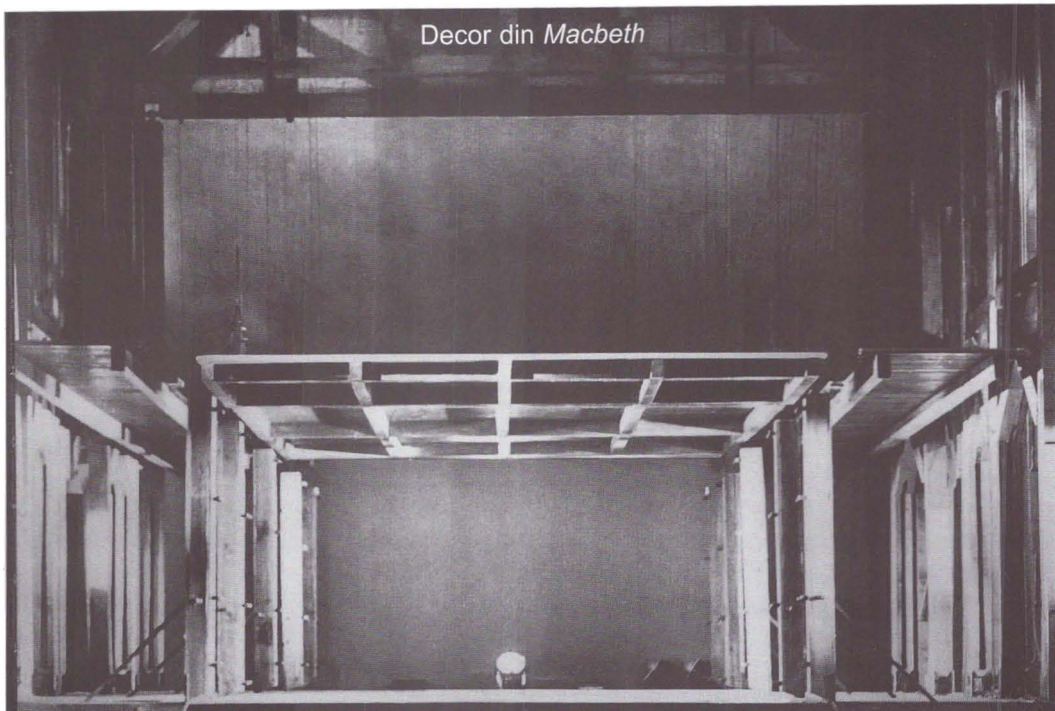
Oaspetele blond și cu alură de top model a fost dirijoarea canadiană Kerri-Lynn Wilson, sigură pe baghetă și înclinată către o lectură avântată, cu sonorități câteodată prea masive. Cu asemenea premise, spectacolul a avut energie, dar mai puțin rafinament.

„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 păcătuit Opera Națională. Sunt multe momente în **Macbeth** care funcționează scrâșnit, fără cursivitate și periclitează cadrele memorabile. Mă gândesc numai la antologica scenă a ținuturii 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 blestată, 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 verdiene în sensul liniei vocale 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 ultracompetitivă la nivel internațional, Silvia Sorina Munteanu. O preferam.

Spectacolul a relevat odată în plus glasul important al tânărului Teodor Ilincăi (*Macduff*), un tenor care poate derula o frumoasă carieră internațională, cu condiția

Decor din *Macbeth*

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 fost de cele mai multe ori prea alert ca să extragă toate sevele din scriitura verdiană. Și, din nou, corul s-a aflat la mare înălțime, cu un moment de neuitat în secvența „Patria oppressa” din ultimul act.

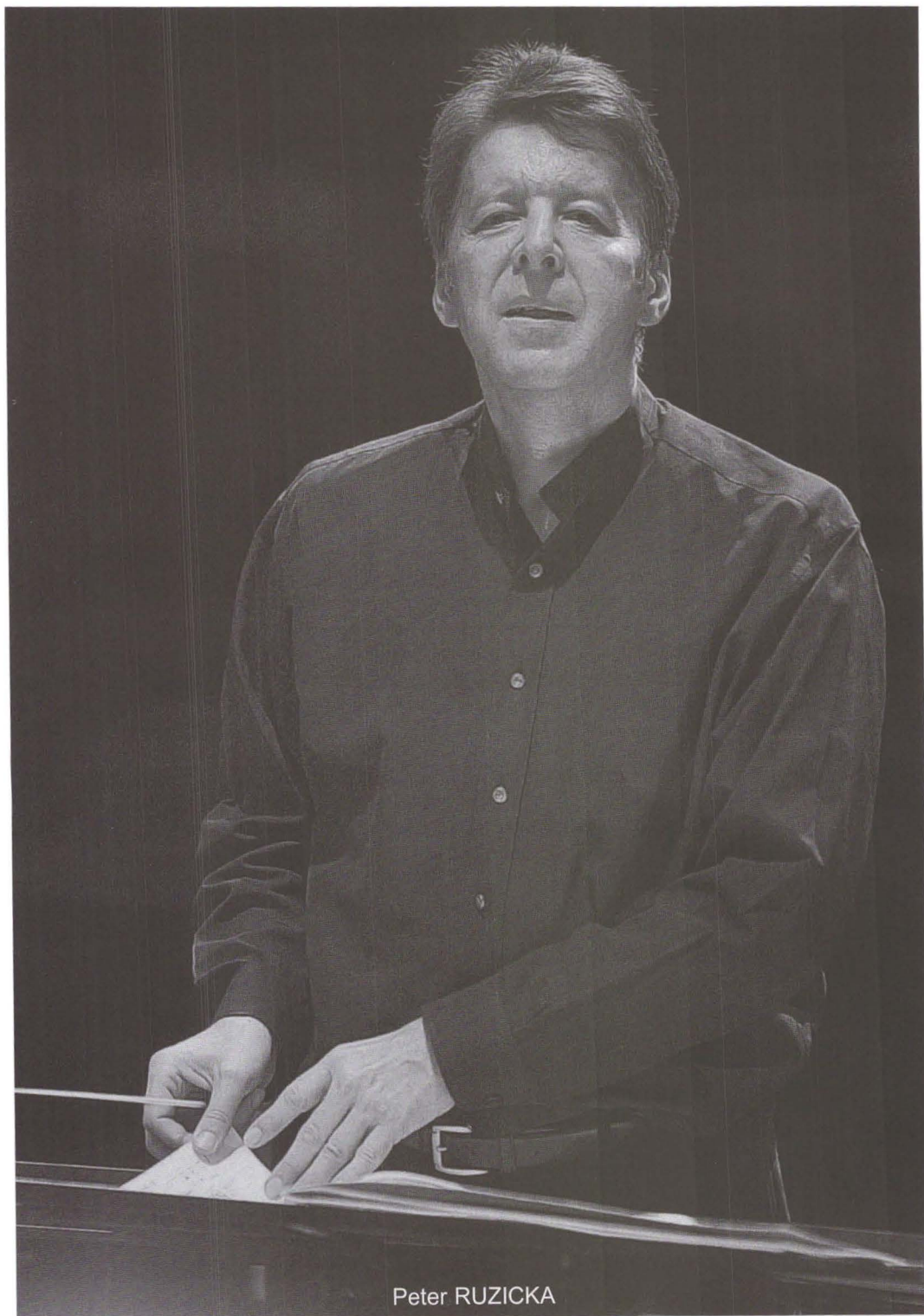
„Celan”

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 semiscenică 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 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. [...] 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.



Peter RUZICKA