

Marius Budoiu

DRUMUL DE LA PARTITURĂ
LA SPECTACOL


Cluj-Napoca 2018

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

BUDOIU, MARIUS

Drumul de la partitură la spectacol / Marius Budoiu. - Cluj-Napoca:
MediaMusica, 2018

Conține bibliografie

ISBN 978-606-645-098-0

78

Coperta: Marius Budoiu

© Copyright, 2018, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.



Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

Cuprins

Argument:.....	5
Introducere.....	6
În Căutarea Unei Idei.....	8
Nașterea Ideii De Spectacol.....	8
Cu Flautul La Urgențe	13
Don Pasquale	14
La Bohème.....	15
Cum Crește Spectacolul	17
Cu Flautul La Urgențe	17
DESFĂȘURĂTOR CU PROZĂ	23
(Autorul Textului, Marius Budoiu)	23
Spațiul Scenic. Timpul Acțiunii.	35
Linia Temporală A Spectacolului.....	39
Don Pasquale	46
Desfășurătorul De Spectacol	46
Spațiul Scenic. Timpul Acțiunii.	49
Design Și Grafică	54
Personajele.....	58
Linia Temporală A Spectacolului.....	62
La Bohème.....	66
Desfășurătorul De Spectacol	66
Spațiul Scenic. Timpul Acțiunii.	66
Personajele.....	72
Linia Temporală A Spectacolului.....	73
De La Virtual La Concret	78
Citirea Și Informarea	80
Interpretarea Personală A Regizorului	85
Redarea. Aducerea În Concret.....	89
Scenografia	92
Costumele	93
Costurile De Producție	94
Concluzii.....	95
Bibliografie Selectivă	98

Argument:

Regizorul este unul dintre elementele care definesc spectacolul, indiferent de domeniul în care se manifestă acesta. Nu intenționez să fac o istorie a acestui personaj important în economia spectacolului. Trebuie să menționez doar că a parcurs un drum lung și anevoios de la primele reprezentații în Grecia antică, atunci când autorul prelua și rolul de regizor, și până în zilele noastre, când regizorul este un profesionist cu o specializare precisă. Pe undeva, aceeași evoluție care a transformat geniul universal în geniul superspecializat. De la a ști puțin despre tot s-a ajuns la a ști totul despre puțin.

Astfel regia presupune în zilele noastre specializări precise. Regia de film, regia de teatru, regia de teatru muzical, regia de televiziune etc.

În acest context, regizorul de operă are la rândul său un loc aparte în panteonul măștrilor. Un loc pe care cu greu îl câștigă profesionistul. Studiile de specialitate îl ajută pe aspirant în drumul său, dar nu îl fac să se realizeze în domeniu. Cunoștințele vaste pe care acesta le acumulează pe băncile școlii vor fi completate de informația pe care o culege ca ucenic pe lângă măștri și apoi de experiența acumulată pe pielea proprie când începe să conceapă el însuși spectacole.

În lucrarea mea voi încerca să prezint și să sintetizez care a fost parcursul meu de la contactul cu partitura și până la realizarea concretă a celor trei titluri pe care am avut fericita oportunitate să le prezint publicului. Nu încerc să fac un studiu exhaustiv al fenomenului nașterii unui spectacol, încerc doar să prezint un punct de vedere personal asupra experienței mele în acest domeniu al creației regizorale de operă.

Introducere

În această lucrare încerc să formulez un algoritm care să servească *procesul tehnic*¹ de abordare a unui proiect nou. Având în vedere specificul legat de Regia de Operă, în mod firesc mă voi referi la abordarea unei producții noi de spectacol de operă, cu referire directă la cele trei producții personale, și anume:

1. *Cu flautul la urgențe* – un spectacol după Flautul Fermecat de W. A. Mozart, 11. Ian. 2010, la Opera Națională Română Cluj-Napoca

2. *Don Pasquale* – G. Donizetti, 9 Iunie 2010, la Opera Națională Română Cluj-Napoca

3. *La Bohème* – G. Puccini, 5 Iunie 2011, la Opera Națională Română Cluj-Napoca

Toate aceste titluri au fost prezentate pe scena Operei Naționale din Cluj-Napoca, într-o perioadă în care NU eram la conducerea acelei instituții. Faptul că managerul de la acea dată a considerat că poate să îmi acorde această încredere în mod repetat denotă faptul că nu am înșelat așteptările, respectiv că spectacolele s-au ridicat la un nivel satisfăcător pentru una din cele mai importante scene din România. De asemenea, spectacolele au fost realizate împreună cu Academia de Muzică “Gheorghe Dima”, în cadrul căreia eram activ ca și cadru didactic, soliștii acestor spectacole fiind în marea lor majoritate studenți sau foști studenți ai clasei mele de cânt. Un aport important l-a avut și colaborarea mea cu Codruța

¹*Un proces tehnic este un ansamblu complex de fenomene create de regulă de către om cu un scop bine determinat, ansamblu ce pune în evidență schimburile de materii prime și/sau energie.* - MODELE MATEMATICE ALE SISTEMELOR FIZICE, curs 2. SISTEME DINAMICE 2.1. Procese si sisteme dinamice, Universitatea “Politehnica” din București, Facultatea de Automatică și Calculatoare, Departamentul de Automatică și Informatică Industrială

Ghencean, care s-a îngrijit de corepetiția muzicală a acestor interpreți. (Încă nu înțeleg de ce a insistat *să rămână pe scenă tot timpul spectacolului...*) Personal mi-am asumat regia artistică, concepția muzicală și pregătirea vocală a interpreților cărora le-am fost profesor.

Primul spectacol, *Cu flautul la urgențe*, a fost cu acompaniament de pian, ceea ce nu a deranjat, deoarece era un spectacol minimalist și a fost din start conceput pentru a fi ușor de deplasat cu o formație mică de realizatori. Pentru celelalte două spectacole am avut la dispoziție întreg aparatul Operei Naționale Române din Cluj-Napoca, *Don Pasquale* fiind cu orchestră și *La Bohème* cu cor și orchestră. *Don Pasquale* a fost dirijat de Horvath Jozsef și *La Bohème* a fost dirijat de David Crescenzi.

Vom vedea astfel în cele trei secțiuni de bază ale acestei lucrări, cum s-au născut ideile de spectacol în prima parte, cum au fost ele dezvoltate în detaliu în partea a doua și care ar fi sistemul pe care îl putem deduce, în partea a treia.

În căutarea unei idei

Nașterea ideii de spectacol.

Modul de abordare a unui proiect nou este personal și implică multe aspecte care se împart în aspecte externe și aspecte personale sau interne. Cele externe se referă la motivația externă punctuală, la condițiile financiare în care se va realiza producția și nu în ultimul rând la posibilitățile materiale care condiționează proiectul. Aspectele interne se referă la persoana care concepe proiectul, și anume structura psihologică, cultura generală și educația muzicală.

Ca orice sistem, acest proces de concepere a unui proiect trebuie să aibă la bază o propunere care trebuie să fie dublată de o IDEE DE CREAȚIE sau IDEEA DE SPECTACOL. Nașterea acestei idei de spectacol consider că este esențială pentru ca întregul spectacol să fie unul original, cu valoare artistică ridicată.

Modalitățile în care se naște o idee de spectacol sunt multiple și variază de la un artist la altul. Ideea care stă la baza unei creații artistice originale nu poate fi copiată, căci asta ar însemna negarea din start a statutului de creație *originală*. Derivarea sau transformarea unei idei preluate dintr-o sursă deja existentă duce de obicei la o creație cu valoare creativă scăzută. Ceea ce nu înseamnă însă că producția în sine, spectacolul sau opera de artă născută astfel, nu poate fi genială. Sunt numeroase cazurile în care tratarea aceluiași subiect într-o manieră personală a născut capodopere.

Unde se înscrie deci limita până la care vorbim de o creație originală și de unde încep copiile, este greu de spus.

Din punctul meu de vedere, acela al regizorului care concepe de la zero un spectacol, materialul pe care îl am la dispoziție a fost cu siguranță tratat de nenumărate ori deja. Modalitățile pe care regizorii le-au utilizat în abordarea aceluiași subiect se manifestă

într-o paletă foarte largă: de la ultra-tradiționalism la avangardismul forțat, de la simbolism și simplism la detaliul debordant.

Ceea ce dă caracterul unui spectacol care se naște este *ideea de spectacol*, cea care face pentru regizor ca totul să devină dintr-o dată clar. Toate detaliile se așează la locul lor, ca un imens puzzle. Creația își găsește un fâgaș clar, care dă unitate, claritate și putere *mesajului* pe care îl transmite spectacolul.

Ideea de spectacol și *mesajul* spectacolului merg în mod obligatoriu mână în mână. Conceperea unui spectacol nou va porni deci de la aceste două elemente.

Găsirea ideii de spectacol consider că este momentul cel mai sensibil și mai dificil în procesul de creație. Nașterea unei idei originale este ceva ce deocamdată scapă oricărui algoritm. Ea depinde de creativitatea regizorului. Faptul că regizorul *știe* cum să abordeze un spectacol nou nu va înlocui niciodată momentul creației, momentul nașterii unei idei noi. Un spectacol care nu are o idee de spectacol puternică la bază nu va fi un spectacol puternic.

Nașterea ideii de spectacol poate fi încurajată prin multiple metode: prin informare, prin *brainstorming*, prin utilizarea mijloacelor halucinogene etc. Întâmplarea face și ea parte din arsenalul artistului, care trebuie să știe să o folosească. Inspirația este esențială pentru creația artistică, dar ea rămâne fără valoare dacă nu este dublată, sprijinită, îmbogățită de pregătirea profesională specifică.

Așa cum spuneam, nevoia de a se naște un spectacol este prima care apare. Faptul că studenții clasei de canto pe care o conduceam erau doritori de a face mai mult decât se întâmpla în cadrul Academiei de Muzică s-a întâlnit în mod fericit cu faptul că eu aveam preocupări legate de regia de operă și cu faptul că reputația mea artistică îmi deschidea porțile mai multor instituții de cultură spre a găzdui un eventual spectacol.

Ceea ce s-a impus în mod diferit, și asta din cauză că aveam o credibilitate în creștere, câștigată pe baza producțiilor deja realizate, a făcut ca spectacolele să fie concepute din ce în ce mai amplu. Am să merg chiar până la a menționa în treacăt alte producții care s-au născut în perioada în care eram manager al Operei Naționale Române din Cluj-Napoca și care au culminat cu spectacolele care au fost concepute de mine și realizate în parte cu decoruri existente, cu opera Aida din data de 21 iunie 2015 în cetatea de la Alba Iulia, unde au fost implicați aproximativ 600 de participanți² și cel din 5 iulie 2014, în Piața Unirii din Cluj-Napoca și care a implicat aproximativ 800 de participanți și s-a bucurat de un public de aproximativ 10.000 de persoane.³

Ideile de spectacol s-au născut în mod firesc în mod diferit. Experiența mea din anii 1990-1992, când eram student la secția de Regie Teatru Muzical la Academia de Muzică din Cluj îmi spunea să nu încep nimic fără o idee de spectacol. Pentru ca un templu să fie consacrat și să își poată împlini menirea, el trebuie construit în jurul unui for superior. Pentru un spectacol, acest element ordonator este *ideea de spectacol*.

Fotografiile de la toate evenimentele cu Aida îi aparțin lui Nicu Cherciu, căruia îi mulțumesc din suflet pentru ajutor.

²Vezi anexa 1

³Vezi anexa 2

AIDA LA ALBA IULIA ÎN CETATE



AIDA LA CLUJ ÎN PIAȚA UNIRII



Cu flautul la urgențe

Flautul fermecat este ultima operă compusă de Mozart, la îndemnul impresarului Schikaneder, care scrie libretul, după o povestire de Liebeskind⁴, conceput sub forma unui *Singspiel* (părțile muzicale alternează cu proza). Premiera operei a avut loc la Viena, pe data de 30 septembrie 1791, sub conducerea muzicală a compozitorului. *Flautul fermecat* este una dintre operele de mare succes ale lui Wolfgang Amadeus Mozart, una din calitățile ei de bază fiind accesibilitatea și oferta ei generoasă de a se deschide către numeroase nivele de citire și interpretare. Astfel, copiii o savurează ca pe un basm, adulții ca pe o poveste naivă cu muzică sublimă și profesioniștii ca pe una din marile capodopere și provocări din istoria muzicii în general și din istoria genului liric în special.

Publicul larg tinde să fie sufocat de ceea ce oferă astăzi televiziunea și internetul ca entertainment. Limbajul artistic dar și modul de asimilare al publicului este total diferit de cel din momentul în care a fost concepută opera de către Mozart. Pentru a transmite *mesajul original*, pentru a împlini menirea acestei opere, am considerat că ea trebuie adaptată la cerințele vremurilor noastre. Pentru mine mesajul alambicat și inițiatic, atât de evident căutat și supralicitat în multe montări, era de neacceptat, în ideea că în primul rând opera trebuie să fie mai mult decât digerabilă. Timpul trebuie să își găsească tempoul și ritmul alert al zilelor noastre. De aici și hotărârea mea clară de la început de a opera schimbări și tăieturi majore.

Nu știam însă cum să fac ca anumite elemente de neocolit în libret să fie acceptate de către publicul modern. Ceea ce mă deranja

⁴August Jacob Liebeskind (* 1758 în Weimar; † 1793) a fost un pastor german din Oßmannstedt, scriitor și profesor de educație private. Liebeskind a scris numeroase basme care întyre altele au apărut în colecția de basme a lui Christoph Martin Wieland Dschinnistan. Povestea Luluoder die Zauberflöte (Lulu sau flautul fermecat) a inspirat mai multe piese de teatru și operă.

în primul rând era noțiunea de *prinț*. Ce prinț poate să îmi fie aproape în zilele noastre? Și din răspunsul la această întrebare s-a născut brusc ideea de spectacol. E prinț al petrolului! E arab venit la studii... la Cluj! Ce fac apoi cu monstrul din primul act? De ce vede el un monstru? Pentru că e drogat! De fapt nu e nici un monstru decât în delirul lui declanșat de droguri. Unde se găsește el tocmai și unde găsesc eu această structură complexă de personaje care să mă servească pe parcursul întregii acțiuni? Într-un spital! Prințul a venit la spital pentru că s-a drogat și intră în criză... De aici toate au început să se așeze la locul lor. Asupra detaliilor am să insist în secțiunea de mijloc a lucrării.

Ideea de spectacol va fi: Nebunie totală la spital, cu femei, droguri și un flaut fermecat

Titlul: *Cu flautul la urgențe*

Don Pasquale

Don Pasquale este o operă comică (*opera buffa*) în trei acte de Gaetano Donizetti, compusă pe un libret scris în colaborare de către Giovanni Ruffini și compozitorul însuși. Opera a avut premiera în 3 ianuarie 1843 la Salle Ventadour din Paris cu un succes răsunător și marchează sfârșitul perioadei de glorie a tradiției de *opera buffa* a secolului XIX.

Acest titlu este prezentat cu succes pe toate marile scene lirice din lume și este o întâlnire fericită de muzică superbă și un libret ușor digerabil.

Problema se pune când privim puerilitatea subiectului. O inocență naivă dusă până la stupiditate și o viteză de reacție care ne duce cu gândul la trenul cu aburi. Cum să îl găsesc pe Don Pasquale? De ce e Don? Poate pentru că e mafiot??? Da, cu siguranță aceasta este cheia mea pentru Don Pasquale. Dar ce fel de mafiot? American. Bun. Din ce epocă? Pentru că naivitatea subiectului și a personajelor nu se potrivește cu zilele noastre. Atunci poate din Vestul Sălbatic?

Și poate că Norina, ca o zână (mai mult sau mai puțin bună...) poate să schimbe totul în viața lui Pasquale și să-l aducă pentru actul trei în zilele noastre... Și de aici o avalanșă de elemente pe care le voi detalia în secțiunea a doua a lucrării.

Ideea de spectacol va fi: Don Pasquale, mafiotul, este victima fericită a naivității sale

Titlul (subtitlul, de fapt), *Cel bun, cel șmecher și cel lacom* (parafrază după filmul *Cel bun, cel rău și cel urât, The Good, the Bad and the Ugly*(1966)), asta pentru că cele trei personaje care se potriveau oarecum tiparului din film. Și pentru că vroiam neapărat să fie o comedie în toată regula.

La Bohème

La Bohème este una dintre cele mai de succes din istoria genului, fiind în topul celor mai interpretate opere⁵.

1	Verdi	<u>La traviata</u>	26	Rossini	<u>La cenerentola</u>
2	Bizet	<u>Carmen</u>	27	Verdi	<u>Macbeth</u>
3	Puccini	<u>La Bohème</u>	28	Mascagni	<u>Cavalleria rusticana</u>
4	Mozart	<u>Die Zauberflöte</u>	29	Donizetti	<u>Don Pasquale</u>
5	Puccini	<u>Tosca</u>	30	<u>Kalman,E</u>	<u>Die Csardasfürstin</u>
6	Puccini	<u>Madama Butterfly</u>	31	Verdi	<u>Falstaff</u>
7	Mozart	<u>Le nozze di Figaro</u>	32	Mozart	<u>Die Entführung aus dem Serail</u>
8	Rossini	<u>Il barbiere di Siviglia</u>			
9	Verdi	<u>Rigoletto</u>	33	Gounod	<u>Faust</u>
10	Mozart	<u>Don Giovanni</u>	34	Puccini	<u>Gianni Schicchi</u>
11	Mozart	<u>Così fan tutte</u>	35	Offenbach	<u>Les contes d'Hoffmann</u>
12	<u>Strauss,J</u>	<u>Die Fledermaus</u>			
13	Donizetti	<u>L'elisir d'amore</u>	36	<u>Wagner,R</u>	<u>Das Rheingold</u>
14	Verdi	<u>Aida</u>	37	<u>Wagner,R</u>	<u>Tristan und Isolde</u>
15	<u>Tchaikovsky,P</u>	<u>Eugene Onegin</u>	38	<u>Wagner,R</u>	<u>Die Walküre</u>
16	Humperdinck	<u>Hänsel und Gretel</u>	39	<u>Dvorak,A</u>	<u>Rusalka</u>
17	Verdi	<u>Nabucco</u>	40	<u>Strauss,R</u>	<u>Salome</u>
18	Verdi	<u>Il trovatore</u>	41	Verdi	<u>Don Carlos</u>
19	Leoncavallo	<u>Pagliacci</u>	42	Bellini	<u>Norma</u>
20	Puccini	<u>Turandot</u>	43	<u>Wagner,R</u>	<u>Parsifal</u>
21	Donizetti	<u>Lucia di Lammermoor</u>	44	Beethoven	<u>Fidelio</u>
22	Verdi	<u>Otello</u>	45	<u>Wagner,R</u>	<u>Siegfried</u>
23	Lehar	<u>Die lustige Witwe</u>	46	<u>Strauss,R</u>	<u>Der Rosenkavalier</u>
24	Verdi	<u>Un ballo in maschera</u>	47	<u>Strauss,R</u>	<u>Ariadne auf Naxos</u>
25	<u>Wagner,R</u>	<u>Der fliegende Holländer</u>	48	<u>Tchaikovsky,P</u>	<u>Pikovaya Dama</u>
			49	<u>Wagner,R</u>	<u>Götterdämmerung</u>
			50	<u>Wagner,R</u>	<u>Tannhäuser</u>

⁵Operabase

La Bohème este o operă în patru acte compusă de Giacomo Puccini, pe un libret de Luigi Illica și Giuseppe Giacosa după *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger. Premiera mondială a avut loc la Teatro Regio din Torino, pe 1 februarie 1896, sub bagheta lui Arturo Toscanini.

Fiind și unul dintre primele titluri în care am cântat pe scenă, îl am la suflet și m-am bucurat că am găsit între studenții și foștii mei studenți forțe cu care să pot realiza un spectacol cu această operă.

Problema cu Boema este că are o poveste și o muzică ce se îmbină perfect cu contextul și cu atmosfera istorică. Deci, dacă păstrezi contextul și atmosfera istorică... ce poți aduce original? De ce să nu îl păstrezi neatins pe Puccini? Așa că am decis să îl păstrez neatins... Până într-o zi, când am găsit cheia spectacolului. Unde? În replica Musettei din actul patru: ..."mentre invece Mimì è un angelo del cielo".⁶

Ce-ar fi dacă Mimì chiar este un înger din cer? Ce ar însemna asta pentru povestea mea? Că un înger s-a îndrăgostit de un muritor și a coborât pentru el din cer... Ce frumos!!! Dar de ce moare Mimì? Că nu poate muri de TBC... Poate de o rană? Ca și Amfortas? O rană care nu se mai vindecă? Da, simbolistica e bogată. Și? De unde rană? Păi 1815 este perioadă de răzmerițe în Paris! Ea moare împușcată din greșeală și rana ei nu se vindecă! Ha! Găsisem cheia. Toată nebunia cu călugării a venit mai târziu. Dar nu MULT mai târziu. Pentru detalii revin în partea a doua.

Ideea de spectacol va fi: O iubire cerească într-o lume ce nu vede și nu aude și nu înțelege nimic

Titlul: simplu, *La Bohème*

⁶Vezi libretul, <http://opera.stanford.edu/Puccini/LaBoheme/atto4.html>

Cum crește spectacolul

Cu Flautul la urgențe

Primul lucru pe care l-am făcut a fost să aleg o variantă de partitură. M-am oprit la ediția editurii Universal, cu care eram familiarizat de când am studiat rolul Tamino.

Pentru partea de proză am optat pentru limba română. Mi se pare că duce înainte acțiunea și ca atare e necesar să fie bine înțeleasă de către public. Ceea ce nu s-ar fi întâmplat dacă optam pentru limba germană. Traducerea și textul au fost, bineînțeles, adaptate la cerințele spectacolului meu.

Desfășurătorul de spectacol

Primul lucru pe care am dorit să îl stabilesc a fost cursul acțiunii și în mare măsură textul. Spun *în mare măsură* pentru că el a mai suferit modificări la lucru.

Desfășurătorul normal al partiturii este acesta:

Erster Aufzug.

1. Introduction.
 Tamino. Zu Hülfe! zu Hülfe
 Die drei Damen. Stürb, Ungeheuer.
2. Arie.
 Papageno. Der Vogelfänger bin ich ja
3. Arie.
 Tamino. Dies Bildniß ist bezaubernd schön
4. Arie.
 Königin der Nacht. O zitiere nicht, mein
 Lieber Sohn
5. Quintett. Tamino, Papageno, die drei Damen.
 Papageno. Hm hm hm hm hm hm hm
 Erste Dame. Die Königin begnadigt dich
6. Terzett. Pamina, Monostatos, Papageno.
 Monostatos. Du feines Täubchen, nur herein
7. Duett. Pamina, Papageno.
 Pamina. Bei Männern, welche Liebe fühlen
8. Finale.
 Die drei Knaben. Zum Ziele führt dich diese Bahn . .
 Tamino. Die Weisheitslehre dieser Knaben
 Tamino. Wie stark ist nicht dein Zauberton
 Pamina, Papageno. Schnelle Füße, rascher Muth . .
 Monostatos. Ha, ha! Ich euch doch erwischt
 Chor der Sklaven. Das klingt so herrlich
 Chor von innen. Es lebe Sarastro! Sarastro lebe . .
 Pamina. Herr, ich bin zwar Verbrecherin
 Monostatos. Nun stolzer Jüngling, nur hieher
 Chor. Wenn Tugend und Gerechtigkeit

Zweiter Aufzug.

9. Marsch der Priester
- 9^a. Der dreimalige Accord
10. Arie mit Chor.
 Sarastro. O Isis und Osiris, schenket der
 Weisheit Geist.

11. Duett. Erster und zweiter Priester.
Beide. Bewahret euch vor Weibertüchern
12. Quintett. Tamino, Papageno, die drei Damen.
Die Damen. Wie? Ihr an diesem Schreckensort.
13. Arie.
Monostatos. Alles fühlt der Liebe Freuden
14. Arie.
Königin der Nacht. Der Hölle Rache kocht in
meinem Herzen
15. Arie.
Sarastro. In diesen heiligen Hallen
16. Terzett.
Die drei Knaben. Seid uns zum zweiten Mal . . .
willkommen
17. Arie.
Pamina. Ach, ich fühle, es ist verschwunden
18. Chor.
Die Priester. O Isis und Osiris, welche Wonne. . .
19. Terzett. Pamina, Tamino, Sarastro.
Pamina. Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn . . .
20. Arie.
Papageno. Ein Mädchen oder Weibchen
21. Finale.
Die drei Knaben. Bald prangt, den Morgen zu
verkünden
Pamina. Du also bist mein Bräutigam
Zwei geharnischte Männer. Der, welcher wan-
dert diese Strasse
Pamina. Tamino mein, o welch' ein Glück
Chor. Triumph. Triumph! du edles Paar
Papageno. Papagena! Papagena.
Die drei Knaben. Halt' ein, o Papageno
Papageno. Klinget, Glöckchen, klinget
Papageno, Papagena. Pa pa pa
Monostatos. Nur stille, stille! Bald
Sarastro. Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht.
Chor. Heil sei euch Geweihten
Chor. Es siegte die Stärke

La mine desfășurătorul a arătat astfel:

ACT 1

- | | |
|--|---|
| 1. Uvertura (Marșul Preoților) | Pian sol |
| 2. "O Isis und Osiris" | Sarastro |
| 3. "Zu Hilfe! Zu Hilfe!" | Tamino, 3 Dame |
| 4. "Der Vogelfänger bin ich ja" | Papageno |
| 5. "O zittre nicht" | Regina Noptii |
| 6. "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" | Tamino |
| 7. "Hm! hm! hm! hm!" | Tamino, Papageno, 3 Dame |
| 8. "Du feines Täubchen, nur herein" | Pamina, Monostatos,
Papagena |
| 9. "Zum Ziele führt dich diese Bahn" | 3 Copii |
| 10. "Wie stark ist nicht dein Zauberton" | Tamino |
| 11. "Schnelle Füße, rascher Mut" | Pamina, Monostatos,
Papageno, Infirmier 1 și 2 |
| 12. "Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!" | Ansamblu |
| 13. "Nur stolzer Jüngling" | Pamina, Tamino,
Monostatos, Sarastro, cor |

ACT 2

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. "Alles fühlt der Liebe Freuden" | Monostatos |
| 2. "Der Hölle Rache kocht in meinem Herze" | Regina Noptii |
| 3. "Wie? Wie? Wie?" | Tamino,
Papageno, 3 Dame |
| 4. "In diesen heil'gen Hallen" | Sarastro |
| 5. "Ach, ich fühl's" | Pamina |
| 6. "Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?" | Pamina, Tamino,
Sarastro |
| 7. "Ein Mädchen oder Weibchen" | Papageno |
| 8. "Bald prangt, den Morgen zu verkünden" | Pamina, 3 Copii |

9. "Mich schreckt kein Tod"	Tamino, Infirmier 1 și 2
10. "Tamino mein, o welch ein Glück"	Pamina, Tamino
11. "Papagena! Papagena!"	Papageno, 3 Copii
12. "Nur stille, stille, stille"	Regina Noptii, 3 Dame, Monostatos
13. "Die Strahlen der Sonne"	Toți

Se observă de la început niște modificări drastice.

Prima dintre ele este dispariția completă a personajului Papagena.

Cea de-a doua se referă la ordinea numerelor în desfășurător.

1. Am eliminat complet uvertura. În locul uverturii a fost mutat marșul preoților, de la începutul actului 2., în original nr. 9
 2. A urmat imediat aria lui Sarastro din actul 2, în original nr. 10
 3. Următoarele două numere vin din actul 1, Tamino cu cele 3 Dame și apoi aria lui Papageno. După asta am introdus aria Reginei Noptii, în original nr. 4, inversată ca ordine cu aria lui Tamino, în original nr. 3
 4. Am eliminat complet duetul Pamina – Papageno, în original nr. 7
 5. Am operat o serie de salturi mici în interiorul numerelor
 6. Am eliminat duetul celor doi preoți
 7. Cvintetul Tamino, Papageno și cele trei dame, în original nr. 12 se mută după aria lui Monostatos și a Reginei Noptii
 8. Am eliminat terțetul copiilor, în original nr. 16
 9. Am eliminat corul preoților, în original nr. 18
- Finalul decurge mai departe conform partiturii originale

Modificările din partitură le-am operat după următoarele criterii:

1. Scopul primordial este de a face o comedie. Deci dispar elementele care ar duce spectacolul departe de acest gen.
2. Opțiunea de comedie exclude momentele cu aluzii la ritualuri masonice, care nu își au locul în acest context.
3. Puterea de digerare a publicului modern este limitată în timp. Deci eliminăm pe cât se poate repetițiile din cadrul numerelor.
4. Noua desfășurare logică a evenimentelor cere modificarea ordinii unor numere.
5. Papagena nu își mai justifică existența, deoarece Papageno rămâne în final cu cele trei dame.
6. Corul este înlocuit din motive logistice, atunci când el este imperios necesar, cu soliștii aflați pe scenă⁷
7. Alte tăieturi au fost operate din dorința de a obține un spectacol fluid.

Din cauza modificărilor atât de importante am și apelat la varianta cu titlul *Cu flautul la urgențe*, **după** *Flautul Fermecat* de W. A. Mozart.

Bine-nțeles că proza a suferit modificări majore față de original. În funcție de felul în care am dorit să decurgă acțiunea.

⁷ Aceași modalitate de substituire am folosit-o și în producția cu titlul Don Pasquale.

DESFĂȘURĂTOR CU PROZĂ

(Autorul textului, Marius Budoiu)

ACT 1

1. Uvertura (Marșul Preoților)

Pian solo

Seara. La secția de urgențe a unui spital. Holul principal și recepția. Un brad împodobit de crăciun, cu multe cadouri sub el. De partea cealaltă, câteva scaune la perete, pe care s-a întins un homie. Doarme. Lângă brad, Sarastro, copiii în pijamale și cu acadele în gură. Cele 3 Dame, infirmierii, coronerul și un bolnav legat. Toți cântă în aria următoare momentul de cor.

2. "O Isis und Osiris"

Sarastro

Monostatos:

Nervos, cu voce stridentă. Nu mai muncește nimeni în spitalul acesta? Toate trebuie să le fac singur? Ce stai, treci la treabă! Mama voastră de copii! Ce căutați pe coridoare? (*Observă pe Sarastro*) Ah, dumneavoastră erați?... Nu știam că este la dispoziția dumneavoastră... Tocmai doream să vă întreb care este procedura...

Sarastro:

Taci odată, vierme. Hai cu mine. Nu pricepi niciodată nimic...

(*Ies*)

Intră Tamino, un student arab, îmbrăcat la costum, cu mult aur pe el, cu un garou la o mână și cu o seringă imensă în aceeași mână, gesticulând sălbatec cu cealaltă. Atrase de zgomot, apar cele 3 Dame, care îl calmează cu o injecție, după care se ceartă pentru el.

3. "Zu Hilfe! Zu Hilfe!"

Tamino, 3 Dame

Cele 3 Dame ies. Intră Papageno, care este un Punkist în căutare de lucru. Are în mână un dosar și nu știe cui să se adreseze. Prima strofă o cântă de pe scaun, lângă homie, a doua unui infirmier, la a treia primește de lucru: halat, mătură, mop, găleată, cărucior.

4. "Der Vogelfänger bin ichja"

Papageno

Se trezește Tamino

Tamino:

Apă! Apă!... *(primește apă de la Papageno)* Unde zunt? De ce se unvurte totul cu bine?... Auuu... Cabul meu... *(mormăie ceva în arabă)* *(Către Papageno:)* Tu m-ai salvat, scumbul meu brieten?

Intră neobservate Regina Noptii (o damă îmbrăcată cu blană și cu o servietă oficială în mână) împreună cu cele 3 Dame și ascultă surprinse. Cele trei dame încearcă în mod evident să o lingusească pe Regina Noptii)

Papageno:

Dadadadada... Evident!... sunt cel mai calificat de pe-aici pentru asta.

Tamino:

Am să-ți fiu beșnic recunoscător. Cum pot să te răsblătesc?

Papageno:

Adică, ce? Te pomenești că ai biștari mulți...

Tamino:
Sunt brinț al betrolului în țara mea!

Papageno:
Și care o fi aia?

Tamino:
Burkina Fasso.

Papageno.
Vorbești serios?

Tamino:
Nu glumesc cu cel căruia îi datorez viața.

Papageno:
(Îl ia pe după umăr pe Tamino) Păi atunci am putea începe
cu un chef monstru la Diesel...

3 Dame:
(Foarte indignate) Fuuui! Nesimțitule! Nu ți-e rușine?...
Adică tu l-ai salvat?! (fiecare continuă individual să-l beștelească
pe Papageno). Dama 1 îi pune pe gură un plasture imens, una din
celelalte îl ține de mâini, alta îl leagă la spate cu bandă lată,
leucoplast, pe un scaun. Între timp, RN s-a apropiat de Tamino și îl
observă atent în liniște. După ce totul s-a potolit, începe aria.

5. "O, zittre nicht"

Regina Noptii

Regina Noptii:
Îmi place de tine, copile. Uite, ai aici o fotografie a fiicei
mele. A intrat stagiară la Sarastro și nu mai poate scăpa de el. Babalâc

împușit. Nu își mai poate mișca membrele (*trage cu ochiul către Dame și acestea râd obligat forțat*) dar face pe marele chirurg... (*către Tamino*) Noi nu putem face nimic, toți ne cunosc prea bine în acest spital și suntem supravegheate oriunde ne arătam. Scoate-o pe fiică-mea de-aici și te fac om. *Se întoarce fără să mai aștepte un răspuns și pleacă împreună cu cele 3 Dame.*

Tamino a rămas siderat de frumusețea fetei din fotografie.

6. "Dies Bildnis ist bezaubernd schön"

Tamino

Papageno e legat de un scaun. La un moment dat apar cele 3 Dame și îl dezleagă. Aduc un flaut (blockflöte) pentru Tamino și o cutiuță pentru Papageno.

7. "Hm! hm! hm! hm!"

**Tamino, Papageno, 3
Dame**

Ies toți. Intră Pamina, adusă de Monostatos și un bolnav violent, legat, adus de cei 2 Infirmeri.

Monostatos:

Crezi că poți să schimbi tratamentul cum vrei în spitalul acesta? Vedem noi ce zice Sarastro când află!!!

În momentul următor, Monostatos îi trimite afară pe cei 2 Infirmeri, ca să rămână doar cu Pamina, căreia îi face avansuri. La un moment dat apare Papageno împingând un cărucior cu mâncare.

8. "Du feines Täubchen, nur herein"

**Pamina,
Monostatos, Papagena**

Monostatos fuge. Papageno, speriat, vrea și el să fugă, dar îl oprește Pamina.

Pamina:

Stai, nu așa de iute!!! Cine ești tu?

Papageno:

Mă numesc Papageno

Pamina:

Nu te-am mai văzut pe-aici.

Papageno:

Nici n-aveai cum. Astăzi am fost angajat. Eu în schimb te cunosc. (rânjește)

Pamina:

Ce te hlizești? De unde m-ai putea cunoaște?

Papageno:

Am văzut o fotografie a ta. Regina Noptii...

Pamina:

Mama? Ai văzut-o pe mama?...

Papageno:

...i-a dat o fotografie cu tine Prințului care a fost internat în seara asta aici. I-a spus să te caute și să te scoată de-aici cu orice mijloc. Cred că între timp prințul s-a îndrăgostit de tine...

Pamina:

De mine? Dintr-o poză? Da' ce? E urât, e bubos, e mic, chel și cu burtă? E tenor la operă?

Papageno:

(*rânjește*) Cred că o să ai o surpriză... Hai să-l căutăm. (Pamina dă să o ia în altă direcție) Nununu... hai cu mine... (*o ia pe Pamina de braț și iese*)

Intră Tamino, adus de cei 3 Copii. Zâmbește, fericit.

9. "Zum Ziele führt dich diese Bahn"

Tamino, 3 Copii

La un moment dat copiii ies. La saltul din partitură se stinge lumina. Rămâne doar o lumină slabă, de rezervă. Corul de studenți trece prin scenă, cu cearșafuri în cap și cu sticle în mână, urmat de Coroner, cu o lumânare - îi răspunde lui Tamino. Tamino găsește 2 lanterne. Cântă aria. Aude fluieratul lui Papageno. Iese. După el, ca o umbră, trece Monostatos, care îl urmărește.

10. "Wie stark ist nicht dein Zauberton"

Tamino

Intră Pamina cu Papageno. Pe semiîntuneric. La un moment dat intră Monostatos împreună cu cei 2 Infirmieri care sunt tot cu pacientul după ei. Monostatos aprinde lumina.

11. "Schnelle Füße, rascher Mut"

**Pamina, Monostatos,
Papageno, Infirmier 1, 2
și pacient nebun**

Fermecați de muzica din cutie, toți ies în afară de Pamina și Papageno.

12. "Es lebe Sarastro! Sarastro lebe!"

Ansamblu

Intră Sarastro, însoțit de toți angajații spitalului. Petale de flori în calea lui Intră Monostatos aducându-l pe Tamino Pamina se îndrăgostește de el la prima vedere.

13. "Nur stolzer Jüngling"

**Pamina, Tamino,
Monostatos, Sarastro, cor**

Cei 2 Infirmeri îl scot pe Monostatos. Cele 3 Dame îl scot pe Tamino, după el iese Papageno. Pamina ramâne cu Sarastro. Toți ies.

PAUZĂ

ACT 2

Același spital, doar mult mai întuneric... Intră Monostatos, hiperagitat. O caută pe Pamina.

14. "Alles fühlt der Liebe Freuden"

Monostatos

Intră Regina Noptii. Monostatos se retrage într-un colț. Observă totul și își face propriile planuri.

15. "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen"

**Regina
Noptii**

Monostatos o apucă de mână pe Regina Noptii.

Monostatos:

Vrei să o scapi pe Pamina din Ghearele lui Sarastro? (R.N. dă din cap că da. Încă nu știe de unde să-l ia pe Monostatos.) Am să te ajut eu... dar primesc și eu ceva în schimb, nu...? (Ies împreună)

Intră dintr-o parte Tamino și Papageno.

Tamino:

Bine că mă las prostit de Sarastro!...

Papageno:

Şefu', dacă acela așa vrea...

Tamino:

...De ce trebuie să stau departe de Pamina, nu înțeleg...

Papageno:

E o chestie vestică. Trebuie s-o meriți, să te abții...

Tamino:

Să mă abțin? Când ea este soarele ce răsare după noaptea neagră? Umbra ce-o găsești în oază după un drum lung prin deșert? Pe Allah!... Apropo, băiatu'! Vezi că se apropie ora de rugăciune, să-mi găsești un loc unde pot să mă rog liniștit.

Papageno:

Nici o problemă, se face, şefu'.

Tamino:

Nu poți să nu răspunzi tot timpul în exces?

Papageno:

...? Eu? Eu vorbesc prea mult?

Tamino:

Uite, dacă te porți ca un bărbat și reușești să taci... din când în când, te iau cu mine în țara mea. Gândește-te bine. Te căsătoresc cu un harem...

Papageno:

Cum dracu să nu vreau?... Tac. Dada, tactactac...

Intră cele 3 Dame, pregătindu-se de plecare acasă. S-a terminat tura lor.

Dama 1:

Ce mai cauți aici, Tamino?

Dama 2:

Papageno, poate o-ncurci și tu!

Dama 3:

Ce stați? Ați găsit-o pe Pamina și ați scăpat-o din mână?

Dama 2:

Cu Regina Noptii ați încurcat-o.

Dama 1:

Ba cred că și cu Sarastro...

Toate 3:

Hahahahahaha...

16. "Wie? Wie? Wie?"

**Tamino, Papageno, 3
Dame**

Se sting luminile.

Tamino:(*către Papageno*)

Ce te sperii, viteazule? E decât o pană de curent. La noi se întâmplă foarte des. Din cauza bombardamentelor...

Intră Sarastro, pregătindu-se de operație. Cele 3 Dame dispar în fugă.

17. "In diesen heil'gen Hallen"

Sarastro

Sarastro îl ia pe Tamino în sala de operații. Papageno se strecoară și el înăuntru, după ce își ia rapid un halat pe el.

Intră Pamina și apucă să-l vadă pe Tamino întrând la operație. Disperată.

Pamina:

Tamino! Tamino! Nu!!! Nu intra acolo! Sarastro!!! Nu!!!!...

Pe parcursul ariei, din sala de operații ies infirmierii ducând tăvi cu organe.

18. "Ach, ich fühl's"

Pamina

Iese Tamino, împins, pe o targă, cu o perfuzie mare după el. După el iese și Sarastro. La urmă, Papageno. Acesta are în mână un tub din care inspiră voios... Pamina îl strânge de mână, disperată, pe Tamino, care zace întins.

19. "Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?"

**Pamina,
Tamino, Sarastro**

Sarastro iese și o ia pe Pamina cu el. Papageno, cam „vesel” de atâta inspirat, visează la femei.

20. "Ein Mädchen oder Weibchen"

Papageno

Papageno adoarme brusc. În locul lui Tamino este adus un cadavru, însângerat, împachetat și etichetat. Intră cei 3 Copii. Apoi Pamina. Vede cadavrul, și rămâne blocată. Se hotărăște să se sinucidă.

În momentul în care scoate un bisturiu, copiii îi arată că eticheta zice că e altcineva mort acolo, nu Tamino.

**21. "Bald prangt, den Morgen zu verkünden" Pamina,
3 Copii**

Ies toți. Intră Tamino, însoțit de cei 2 Infirmieri. E un pic amețit. Toți fumează.

22. "Mich schreckt kein Tod" Tamino, Infirmier 1 și 2

Apare Pamina, adusă de cei 3 Copii. Copiii se retrag. Pamina și Tamino cântă de bucurie, împreună cu cei 2 Infirmieri. Pamina și Tamino se îmbrățișează. La fel cei 2 Infirmieri, fericiți.

23. "Tamino mein, o welch ein Glück" Pamina, Tamino

Ies toți. Se trezește Papageno.

Papageno:

(Râde...) Ce vis ciudat... Se făcea că m-am angajat într-un spital, și că un prinț arab iubea o doctořiță și dup-aia exact nu mai știu, da' aveam și eu o Papagena superbă pusă deoparte pentru mine... (Se uită în jur și se trezește de-a binelea. Se oprește din râs) Deci nu am voie să-mi găsesc și eu o Papagena? Nu există!? Papagena!!! Unde ești?

La un moment dat apar cei 3 Copii.

24. "Papagena! Papagena!" Papageno, 3 Copii

Intră Regina Noptii, cele 3 Dame și Monostatos, cu lanterne.

25. "Nur stille, stille, stille"

**Regina Noptii, 3 Dame,
Monostatos**

Se face lumină și apare la vedere Sarastro, cu toți ceilalți angajați. Au intrat mai înainte și au auzit tot. Regina Noptii cade în genunchi, împreună cu cele 3 Dame și cu Monostatos. Sarastro zâmbește și îi iartă.

Sarastro rămâne cu Regina Noptii. Pamina rămâne cu Tamino. Papageno rămâne cu cele 3 Dame. Monostatos este luat în primire de cei 2 Infirmeri. Copiii sar și se bucură alături de ei. Bolnavii dansează. Homie se trezește și el, bea o dușcă și dansează cu ceilalți.

Homie:

Ura.

26. "Die Strahlen der Sonne"

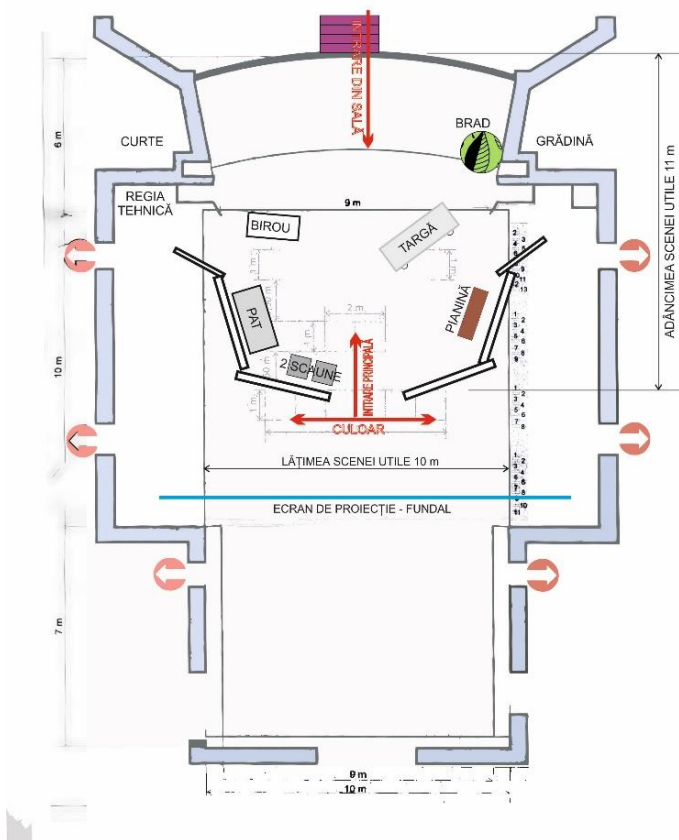
Toți

SFÂRȘIT

Spațiul scenic. Timpul acțiunii.

După unul din principiile tragediei antice am preferat să aleg o unitate de spațiu, timp și acțiune. Ca atare am rezolvat și problema schimbărilor de decor, care ar fi necesitat un suport logistic de care nu dispuneam.⁸

CU FLAUTUL LA URGENTE PLANTAȚIA SCENEI LA ONRC IANUARIE 2010



⁸ Diagramele reprezintă plantația pe scena Operei Naționale Române din Cluj.

Acțiunea se desfășoară în totalitate în holul unui spital de urgențe. Avem la dispoziție mai multe intrări, marcate simbolic. De fapt pereții erau marcați prin niște paravane. Din punct de vedere tehnic, paravanele au fost pentru deplasări executate din cadre din țevi de pvc, confecționate de mine, cu dimensiunea de 2 metri lățime pe 2,25 metri înălțime, pe care am fixat pânză albă. În cazul spectacolului de la Opera Națională Română din Cluj-Napoca⁹ am folosit niște cadre mai mari, din scenografia actului 3 al montării de La Traviata existente în repertoriul instituției la acea dată.

Astfel, intrarea principală este în spate, lateral stânga și dreapta formându-se un culoar.

Luminile au fost făcute la fața locului. Doar la Opera Română Cluj am avut 16 manevre, în rest am funcționat pe principiul aprins/stins, ceea ce a fost mai simplu pentru locațiile din deplasare.

⁹Cel din imprimarea video

AFIȘ *CU FLAUTUL LA URGENȚE* ȘI DISTRIBUȚIA
SPECTACOLULUI¹⁰



SARASTRO, chirurg, directorul spitalului	PETRE BURCĂ
TAMINO, student arab bogat	OVIDIU DANIEL
PAMINA, medic rezident	YOLANDA COVACINSCHI
PAPAGENO, un tânăr în căutare de lucru	CRISTIAN HODREA
MONOSTATOS, un negru, medic rezident	PAUL ONAGA

¹⁰ Designul este concepție proprie atât pentru scenografie, costume și lumini cât și pentru afișe, programe de sală și invitații.

REGINA NOPTII (KÖNIGIN DER NACHT), inspector	ELIZA ZAHARIA
PRIMA DOAMNĂ (ERSTE DAME), infirmieră	BALAZS BARBALA
A DOUA DOAMNĂ (ZWEITE DAME), infirmieră	ADELA ZAHARIA
A TREIA DOAMNĂ (DRITTE DAME), infirmieră	VERESS ORSOLYA
PRIMUL COPIL (ERSTES KIND)	DANIELA BURCUȘ
AL DOILEA COPIL (ZWEITES KIND)	IOANA BEREAN
AL TREILEA COPIL (DRITTES KIND)	CRISTINA ARDELEAN
PRIMUL INFIRMIER, omul cu cătușele	SERGIU COLTAN
AL DOILEA INFIRMIER, omul cu cătușele	RIGMANYI ISTVAN
UN HOMIE, un vagabond	BOGDAN TALOS

Linia temporală a spectacolului

Voi prezenta în continuare desfășurătorul spectacolului, așa cum l-am conceput eu.

Înainte de actul 1 se face întuneric, se aud sunete specifice unui spital și pe scenă urcă Homie, care a stat în sală de la intrarea publicului. Se pune în pat și doarme.

Actul 1 începe cu o scenă în care Sarastro, chirurgul șef al spitalului de urgențe, îmbrăcat în Moș Crăciun, pregătește bradul și cadourile sub brad pentru copiii din spital și pentru angajații spitalului. Pe rând, pe măsură ce apar, fiecare primește câte ceva. Cele trei dame primesc un flaut (flautul fermecat), o cutiuță și o cheie. Cei doi infirmieri niște cătușe. Copiii fiecare câte un pachetel. (Copiii sunt permanent cu câte o acadea în mână, la care ling de câte ori se poate. Având în vedere că de fapt sunt 3 fete, studente, în pijama, imaginea este destul de ciudată...)

Unul dintre copii vine cu o fișă de rezultate pe care o arată lui Sarastro. Acesta își pune ochelarii (cu care vede și mai prost) și citește un rezultat care îl întristează. De aici pornește aria *O, Isis und Osiris*. Copiii însă își dau seama că el a citit greșit și încep să chicotească.¹¹

Intră Monostatos și strică atmosfera. Aprinde luminile și îi trimite pe toți la treabă sau respectiv în salon (pe copii). Sarastro îl muștruluiește și ies împreună.

Intră Tamino, cu o seringă hipodermică care-i atârnă încă de braț. (*Zu Hilfe...*) Vădit sub influența drogurilor, el se luptă cu un

¹¹Personal am folosit des acest procedeu în care un personaj, de obicei cel care cântă, este în mod vădit convins că trăiește o tragedie în timp ce publicului i se comunică faptul că el se înșeală profund. Momentele care altfel ar fi tragice într-o lucrare se transformă și ele în momente comice. A se vedea același procedeu în Don Pasquale, actul 3, duet Norina - Don Pasquale.

monstru imaginar. Intră cele trei dame (infirmierele) care îl prind și îi administrează un sedativ. Dama 1 exaltată și tot timpul doritoare să facă o injecție, dama 2 romantică și permanent îndrăgostită, dama 3 cu farmecele naturale mereu în față. Tamino este întins pe targă. Cele trei dame se luptă să rămână să îl păzească dar, pentru că nu se pot hotărî care e cea mai potrivită, pleacă toate trei.

Intră Papageno, un oarecare ciudat cu părul verde, să se angajeze. Cu CV-ul în mână. Își face prezentarea (*Der Vogelfänger*) către Homie și în final către Sarastro, care intră înainte de a treia strofă a ariei. În final, Sarastro îi dă lui Papageno un halat, un mop și o găleată, apoi pleacă.

Odată Sarastro plecat, Papageno dă să se joace la computer. Se trezește Tamino și îl vede pe Papageno în halat alb și cu ecuson și presupune că acesta l-a salvat. Papageno admite că așa este, odată ce Tamino îi promite marea și sarea. Intră cele trei dame care îl leagă pe Papageno cu leucoplast. Intră Regina Noptii, care de fapt este inspector la... Ministerul Sănătății (de exemplu) și fosta soție a lui Sarastro. Mică și îndesată și plină de importanță (face cuplu minunat cu Sarastro, care e înalt și cam moale), intră cu un diplomat pe care îl deschide plină de morgă. Din el scoate o fotografie minusculă (ceva gen poză de buletin) pe care i-o dă lui Tamino și îl convinge să o caute și să i-o înapoieze pe Pamina. Aria Reginei Noptii (*O, zittre nicht*). Regina noptii iese, urmată ca de trei domnișoare de onoare de către cele trei dame.

Tamino, fermecat de fata din micuța fotografie, își cântă noua iubire.

Papageno se zbate și îl trezește pe Tamino din reverie. Începe cvintetul (*Hm-hm-hm-hm...*) Intră cele trei dame care îl dezleagă pe Papageno și îl apostrofează ușor... Tamino primește un flaut și Papageno primește o cutiuță. Cheia de la cutiuță rămâne însă la dama 3... Apar *copiii* care îi vor călăuzi. În ritmul muzicii, cu un pas legănat de tip *fetele de la Căpâlna*, cei trei copii trec prin fața lui Tamino și

a lui Papageno. Un copil ia flautul. Copiii ies, urmați de Tamino și de Papageno. Ies și damele.

Intră Pamina, Monostatos și cei doi infirmieri. Monostatos este rezident negru, Pamina rezidentă și ea, fiica lui Sarastro. Ea a schimbat tratamentul unui pacient. Monostatos o amenință că o spune lui Sarastro. *Sclavii* din text, care o leagă pe Pamina, sunt cei doi infirmieri. Intră Papageno cu două măști de hârtie puse aiurea pe ochi. Total ciudat. Monostatos și Papageno se sperie unul de altul. Monostatos fuge.

Papageno o eliberează pe Pamina și o conduce să îl găsească pe tânărul prinț care s-a îndrăgostit de ea. Pamina de altfel este foarte amuzată de idee...

Intră cei trei copii cu Tamino de mână. Îi înmânează lui Tamino flautul și îl lasă pe drumul său. Tamino este uimit de faptul că flautul îl trage efectiv către o anumită direcție și, chemat de cântecul (fluieratul) lui Papageno, iese să îl caute.

Intră Pamina și Papageno ascunși sub un cearceaf. Intră și Monostatos cu cei doi infirmieri și îi surprind. Papageno apelează la magia cutiuței și aceasta începe să cânte. Monostatos și cei doi infirmieri ies cântând...

Se anunță sosirea lui Sarastro. Papageno se ascunde pe targă sub un cearceaf. Intră Sarastro cu un alai întreg. Cele trei dame, cei trei copii și cei doi infirmieri. Pamina mărturisește lui Sarastro că vrea să plece, acesta însă îi spune că nu e momentul să-i dea drumul. Papageno, care se ascunsese sub un cearceaf, din nou, este calmat cu o injecție (de către dama 1). Intră Tamino adus de către Monostatos. Plini de avânt, Tamino și Pamina se aruncă unul în brațele celuilalt. Tamino este adormit cu o injecție (de către dama 1). Monostatos primește și el o injecție de calmare (de la entuziasta dama 1). Papageno este luat de urechi și scos afară de către cei trei copii. Monostatos scos afară de către cei doi infirmieri. Dama 1 îl anesteziază din greșeală și pe Sarastro, pe care îl scoate afară

împreună cu Pamina. Dama 2 și dama 3 împing afară targa cu Tamino. Pe scenă rămâne doar Homie, în pat.

PAUZA.

Actul doi începe cu un ultra turat Monostatos. Intră în scenă împingând targa. Arie Monostatos. O strofă.

Intră Regina Noptii cu un cuțit în mână, urmată de către Pamina. Monostatos, întins pe targă, aude tot. Arie Regina Noptii (*Der Hölle Rache*). Pamina iese fugind cu cuțitul în mână. Monostatos o conduce pe Regina Noptii afară, pentru a plănuî împreună răpirea Paminei.

Intră Tamino și Papageno care, nedumeriți de ceea ce se întâmplă, merg înainte spre a aduce împreună pe Pamina cu Tamino. Intră cele trei dame. Cvintet. Tună, se întrerupe curentul și cele trei dame ies speriate de întuneric. Papageno e și el speriat.

Intră cei doi infirmieri cu lanterne, urmați de către Sarastro, care se pregătește de operație. Arie Sarastro (*In diesen heil'gen Hallen*). 1 strofă. Intră cele trei dame. Dama 1 îl adoarme pe Tamino cu o injecție și cu ajutorul damei 3 îl pun pe targă. Dama 2 îl ajută pe Sarastro să se echipeze de operație. Infirmierii folosesc lanternele de la cei doi arlechini pentru a lumina fața lui Sarastro. Dama 1 pune masca pe ochii lui Sarastro. Toți merg spre sala de operație. Apare fugind Pamina, care este oprită de către unul dintre infirmieri să îi urmeze. Iese și Papageno împreună cu ei, încă acoperit cu un cearceaf și cu o lanternă aprinsă dedesubt.

În scenă rămân Pamina și în colțul de la grădină un Infirmier care îi luminează fața cu o lanternă. Arie Pamina. Distrusă că l-a văzut pe Tamino dus la operație. Un pic de surrealism... (nu contează că nu era bolnav, ci doar faptul că a intrat în operație cu Sarastro... Oare ce-i taie?)

După arie intră în scenă infirmierul care a iesit spre sala de operație, cu o lanternă în mână. În urma lui cele trei dame împing targa cu Tamino întins pe ea, acoperit cu un cearceaf, ca după

operație. Intră și Sarastro. Damele ies. Cei doi infirmieri, la arlechini, sunt pe post de reflectoare de urmărire. Terțet Pamina, Tamino, Sarastro. (*Soll ich dich, Teurer, nicht mehr sehn?*). Cei trei ies.

Din sala de operație iese Papageno, cu o sticlă din care iese un furtun legat la o mască. E vesel și din ce în ce mai vesel. Arie Papageno (*Ein Mädchen oder Weibchen*). La sfârșitul ariei (e din ce în ce mai în aer cu ceea ce inhalează...) observă că e goală butelia și fuge să ia alta. Iese.

Intră cei trei copii cu lanterne în mâini. Doar fața lor și-o luminează. Intră Pamina, cu cuțitul în mână. Copiii o luminează pe ea. O opresc să se sinucidă. Cvartet, Pamina, cei trei copii (*Bald prangt, den Morgen zu verkünden*). Cântă împreună și ies să-l caute pe Tamino.

Intră Tamino, călare pe targă, cu flautul în mână, îmbrăcat doar cu un cearceaf, pe post de împărat roman, împins de către cei doi infirmieri. Terțet Tamino și cei doi infirmieri (*Mich schreckt kein Tod*).

Intră Pamina. Cântă împreună și ies de mână afară. Cei doi infirmieri ies și ei de mână. Intră Papageno, care visează și el să afle o pereche. Poate că ar chema-o Papagena. De disperare vrea să se spânzure de brad cu furtunul de la butelia cu gaz... Vin cei trei copii care îl salvează (îi taie furtunul). Papageno e furios că l-au salvat. Copiii îi sugerează să folosească cutiuța fermecată. Aceasta începe într-adevăr să cânte și apare... Regina Noptii cu cele trei dame!

Intră din sală împreună cu Monostatos. Se face lumină. Cele trei dame și cu Monostatos se ascund în spatele târgii, Regina Noptii rămâne în centru.

Intră Sarastro (lingând la o acadea) și Papageno. Apoi și copiii și infirmierii. Intră Pamina și Tamino înfășurați în același cearceaf. Sarastro o sărută iertător pe creștet pe Regina Noptii și îngenunchează ca pentru a-i cere mâna.

Homie strigă URA!

Cele trei dame se lipesc de Papageno. Homie primește de la Sarastro acadeaua.

Cei doi infirmieri se lipesc de Monostatos.

Toată lumea e fericită.

La aplauze (pe muzica din final) iese primul Homie. Apoi, pe rând, toți ceilalți. Grupurile (personajele grup) ies la aplauze împreună.



Imagini din spectacolul de la Opera Națională din Cluj

Don Pasquale

La acest titlu nu am avut de ales între mai multe ediții. Editura *Ricordi* a fost singura care a fost utilizată. Spectacolul a fost prezentat în limba italiană.

Având în vedere că nu am folosit deloc cor, am eliminat una dintre scene din start. Iar pentru celelalte am folosit personajele prezente deja pe scenă.

Am găsit că, pentru aria lui Ernesto, e binevenit pe scenă un trompetist și chiar l-am integrat în acțiune. De asemenea pentru serenada lui Ernesto din actul 3 am apelat la un chitarist care l-a acompaniat de pe scenă.

Desfășurătorul de spectacol

Din desfășurătorul de spectacol a lipsit efectiv doar Scena 3 din Actul 3 - *Coro dei servi e camerieri*.

Salturile normale au fost efectuate. În aria lui Ernesto am sărit *stretta*. În ansamblul final al actului 2 am făcut un salt, și de asemenea în finalul actului 3.

Conform partiturii originale, desfășurătorul arată astfel:

ATTO PRIMO

Introduzione *Son nou'ore* Dottore, Don Pasquale (br,b)
Recitativo e duetto *Prender moglie!* Ernesto, Don Pasquale (t,b)
Cavatina *So anch'io la virtù magica* Norina (s)
Recitativo e duetto - finale primo *Pronta io son* Norina, Dottore (s,br)

ATTO SECONDO

Preludio, scena ed aria *Cercherò lontana terra* Ernesto (t)
Scena e terzetto *Via, da brava* Norina, Dottore, Don Pasquale (s,br,b)
Scena e quartetto - finale secondo *Fra da una parte* Norina, Ernesto, Dottore, Don Pasquale (s,t,br,b)

ATTO TERZO

Coro d'introduzione *I diamanti presto, presto*
Recitativo e duetto *Signorina in tanta fretta* Norina, Don Pasquale (s,b)
Recitativo *Qualche nota di cuffie* Don Pasquale (b)
Coro *Che interminabile andirivieni*
Recitativo e duetto *Cheti, cheti, immaninente* Dottore, Don Pasquale (br,b)
Serenata *Com'è gentil* Ernesto (t)
Notturmo *Tornami a dir che m'ami* Norina, Ernesto (s,t)
Scena e rondò - finale terzo *La morale in tutto questo* Norina (s)

În viziunea mea, desfășurătorul de spectacol a arătat astfel:

Uvertura

- 1) *Prezentarea personajelor* (Bandiți, Malatesta, Norina, Ernesto)
- 2)

Actul 1 Tabloul 1

- 3) *Son nov'ore...* (Don Pasquale, apoi Malatesta)
- 4) *Bella siccome un angelo*, cantabile di Malatesta (apoi Recitativo Malatesta și Don Pasquale)
- 5) *Ah, un foco insolito*, cantabile Don Pasquale
- 6) Recitativo "Son rinato..." (Don Pasquale, apoi Ernesto)
- 7) *Sogno soave e casto*, cantabile Ernesto
- 8) *Mi fa il destin mendico*, duetto Don Pasquale și Ernesto

Actul 1 Tabloul 2

- 9) *Quel guardo il cavaliere... Sa anch'io la virtù magica*, cavatina Norina
- 10) Recitativo *E il dottor non si vede ...*
- 11) *Pronta io son*, duetto Norina și Malatesta

Actul 2

- 12) *Povero Ernesto [...] Cercherò lontana terra, Se tu sei ben mio felice*, recitativo, Aria și Cabaletta, Ernesto
- 13) Recitativo *Quando avrete introdotto...* (Don Pasquale, apoi Malatesta și Norina)
- 14) *Sta a vedere, o vecchio matto...* Terzetto (Norina, Don Pasquale și Norina)
- 15) Recitativo *Non abiate paura* (Malatesta, Don Pasquale și Norina)

- 16) *È rimasto là impietrato, Riunita immantinente..., Ah, son tradito, beffeggiato*, Quartetto (Don Pasquale, Norina, Malatesta, Ernesto)

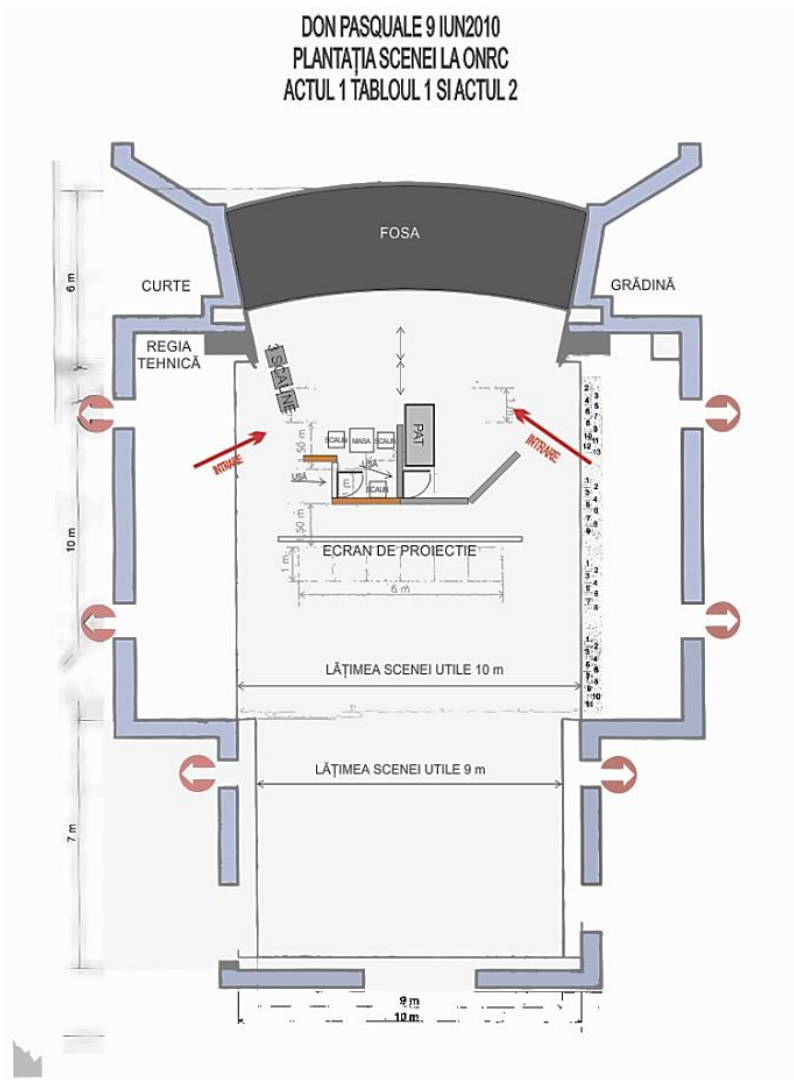
Actul 3 Tabloul 1

- 17) Recitativo *Ah, vediamo!...* (Don Pasquale apoi Norina)
18) *È finita, Don Pasquale* (Norina și Don Pasquale)
19) Recitativo *Qualche nota di cuffie...* (Don Pasquale)
20) *Questa repentina chiamata...* (Malatesta, Don Pasquale)
21) *Cheti, cheti immantinente*, duetto tra Malatesta e Don Pasquale

Actul 3 Tabloul 2

- 22) *Com'è gentil la notte a mezzo april!*, serenata Ernesto
23) *Tornami a dir che m'ami*, duettino (definito in partitura notturno) Norina și Ernesto
24) Recitativo *Eccoli, attenti ben* (Don Pasquale, Norina, Malatesta, apoi Ernesto)
25) *La morale in tutto questo...* (Norina, Don Pasquale, Malatesta, Ernesto)

Spațiul scenic. Timpul acțiunii.



În ceea ce privește spațiul și timpul acțiunii am optat pentru o versiune aparte. Nici spațiul și nici timpul nu vor fi unitare.

Aveam nevoie de un Don Pasquale care să relaționeze cu timpurile noastre. Pe de altă parte, în special în ceea ce privește primele două acte, acțiunea se integrează mai degrabă în secolul 18 sau 19. Am ales secolul 19, l-am făcut pe Don Pasquale bancher și șef de bandiți, astfel încât nu mai este o surpriză că în secolul 20, deci în actul 3, el este mafirot.

Firul acțiunii dictează timpul și spațiul. Odată timpul și contextul determinate, spațiul a venit de la sine. Pentru primul tablou din actul 1 și pentru actul 2 am optat pentru o bancă privată, PASQUALE BANK, în vestul sălbatic, în localitatea Tombstone. Vedem banca prin pereții ei, deci vedem ce se întâmplă înăuntru, și în același timp vedem și ce se întâmplă pe stradă.

Actul 2 se desfășoară la țară, nu departe de orașelul în care are Pasquale banca, la o mică școală unde Norina îi învață carte pe copiii din zonă.

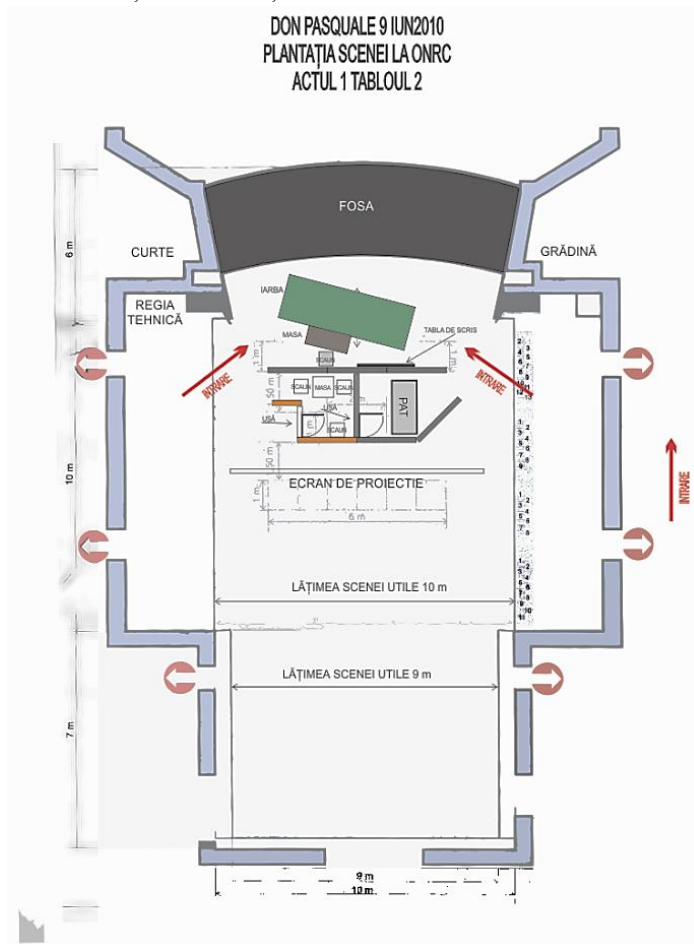
Actul 3 are ca loc de desfășurare grădina unei vile la Miami, nu departe de malul mării. Astfel și ultimul tablou are logică, în aceeași grădină, cu fundal de palmieri.

Soluțiile legate de scenografie au trebuit să fie foarte simple. Am folosit un ecran de proiecție în fundal, care de fiecare dată a completat tabloul conceput din elemente concrete de decor.

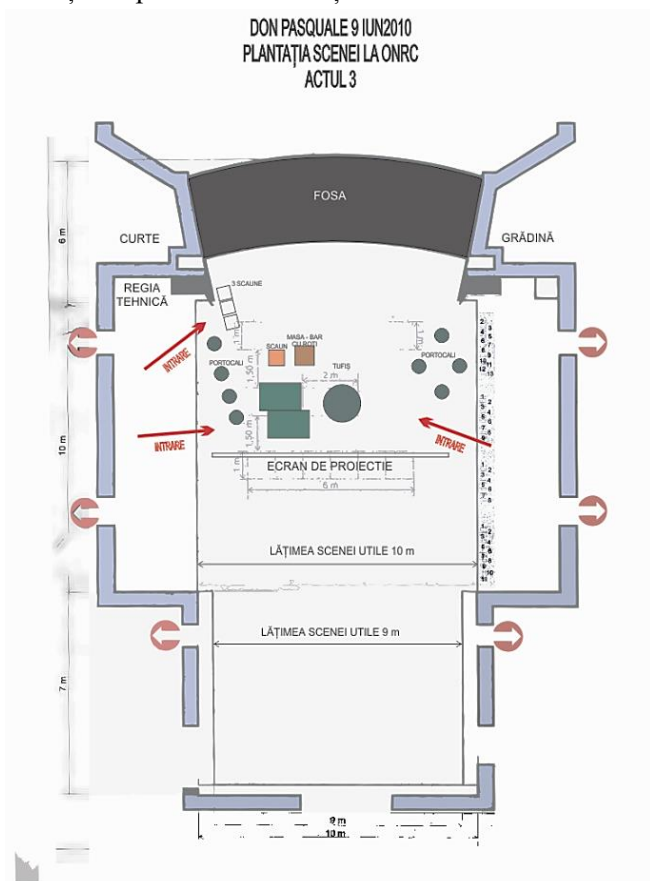
Elementul care unește cele trei acte din punct de vedere scenografic este compus din trei scaune care se află la extrema de la curte, imediat lângă arlechin. Pe acestea stau cei doi polițiști sub acoperire, deghizați în texani, care îl urmăresc pe Pasquale și care la modul absurd, din când în când iau parte la acțiune.

Primul tablou și actul 2 au fost concepute pentru a întregi imaginea lui Don Pasquale ca personaj. Practic ne-a pus în contextul acțiunii și a creat locul de plecare ca stare. Pasquale Bank, așa cum stă scris deasupra decorului, în proiecție, se compune doar din două

încăperi minuscule. Spațiul creat fiind în mod intenționat unul foarte mic, în care am creat atmosfera combinată de bancă și poate chiar de închisoare. Pasquale este propriul prizonier. Nu iese nicăieri, ba chiar locuiește în a doua cameră (prima de la stânga la dreapta) a băncii, lângă banii lui, pe care îi păzește ca pe ochii din cap. De aceea, în respectiva cameră, în seif, avem doar saci cu bani și un pat. În cealaltă cameră își face veacul majordomul, de data asta un angajat al băncii, și cei doi bandiți care sunt și ei ai casei.



Al doilea tablou al actului 1 se desfășoară într-un spațiu aerisit, la țară, cu elemente foarte puține. Un perete care acoperă decorul deja existent, pe care avem o tablă de scris. În fața lui o masă (pe post de catedră) și un scaun. Două fâșii de iarbă artificială pe care câțiva copii îmbrăcați în alb o ascultă pe doamna profesoară. Lângă ei un mexican, care și el încearcă să învețe ceva. Înainte de partea a doua a ariei Norinei, câțiva copii pleacă și ea le vorbește doar celor trei fete mai mari care au rămas să savureze momentul de învățătură al Norinei. Și ele pleacă între arie și duetul cu Malatesta.



Actul 2 se desfășoară din nou la bancă, unde situația își găsește caracterul comic și prin aglomerarea tot mai mare a personajelor în seiful lui Pasquale, cu toată nebunia ansamblului din finalul acestui act. Peretele și iarba dispar și suntem din nou în oraș și la banca lui Pasquale.

Actul 3 schimbă total registrul. Atât decorul cât și vestimentația personajelor vin să sublinieze faptul că Norina a operat o schimbare majoră în viața lui Pasquale. L-a adus în alt spațiu dar și în alt timp. Am căutat o soluție, să fac schimbarea evidentă în secolul XIX, dar ideea de a schimba și secolul mi s-a părut în ultimă instanță cea mai bună. Aceasta și datorită registrului comic al lucrării.

O grădină sugerată cu câțiva portocali pitici și cu un tufiș. Un scaun tip șezlong și o măsuță cu roți pe post de bar.

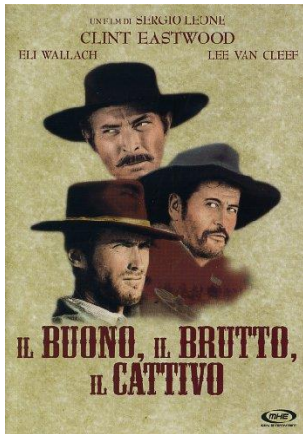
Personajele toate sunt îmbrăcate ca la sfârșitul secolului 20.

Recunosc că inițial am vrut să îl duc pe Don Pasquale până la ridicol și să îl prezint în actul 3 ca șef mafiot într-o piscină dar cu colac cu cap de rață. Ulterior am renunțat la ideea cu piscina și din motive tehnice dar și din considerentul că aveam nevoie de toate laturile personajului pentru a-l face credibil, nu doar de aspectul lui ridicol.

Design și grafică

Ca de obicei, tot ce a însemnat concepție de scenografie, costume și design pentru materialele publicitare a fost exclusiv concepție proprie.

Afișul a pornit de la următoarea imagine:



Acesta este afișul unui film de Sergio Leone. Având în vedere concepția de timp/spațiu, am considerat oportun a face o paralelă (inegală, desigur) între acest film și acest afiș și ceea ce prezentăm eu pe scenă. Referința a putut fi gustată doar de cei care erau familiari cu filmul.

Imaginea de fundal pe care am folosit-o în actul 1 tabloul 1 și actul 2 a fost următoarea:



Dintr-o dată, timpul, spațiul și situația a fost limpede: vestul sălbatic, Tombstone, Pasquale bancher.

Pentru Actul 3 am folosit fundaluri proiectate care să definească din nou cât mai clar spațiul și timpul:



Actul 3 Tabloul 1

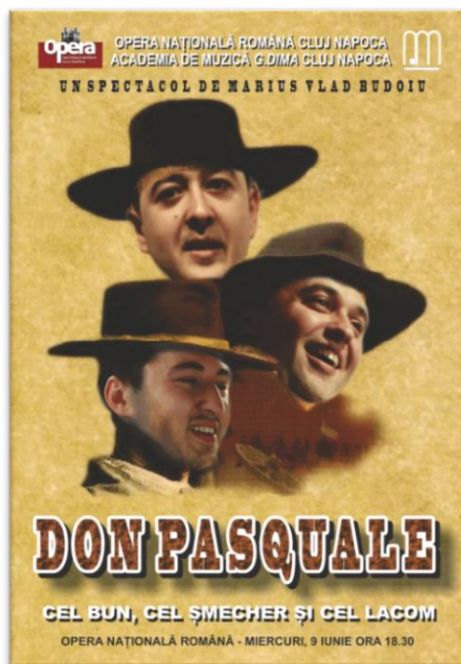


Actul 3 Tabloul 2



Imagini din spectacolul de la Opera Națională din Cluj

AFIȘ *DON PASQUALE* ȘI DISTRIBUȚIA SPECTACOLULUI¹²



DON PASQUALE
DOTTOR MALATESTA
ERNESTO
NORINA
NOTARUL
PRIMUL BANDIT
AL DOILEA BANDIT
PRIMUL MEXICAN
AL DOILEA MEXICAN
COPII

BOGDAN TALOȘ
BOGDAN BACIU
OVIDIU DANIEL
ADELA ZAHARIA
SERGIU COLTAN
MARIAN BUZILĂ
RAREȘ NICOARĂ
ANDREI ȘOFRON
BARTA LORAND

¹² Grafica îmi aparține atât pentru scenografie, costume și lumini cât și pentru afișe, programe de sală și invitații

ORCHESTRA OPEREI NAȚIONALE ROMÂNE CLUJ

DIRIJOR -

HORVÁTH JÓZSEF

PREGĂTIREA MUZICALĂ -

CODRUȚA GHENCEANU

REGIA ARTISTICĂ ȘI SCENOGRAFIA - MARIUS VLAD BUDOIU

Personajele

Nu am schimbat structura psihologică a personajelor. Am creat doar contextul pentru ca ele să se poată desfășura până la capăt și ca să își poată juca rolul în comedie.

Don Pasquale este un cap mafiot. Faptul că inițial el este șef de bandiți rezolvă doar un context de personaj izolat oarecum de lume, undeva în Vestul Sălbatic. Practic, așa îl vedem și în varianta originală cu un secol mai devreme: un nobil care stă izolat în casa lui și a pierdut contactul cu realitatea. El este avar, locuiește în seiful băncii, nu numai pentru a se izola, dar și pentru a îmi sublinia mai mult referirile din text legate de bani. Astfel devine mai clară dorința lui de a-l dezmoșteni pe Ernesto, șocul lui când Norina / Sofronia se apucă de cheltuit și revolta lui când ea depășește orice limită la cheltuieli. Personajul rămâne pe tot parcursul operei unul comic. Aspectul semitragic din duetul cu Norina în actul trei am reușit să îl evit. Pasquale este inițial prezentat în izmene. Apoi în actul doi el apare în costum de sfârșit de secol XIX cu pălărie de cowboy și în ultimul act în smoching. Părul lung și alb în primele două acte, apoi o frizură scurtă în ultimul act.

Norina este o fată de la țară dar educată și inteligentă. Faptul că nu e nobilă dispare din context ca importanță, se transformă în faptul că este săracă, ceea ce îl face pe Pasquale să nu aprobe inițial căsătoria dintre ea și Ernesto. I-am dat rol de profesoară din mai

multe motive. Primo pentru că justifică perfect aria, în care ea povestește de data aceasta povestea de dragoste unor copii, și apoi fetelor care au ce învăța de la ea. Secundo pentru că Norina se comportă absolut tot timpul cu o inteligență și o prezență de spirit care vine din contactul permanent cu oamenii și o experiență aș spune chiar pedagogică. Ea practic îl manipulează pe Don Pasquale fără răutate și fără a-i provoca vreun rău, așa cum manipulezi un copil pentru a-l învăța o lecție. Costumul ei în primul act este simplu. O fustă albă, o cămașă albă cu un mic decolteu și un brâu lat, negru. Actul doi o găsește pregătită de nuntă, într-o rochie violet și cu voal. În actul trei am vrut să merg pe un furou negru și o haină imensă de blană. Interpreta putea arăta foarte bine astfel relativ sumar și provocator. Am rămas până la urmă la o variantă cu o rochiță mini elegantă și o haină imensă de blană peste. Norina este un personaj luminos și inteligent Ea își păstrează tot spectacolul superioritatea și sclipirea inteligenței unei fete cu suflet bun, care se regăsește într-o lume îngrămădită de băieți care nu strălucesc de deștepți.

Ernesto, nepotul lui Don Pasquale, este un băiat simplu, care nu are decât o singură treabă: să o iubească pe Norina. El nu trebuie să înțeleagă prea bine ce se întâmplă. Astfel el se lasă purtat de valul acțiunii și cântă. Viața tenorului nu trebuie complicată inutil în acest caz. El se bucură, se înfurie, suferă și visează în funcție de cum arată în acel moment relația sa cu Norina. În costum de cowboy în primele două acte și în costum elegant de dandy în cel de-al treilea, el este doar un pion care întregeste tabloul operei și cade cu plăcere în permanență în brațele Norinei. Inocent și bun, nu are nimic din gena de avarie și prostie a lui Pasquale.

Malatesta este cel care duce acțiunea înainte. Doctor este un termen care mi-a dat ceva de furcă, până am dat de un personaj din Vestul Sălbatic care se chema Doc Holliday¹³.



Doc Holliday în trei fotografii, din 1871, 1879 și 1882

¹³John Henry "Doc" Holliday (Aug 14, 1851 – Nov 8, 1887) a fost un jucător de cărți și un pistolar american, dentist, bun prieten cu Wyatt Earp. Cunoscut mai ales pentru rolul său de ajutor de șerif în Tombstone.

Acesta a fost și unul dintre punctele de pornire în structurarea concepției regizorale, respectiv fixarea în timp și spațiu a acțiunii. Doc Holliday este legat de localitatea cu rezonanță de vest sălbatic Tombstone. Faptul că el putea fi doctor și în același timp avea și caracterul de motor al acțiunii. Un tip energic și inteligent. Cinstit și plin de sclipiri ironice. Îi plac femeile și nu este în totalitate imun la farmecele Norinei.

Notarul este un personaj care de obicei nu apare în alt moment al operei, decât în cel scris în partitură. Pe mine mă interesa să îl integrez în acțiune, pentru ca apariția sa să capete mai multă logică. Astfel, el este de fapt mâna dreaptă a lui Pasquale, îmbrăcat în notar. Acela pe care Norina îl numește *majordomul*. Malatesta îl numește chiar, Carlotto, vărul său.

În momentul în care Norina îi cheamă pe servitori să se prezinte, ea spune *doar trei? sunt mai ușor de numărat*. Deci aveam nevoie de încă doi servitori. În varianta mea aceștia sunt prezenți tot timpul spectacolului. În primele două acte ei sunt bandiții care lucrează pentru Pasquale, îmbrăcați în costume de cowboy. În actul al treilea, ei sunt servitorii – bodyguarzi ai lui Don Pasquale, mafioți, îmbrăcați în costume negre cu cămașă albă și cravată neagră și cu ochelari de soare.

Pentru scena serenadei lui Ernesto mai aveam nevoie de încă două voci, având în vedere că am eliminat corul. Ideea mea a fost ca cei implicați în acțiune să cânte partitura (de altfel foarte simplă) a corului. Aceste două personaje au devenit cei doi polițiști care îl urmăresc pe Don Pasquale și care până la urmă îl vor aresta.

Două personaje suplimentare s-au născut din dorința de a avea soliștii instrumentali pe scenă, și anume trompetistul pentru aria lui Ernesto de la începutul actului 2 și ghitaristul pentru serenada lui Ernesto din actul 3. Amândoi au fost îmbrăcați în mexicani.

Linia temporală a spectacolului

Acțiunea acestui spectacol a început deja pe uvertură. Ernesto și Norina se sărută în loja laterală dreapta parter (curte) deasupra orchestrei. Apoi pleacă. Din stânga (de la grădină) intră în fața cortinei doi bandiți în costume de cowboy ducând doi saci. Din despicătura cortinei, pe centru, mai iese unul care îi ia cu el. Acesta de fapt este mâna dreaptă a lui Don Pasquale, majordomul. Cortina se ridică și vedem pe cei trei care numără banii în fața Băncii Pasquale. Se retrag în bancă și încep să se ocupe cu ce fac ei zilnic. Beau whisky și joacă cărți. În scenă intră doi mexicani care de fapt sunt polițiști sub acoperire. Prin scenă trec Norina și Ernesto, apoi Malatesta. Pasquale doarme pe patul lui din seif.

Se face ziuă. Se aude un coiot și suieratul vântului. Don Pasquale se trezește și îl așteaptă pe Malatesta. Intră în bancă Malatesta. Acesta îi povestește lui Pasquale despre soția pe care i-a găsit-o. După care pleacă. Pasquale, agitat, abia așteaptă să o întâlnească pe așa zisa Sofronia. Intră în scenă Ernesto, total transpus în iubirea lui pentru Norina. Disperat află că este dezmoștenit, ba și mai mult, că a fost trădat de către prietenul său Malatesta, care îl încurajează pe unchiul său Pasquale în planurile sale.

Tabloul al doilea ne înfățișează o școală de la țară, bine-nțeleș tot în vestul sălbatic, unde Norina îi învață carte pe copii și pe alți doritori. Inițial am dorit să fie numai copii, dar unuia dintre ei îi era frică să intre pe scenă fără tatăl său, așa că l-am îmbrăcat și pe acesta în mexican și... l-am trimis la școală. Norina le citește copiilor o poveste. Apoi copii cei mici și mexicanul pleacă și Norina le povestește în partea a doua a ariei celor trei fete mai mari rămase, despre cum se folosesc trucerile feminine în relațiile cu bărbații. O scenă simplă și drăguță cu relații pedagogice potrivite cu vremurile acelea.

Pleacă și cele trei fete, apoi Norina găsește într-un cui, la “intrarea în școală”, un bilet al lui Ernesto. Intră Malatesta. În duetul care urmează se schițează cursul acțiunii menite să ducă la manipularea lui Pasquale și în final la unirea între Norina și Ernesto. Malatesta are în mână un pachet de cărți de joc, cu care își face din când în când de lucru.

Actul 2 începe din nou în fața băncii lui Pasquale. Un trompetist cântă o melodie tristă. Sunet de agitație de oraș de secol XIX, un cal care se apropie și se oprește. Intră Ernesto cu o valiză și își cântă disperarea că trebuie să plece și să își lase în urmă iubirea. După arie pleacă împreună cu trompetistul.

Don Pasquale, îmbrăcat de gală, ordonă celor trei angajați ai băncii și în special lui Carlotto, majordomul, să îi primească pe Malatesta și persoana care vine cu el apoi să nu mai lase pe nimeni să intre. Intră în bancă Malatesta și Norina, aceasta din urmă cu un voal pe cap. Cu ezitare majoră, Malatesta reușește să o introducă pe Sofronia în Seif. Pasquale este vrăjit de manierele și de figura Sofroniei și vrea să se căsătorească pe loc. Malatesta îi spune că a venit pregătit cu un notar. Carlotto s-a îmbrăcat între timp în notar, și cu perucă și ochelari intră în seif purtând în brațe o masă și un scaun. Se redactează contractul de căsătorie. În prostia lui nemăsurată, Carlotto care acum se crede pe bune notar, adică și-a luat rolul în serios, spune că mai trebuie un martor, la care cei de față se revoltă. Trăgând cu pistoalele, Ernesto intră cu forța în bancă și apoi în seif. Se crede ajuns în mijlocul unei trădări. Malatesta îl convinge să se lase totuși pe mâna lui. Ernesto semnează ca martor și astfel falsul contract de căsătorie este finalizat. Pasquale vrea să-l alunge dar, înainte de a se ajunge la bătaie, Norina declară că îl reține pe Ernesto pentru a-i fi companie dacă vrea să iasă în lume, pentru că nu poate să se afișeze cu unul ca Pasquale. Atitudinea subit schimbată și din ce în ce mai extremă a Norinei îl șochează și îl blochează pe Don Pasquale. Cei doi îndrăgostiți se regăsesc. Și începe nebunia.

Norina îi cheamă în seif pe cei trei angajați. Se aglomerează situația. Norina nu mai termină cu ordinele și Pasquale o ia razna. Cei doi mexicanii care stăteau afară intră și ei în bancă și apoi în seif, unde se împart acum banii lui Don Pasquale.

Odată acceptată ideea că schimbăm complet timpul și spațiul, în acțiune încep să introduc elemente absurde, care îl scot pe spectator din orice tentativă de a trata serios sau tragic acțiunea.

Actul al treilea începe în grădina vilei lui Pasquale, care stă în scaun pe plajă și bea. Lângă șezlongul lui, un cărucior cu băutură și cu medicamente. La curte, elementul absurd de care vorbeam, aceiași doi mexicanii din actele 1 și 2, polițiștii care îl supraveghează pe Don Pasquale. Carlotto îi aduce chitanțele rămase de la cumpărăturile Norinei. Îi sărută mâna lui Don Pasquale și iese. Pasquale citește chitanțele și se revoltă.

Intră Norina, îmbrăcată elegant și cu o blană superbă până la pământ. Vrea să plece la teatru. Pasquale se opune și Norina îi trage o palmă. Aici este un moment foarte sensibil al operei, moment în care de obicei opera își pierde caracterul comic. Am găsit soluția într-un târziu. Pasquale se prefacă de fapt că îl doare, și de data asta el este cel care o joacă pe degete pe Norina!

Apar bodyguarzii speriați de zgomot, aceiași trei care au fost angajații băncii, Carlotto și ceilalți doi bandiți. Pasquale îi trimite afară și se prefacă că îl doare obrazul. Cei doi mexicanii comunică cu Pasquale! Don Pasquale jubilează și decide să divorțeze. Norina pleacă în final și lasă să cadă foarte vizibil un bilet. Pasquale citește în bilet despre o întâlnire amoroasă a Sofroniei. Îi cheamă pe cei trei bodyguarzi și îi trimite după Malatesta. Acesta însă tocmai intră și îi lasă stupefiați în prostia lor de cât de repede au rezolvat problema.

Pasquale și Malatesta găsesc împreună soluția la situația de criză în care s-a ajuns și pleacă să se pregătească să îi surprindă în flagrant pe îndrăgostiți.

Ultimul tablou. Noapte, aceeași grădină văzută din direcția opusă. În fundal niște palmieri și marea. Se aud valuri și strigăte de pescăruși. Cei doi mexicani la locul lor. Intră un bodyguard cu un scaun într-o mână și ducându-l de ceafă pe un chitarist mexican cu cealaltă mână. Îl așează lângă cei doi mexicani. Ernesto intră în scenă îmbrăcat ca un dandy, în costum alb. Le dă mexicanilor niște foi (partiturile) apoi bodyguardul își pune un scaun, îi ține lui Ernesto partitura și concertul poate să înceapă. În spatele boschetului din mijlocul scenei, Pasquale și Malatesta cântă și ei împreună cu cei doi mexicani, pe post de acompaniament, în loc de cor. Încă un element absurd.

La finalul serenadei, intră Norina. Bodyguardul și cei trei mexicani (polițiștii și ghtaristul) ies. Duet de dragoste în noapte. Palmieri. Lumina lunii. Romantic. În timpul duetului. Prin spatele celor doi interpreți trec de mai multe ori cei trei mafioți cu lanterne și lasă în spatele tufișului pachetele suspecte, cu droguri. Se opresc și ascultă fermecați.

După duet, Pasquale și Malatesta ies din spatele tufișului cu pistoale. Ernesto se ascunde sub blana Norinei. Pasquale îl caută degeaba. Apoi Ernesto se ascunde în spatele boschetului. Chemat de către Malatesta, Ernesto împreună cu cei trei mafioți / bodyguarzi apar în față. Pasquale insistă să-i unească pe Norina și Ernesto, având în vedere că Sofronia se opune.

Nedumerirea lui Pasquale este spulberată rapid de către actorii farsei. Pe finalul operei. Intră din spate cei doi mexicani, purtând de data asta tricouri cu FBI, și îl arestează pe Don Pasquale. Este fericit că este arestat și scăpat de Norina. Cei trei mafioți se droghează în spatele tufișului. Toată lumea râde cântă și dansează. Happy end.

La Bohème

Desfășurătorul de spectacol

Atunci când sunt implicate multe elemente asupra cărora nu ai mult timp să acționezi, soluția cea mai simplă este categoric de preferat. Corul îți va mulțumi cu siguranță dacă nu le dai dureri de cap să trebuiască să învețe ceva în plus. Pe de altă parte va participa activ, dacă în acel scurt timp pe care îl ai la dispoziție vei reuși să îi trezești interesul, vei reuși să îi implici pe cât mai mulți ca personaje distincte.

Nu am făcut intervenții în partitură, așa cum era de așteptat. Un singur personaj inventat de mine, revoluționarul, un fel de Gavroche, intervine de două ori în actul doi în pauze și întrerupe scurt acțiunea cu replica *Vive la liberte! Vive la revolution!*

Datorită intervenției mele asupra ideii de spectacol și respectiv asupra concepției regizorale, se schimbă istoria și forma pe care o îmbracă acțiunea, nu însă și esența ei.

Spațiul scenic. Timpul acțiunii.

Am spus că am păstrat timpul istoric în care se desfășoară acțiunea. Anume anii 1830, în care frământata istorie a Franței își impune ritmul în viața tuturor. Nu am rămas în totalitate la ideea de mansardă, de locuință studențească, ci am transformat spațiul în podul unei catedrale din Paris, unde se ascunde câte un liber cugetător, prin bunăvoința călugărilor și la mica înțelegere cu câte un polițist.



Imagini din spectacolul de la Opera Națională din Cluj

AFIȘ *LA BOHÈME* ȘI DISTRIBUȚIA SPECTACOLULUI¹⁴



CRISTIAN MOGOȘAN
 CRISTIAN HODREA
 BOGDAN BACIU
 BOGDAN TALOS
 PETRE BURCĂ
 DANIELA PĂCURAR
 ADELA ZAHARIA
 RAREȘ NICOARĂ -
 RUSLAN BÂRLEA
 RAMONA BOLOJAN -

Rodolfo
 Schaunard
 Marcello
 Colline
 Benoit Alcindoro
 Mimì
 Musetta
 Pius
 Un revoluționar
 Un înger

¹⁴ Grafica îmi aparține atât pentru scenografie, costume și lumini cât și pentru afișe, programe de sală și invitații

CORUL DE COPII „JUNIOR VIP” DIRIJOR ANCA MONA
MARIAS

Un grup de studenți de la Academia de Muzică G. Dima Cluj Napoca
Figuranți voluntari

Corul Operei Române de Stat Cluj Napoca

Dirijorul corului CORNELIU FELECAN

Orchestra Operei Naționale Române de Stat Cluj Napoca

Pregătirea muzicală

CODRUȚA GHENCEANU, IULIA SUCIU, ADELA BIHARI,
OVIDIU MOLDOVAN

Regia tehnică DAN LUPEA

Concepția scenografică MARIUS VLAD BUDOIU

Asistent regie TIBERIUS SIMU

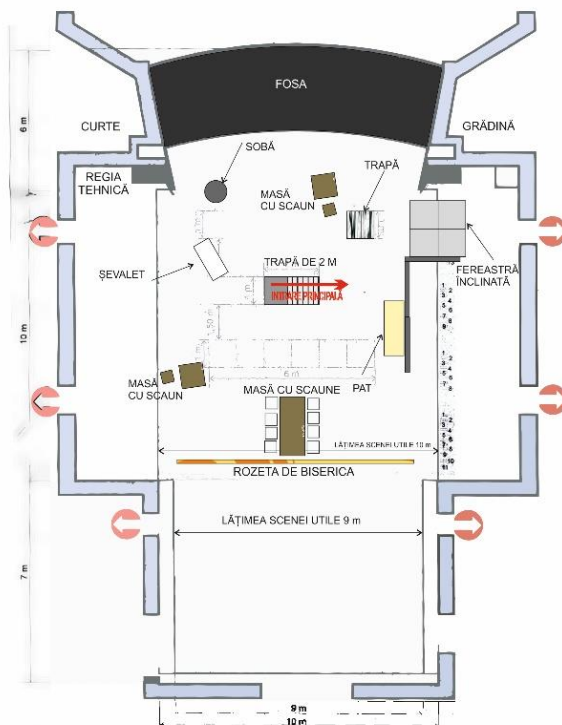
Dirijor DAVID CRESCENZI

Regia artistică MARIUS VLAD BUDOIU

PORTRETUL MUSETTEI PICTAT DE MARCELLO



LA BOHEME 5 IUN 2011
PLANTAȚIA SCENEI LA ONRC
ACTUL 1 ȘI ACTUL 4



Astfel actul 1 și actul 4 se desfășoară într-un pod de biserică. Intrările și ieșirile se fac aproape exclusiv prin trapa de 2X1 din mijlocul scenei, de unde și senzația că suntem sus, la mansardă. Excepția este Benoit-Alcindoro care cunoaște altă intrare, de care face uz pentru că nu este lăsat să intre.

În rest, toate cele de trebuință într-un pod unde locuiesc mai mulți călugări. Mese, scaune, un pat...

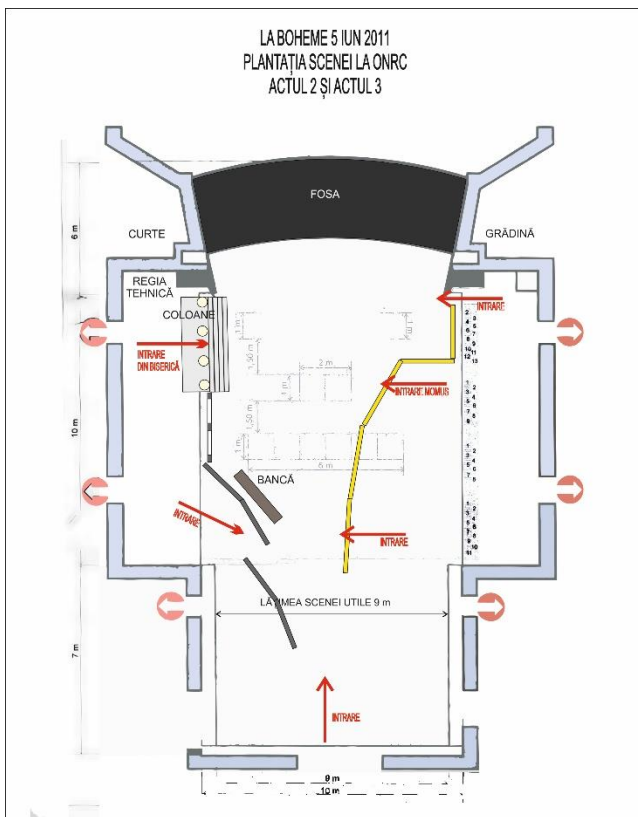
La grădină o fereastră mată prin care intră de afară lumina.

În fata rozetei, deasupra mesei, statuia unui înger în mărime naturală.

Când intră în scenă Schaunard, se adună două mese, patul și ceva scaune în față, pentru cină. Spre curte, în față, o sobă rudimentară.

De la pod atârnă ogive gotice.

În actul 4 avem exact același decor.



Pentru actele 2 și 3 am optat pentru un singur spațiu. În fața bisericii din actul 1 este o mică piațetă, unde se află cafeneaua

Momus și respectiv în actul 3 localul unde lucrează Musetta și pictează Marcello.

În actul 2 în această piață vedem o mulțime pestriță care se bucură de o zi frumoasă, până când se dă semnalul că vine armata. Aceasta vine din fundul scenei, chiar din magazia de decor. Se improvizează rapid o baricadă și armata trage în mulțime.

În actul 3 e stare de urgență. Armata controlează străzile și bariera este chiar în mijlocul străzii. Nu este intrarea în Paris ci una dintre barierele instalate pe stradă.

Personajele

Personajele își păstrează în mare parte rolul destinat lor de către libretist și de către compozitor.

Rodolfo este studentul poet liber cugetător care se ascunde de poliție în podul bisericii. Tânăr și cu suflet luminos, așteaptă ca în calea lui să lumineze un luceafăr.

Marcello, Colline și Schaunard sunt călugări cu preocupări diverse, care și ei s-au retras în acest adăpost din catedrală.

Musetta este o cântăreață și o persoană liberă în gândire, care prin frivolitatea și libertatea ei frizează poziția de prostituată. Tocmai în aceste locuri improbabile înfloresc flori rare de generozitate și de frumusețe spirituală. Face o pereche ciudat de potrivită cu Marcello.

Benoit și Alcindoro au devenit o singură persoană (de obicei același cântăreț interpretează ambele personaje). El este un polițist corupt care știe unde se ascund eroii noștri principali, dar păstrează tăcerea în schimbul unor sume regulate de bani, numite *chirie*...

Parpignol este un vânzător de stradă, dar *jucăriile* sale sunt de fapt arme...

Un personaj pe care l-am introdus de dragul culorii este Revoluționarul.

Vameși, femei care curăță strada etc. Ca în original.

Un element care schimbă complet ceea ce se naște în fața noastră este Mimì. Așa cum spune Musetta: *Mimì este un înger din cer...* ea găiește adevărul fără să știe. Căci Mimì este cu adevărat un înger. Ea s-a îndrăgostit de Rodolfo asemeni Micuței Sirene, și a luat formă de femeie pentru el. Ea nu moare de ftizie ci de o rană. Ea este rănită în momentul în care armata trage în mulțime. Și rana ei nu se mai vindecă. Asemeni celei a lui Amfortas. Vindecarea ei nu mai vine. În final însă, se întâmplă minunea și... ea trăiește!

Un alt personaj inventat de mine, este un al cincilea tovarăș din grupul vesel, Pius, un călugăr mut. De fapt el e mut doar pentru că a depus jurământ de tăcere. De aceea participă la întreaga acțiune fără să spună un cuvânt, însă cu atât mai mult vede el adevărul. El este singurul care o recunoaște cu adevărat pe Mimì în esența ei angelică. El știe cine este ea. Și Mimì îi dă încrederea și afecțiunea ei de înger. Un personaj emoționant prin contactul cu o lume superioară pe care îl aduce în scenă. El este de fapt cel mai evlavios și cel mai profund dintre toți.

Linia temporală a spectacolului

Actul 1. Începe muzica, se ridică cortina și vedem pe Rodolfo în prim plan dărdâind și privind cerul printr-un geam mat. În fundal partea superioară a unei rozete din fațada unei biserici. În spatele scenei un grup de călugări se roagă așezați la o masă. Pe masă tronează statuia unui înger în mărime naturală (de fapt un actor).

De sub scenă se aude vocea lui Marcello care vine aducând cu el tabloul la care lucrează. Intră în scenă urcând din trapă, în mijlocul scenei. Când se ceartă care ce să pună pe foc ca să se încălzească, Pius le dă liber călugărilor, care își iau niște toiege și ies în oraș.

Îngerul se desprinde de la locul lui și coboară între ceilalți din scenă. Singurul care îl vede este Pius. Îngerul îl mângâie și Pius

se liniștește și se alătură celor doi. În scenă intră și Colline, tot din trapă. Un călugăr cu barbă și păr lung. În toiul scandalului ce urmează apare și Schaunard, aducând bani, lemne și mâncare. Cei cinci se pregătesc de masă. O scurtă rugăciune și Schaunard îi convinge să iasă toți în oraș.

De sub scenă se face auzită vocea lui Benoit-Alcindoro, polițistul. Toți se grăbesc să închidă un chepeng peste intrare. Polițistul însă știe altă intrare și i-ar fi luat prin surprindere dacă la rândul lui Pius nu l-ar fi surprins și dezarmat. Scena următoare se desfășoară normal. Benoit-Alcindoro pleacă cu buzele umflate, aruncat pe scări în jos.

Toți se pregătesc să plece, Rodolfo va rămâne în urmă să mai scrie la un articol.

Îngerul coboară în trapă, se vede o lumină puternică și se aude un sunet ciudat. O clipă mai târziu se aude Mimì care vrea să urce. Doar pe fața ei se mai văd ceva sclipiri ca de diamant.

Mimì și Rodolfo se comportă restul actului ca orice îndrăgostiți. Nici un element aparte. Rodolfo și Mimì fac cunoștință și se îndrăgostesc. Ceea ce e special este acolo unde se termină cuvintele. În timpul ariei lui Mimì răsare pentru o clipă soarele...

Profit de câte o ocazie pentru a introduce elemente care sfidează raționalul...

Actul 2. În piața din fața bisericii. O stradă plină de lume. Vândători și cumpărători din toate categoriile sociale. Atmosferă de sărbătoare. Îi vedem ieșind din biserică pe călugării noștri. Ei scot din cafenea o masă afară și cu ajutorul ospătarilor, încep să o aranjeze. Marcello se bucură de vederea fetelor frumoase, Schaunard cumpără un corn și Colline s-a tuns și s-a bărbierit și îi arată lui Marcello ultima achiziție. În carte însă stă ascunsă o sticlă... Pe stradă copii s-au așezat în cerc și se joacă.

Rodolfo i-a cumpărat lui Mimì o pălărie roz...

Parpignol își face reclamă la jucării, care de fapt sunt pistoale, prinse în interiorul unei haine lungi de piele...Revoluționarul, un fel de Gavroche mai ciudat, intervine strigând *Vive la liberte!* și fuge urmărit de un polițist.

Eroii noștri îi primesc pe Mimì și pe Rodolfo. Se așează toți la masă.

Intră în scenă din spate Musetta și Benoit-Alcindoro, acesta din urmă poartă în brațe mai multe pachete ambalate frumos. Musetta hotărăște că vrea și ea o masă afară. Se iscă agitație și se schimbă replici de la o masă la alta. Marcello se așează cu spatele la Musette, dar în același timp... mai aproape de ea.

Revoluționarul sare la Benoit-Alcindoro cu un cuțit dar este respins cu ușurință. Fuge urmat de un polițist.

Musetta flirtează cu Marcello și îl mângâie pe Benoit-Alcindoro. Apoi îl trimite pe acesta la plimbare. Vine armata să facă ordine. Se întoarce Benoit-Alcindoro și își dă seama că a fost înșelat și dă semnal să se tragă în mulțime. Mimì este rănită.

Actul 3. În același loc, e noapte și poliția a pus o barieră. La barieră vameșii beau și joacă cărți cu revoluționarul. Din localul de vizavi de biserică se aude cântul Musettei și cântece de bețivani. Din fundul scenei vin măturători, vameșii deschid bariera. Apoi trec femeile spre piață. Din local iese Benoit-Alcindoro cu o femeie. A adus o sticlă de vin și rămâne să bea cu vameșii și cu revoluționarul.

Intră în scenă Mimì. Aceeași rochie albă peste care are o pelerină neagră. Un bandaj lat peste talie arată urme de sânge. Vameșul o îndreaptă spre local. Femeia care a ieșit cu Benoit-Alcindoro la o atingere a lui Mimì își schimbă atitudinea...îl chemă afară pe Marcello. Trec prin scenă Schaunard, Colline și Pius alcoolizați, ies din local și merg spre biserică. Pius se oprește lângă Mimì, care îl mângâie. Pius pleacă. Vameșii, Revoluționarul și Benoit-Alcindoro intră în local.

Intră în scenă Marcello. Puțin superficial. Dar nu e problema lui și nu știe ce să facă. O convinge pe Mimì să plece. Aceasta însă se ascunde în spatele unei coloane, în fața bisericii, de unde este martoră la discuția ce urmează între Rodolfo și Marcello.

În mod tragic, toți sunt mânați de intenții pozitive, dar destinul spune că lucrurile nu au cum să meargă bine între Mimì și Rodolfo.

Mimì dă să plece. La un cuvânt al lui Rodolfo se oprește. Unde nu mai e speranță rămâne totuși iubirea.

Din local ies Musetta și Marcello certându-se. Se iubesc de mor. O pereche pe cât de ciudată pe atât de puternică. Se ceartă cu țipete dar... pleacă împreună.

Rodolfo și Mimì pleacă împreună. Începe să ningă.

Actul 4. Aceeași imagine ca la începutul actului 1. Lumină de vară. Marcello intră de sub scenă cu tabloul în brațe, urmat de Rodolfo. Cearta lor are în ea ceva drăguț. De fapt amândoi sunt îndrăgostiți și suferă din dragoste.

Intră în scenă Schaunard, Colline, Pius și încă doi călugări. Își împart mâncarea. Cei cinci fac însă chef de-a dreptul cu prânzul sărăcăcios. Peștele e adevărat și normal că nici unuia nu-i place să-l țină mult în mână.

Și se hotărăsc să danseze. Cu un toiag în mână, Schaunard face pe maestrul de dans. Bine-nțeleș că își găsesc din ce să sară la bătaie și pun în funcțiune toiegele. Pe rând ajung să se bată în primul plan, în al doilea plan toți călugării și-au luat toiegele și Pius le ține piept tuturor.

Intră Musetta. Toți încremenesc. Rodolfo o ajută pe Mimì să urce. Se aduce un pat în primul plan și Mimì se întinde pe el, la capătul puterilor. E bandajată la talie cu bandajul însângerat. Pius se așează la căpătâiul ei și are grijă de ea. Se roagă.

Colline renunță la rasa de călugăr și merge să se înroleze ca să facă bani de medicamente.

Toți se retrag în fundul scenei ca să se roage. În față rămân Mimì, pe pat, și lângă ea Rodolfo. Revin pe rând Schaunard, Musetta și Colline, acesta îmbrăcat în militar și cu banii în mână.

Când moare Mimì, se ridică din trapă îngerul. Doar Pius îl vede. Din nou.

Îngerul merge spre spatele scenei. În față călugării se roagă. Rodolfo și el realizează disperat că Mimì a murit. Lumânările din mâinile călugărilor se aprind singure. Îngerul se întoarce o clipă. După ultimul acord se aude un țipăt și Mimì se ridică. Trăiește. Se face întuneric.

Sfârșit

De la virtual la concret

Lectura unui text ca și lectura unei partituri este întotdeauna punctul de plecare în ceea ce privește formarea unei concepții regizorale. Cât de inițiat este cel care lecturează acest text literar sau respectiv partitura devine în acest caz un factor determinant în ceea ce privește calitatea produsului finit.

Regizorul, dirijorul și interpretul fac munca triplă de ***citire***, ***interpretare*** și ***redare*** a unui text literar sau muzical. Astfel concludem că munca acestora se concretizează într-o structură trifazică. Cele trei etape sunt inevitabile în drumul de la faza de limbaj scris până la faza de spectacol.



Elementul care determină nașterea unei idei de spectacol ține de inefabil și poate fi doar stimulat, el este reprezentat de ceea ce se numește inspirație și talent și este un factor determinant în nivelul de originalitate și calitate al unui spectacol. Acest moment de creație în care se naște ideea de spectacol ar trebui să fie precedat de o muncă asiduă de informare, dar știm că realitatea nu confirmă în totalitate această variantă. Sunt multe cazuri în care ideea de spectacol vine înaintea informației, ceea ce poate duce la rezultate catastrofale. Opțiunea regizorului ca artist are o importanță crucială și îi lasă două variante:

1. să servească textul prin căutarea de noi fațete și noi semnificații și valori, caz în care spectacolul devine plăcut și plauzibil și nu neapărat original

2. să servească o idee independentă și personală, căreia îi va adapta textul lucrării, fie că este el text literar sau text muzical. În acest caz spectacolul are șanse să devină original dar și șanse să se despartă de ideea originală a autorului.

În opinia mea artistul are rol de oficiant inițiat și ca atare el lecturează, interpretează și redă textul original trecându-l prin filtrul propriei personalități, dar fără să trădeze mesajul autorului.

Citirea și informarea

Abordarea unui text literar și/sau muzical se face în primul rând prin lectură. De aceea etapa aceasta este una de bază și trebuie abordată la modul cel mai serios.

În ceea ce privește abordarea unui titlu de operă, cele două elemente care sunt libretul și partitura trebuie abordate separat și împreună. Lectura textului libretului nu va fi suficientă pentru formarea unei concepții regizorale, la fel cum analiza muzicală în sine nu va fi nici ea suficientă pentru a aborda la modul complet, complex și profesionist un titlu de operă. Cu toate acestea, lectura și analiza lor aprofundată este recomandată.

Analiza de text a libretului se face atât pe textul din partitură cât și mergând pe firul creației acestuia. Se analizează ca atare izvoarele de inspirație ale libretistului. Această analiză duce la o înțelegere mai profundă a semnificației textului.

Pentru opera lui W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, iată câteva repere.

La Viena un tip *Singspiel* s-a născut în a doua jumătate a secolului XVIII, care se numește *Wiener Kasperl - und Zauberoper* și este înrudit cu teatrul tradițional popular vienez. Tipic acestor opere era acțiunea în care iubirea pericole numeroase. Personajele erau pe lângă oameni, fantome, vrăjitori și animale sălbatice - forțe bune și rele. O montare, de obicei, foarte elaborata asigura acestor comedii un mare succes de public. Printre compozitorii care au fost activi în acest domeniu, inclusiv Wenzel Müller și Ferdinand Kauer [3].¹⁵

¹⁵ Christoph-Hellmut Mahling: *Die Zauberflöte*, S. 273 in *Mozarts Opern*, hrsg. Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth

Textului de bază al libretului i-au servit de inspirație lui Emanuel Schikaneder mai multe surse diferite, în special publicate în colecția lui Christoph Martin Wieland Dschinnistan poveștile *Lulu și Flautul Magic* de August Jacob Liebeskind 1788, *Oberon* Wieland în 1785, romanul *Sethos* al abatelui Jean Terrasson din 1731 și *Festivalul soarelui al brahminelor* de Karl Friedrich Hensler. Sarastro este numele italian pentru Zoroastru și, prin urmare, personifică paznicii înțelepciunii. Potrivit unei legende Schikaneder, de asemenea, a vrut să perpetueze în această figură a sa pe Venerabilul Maestru Ignaz von Born, care a murit odată cu finalizarea Flautul Magic. Atât Mozart și libretistul Schikaneder erau francmasoni.¹⁶

Trupa lui Schikaneder plagiasse deja în 1790 singspielul *Huon și Amande* de Friederike Sophie Seyler iar elementele esențiale ale acestui singspiel au fost preluate în Flautul Magic.¹⁷

Acțiunea și, în special, orientarea personajelor au fost remodelate de mai multe ori în timpul compoziției operei. Schikaneder a dorit probabil să se delimiteze mai puternic de Wenzel Müller care în același timp scria *ZauberoperKasparders Fagotist, sau Țitera Vrăjită*.

Aspectele legate de inspirația masonică a libretului au fost pe larg dezbătute și nu fac obiectul acestei lucrări, dar merită menționate, la fel și speculațiile legate de caracterul misogin al discursului personajului Sarastro.

Pentru Don Pasquale ofer doar câteva note.

¹⁶Eugen Lennhoff, Oskar Posner, Dieter A. Binder, *Internationales Freimaurer Lexikon*. HerbigVerlag, 5. Auflage, ISBN 978-3-7766-2478-6. Seite 740, 924

Jan Assmann: *Die Zauberflöte – Oper und Mysterium*.

HanserVerlagMünchen Wien, 2005, ISBN 3-446-20673-6. S. 152–153

Silke Leopold: *Mozart, die Oper und die Tradition*

¹⁷ Peter Branscombe, W. A. Mozart: *Die Zauberflöte*, Cambridge University Press, 1991, S. 28, David J. Buch, *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*, University of Chicago Press, 2008

În septembrie 1842, în perioada când Donizetti locuia la Paris, el a semnat cu Théâtre Italia un contract pentru o nouă operă. Conform tradiției casei, el a ales un subiect vesel: *Ser Marc Antonio*, un libret de Angelo Anelli (1761-1820), pe care acum uitatul Stefano Pavesi (1779-1850) îl pusese de asemenea pe note la Paris în 1808. Drama inițială a fost doar puțin modificată și a fost publicată sub semnătura "M. A." care poate sta pentru "Maestro Anonimo" sau "Marc Antonio". Giovanni Ruffini a fost cu siguranță implicat în elaborarea libretului. În ce măsură forma finală aparține acestuia și în ce măsură Donizetti însuși s-a implicat, nu mai poate fi astăzi determinat. Deși bazate pe comediile lui Carlo Goldoni, personajele corespund mai mult sau mai puțin tipologiei de *commedia dell'arte*, ele diferențiindu-se prin trăsăturile sentimentale mai profunde.

Despre libretul operei *La Bohème* au fost scrise multe pagini. Despre cum s-a născut el și cum s-a implicat Puccini însuși în forma sa finală.¹⁸¹⁹

Într-o scrisoare adresată editorului G. Ricordi, Puccini îi solicită acestuia un libret adecvat pentru o viitoare operă. El cere un subiect mai poetic, mai puțin posomorât și, totodată oglindind o concepție spirituală mai elevată. După lungi căutări, compozitorul se oprește la *Scènes de la Vie de Bohème* a lui H. Murger. Între timp, un alt compozitor al timpurilor, R. Leoncavallo, începuse deja lucrul asupra unei opere cu același nume. În aceste condiții s-a creat o competiție între compozitori, G. Puccini terminând primul opera, și în final devenind cel care a impus titlul pe scenele lumii. Libretul a fost scris de Giuseppe Giacosa și Luigi Illica împreună cu Giacomo Puccini, conform dorințelor sale. Ideea de colaborare dintre aceste

¹⁸Fedele D'Amico, *La jeunesse 'aqu'un temps*.

¹⁹«La bohème» di Giacomo Puccini. Cento anni 1 febbraio 1896-1996, Torino, TeatroRegio, 1996, pp. 41-59.

trei, care au mai colaborat la *Manon Lescaut*, aparține lui Giulio Ricordi, Puccini fiind un prieten al editorului Casei Editrice Ricordi.

Iată doar câteva noțiuni de baza de la care cercetarea unui text de libret abia poate începe! Sursele literare la care se poate face apel sunt numeroase la ora actuală și pot fi găsite atât în biblioteci cât și în internet. Nu insist, pentru că nu doresc să distrag atenția cu informații care nu fac obiectul acestei lucrări și care pot fi găsite în aceste multiple surse.

Procesul nașterii și formării unui text este interesant pentru a înțelege care este esența textului care se ascunde dincolo de forma sa. Această esență va fi cea care va contribui la nașterea ideii de spectacol alături de muzica din partitură.

Citirea unei partituri presupune cunoștințe în domeniu. Din această cauză un regizor de teatru cu greu va reuși să cuprindă și să înțeleagă în profunzime subtilitățile unui text muzical. Partitura este aspectul cel mai important al mesajului scris de autor. Detaliile ascunse în muzică sunt adesea mai clare în ceea ce privește acțiunea sau trăirea personajului decât textul.

Limbajul muzical a evoluat continuu de la momentul apariției genului liric. Nu intru în detalii legate de formă și stil, vreau doar să evidențiez faptul că muzica a devenit din ce în ce mai importantă în discursul scenic. La începuturile genului, muzica *însoțea* textul, ea fiind limitată de limbajul muzical melodic și armonic al timpului. Subtilitățile limbajului muzical încep însă să se impună pentru a defini acțiunea și personajele, astfel încât deja în perioada lui Bach și Haendel compozitorii încep să fie preocupați de aspectul dramatic al muzicii. Clasicismul și ideea de muzică programatică duc mai departe acest parcurs, pentru ca Verdi să fie cel care face marea ruptură în romantism, el ridicând limbajul muzical la un alt nivel. Astfel Verdi și Wagner sunt cei care deschid calea unui discurs muzical dramatic care există și rezistă fără cuvânt în scenă. Ei reușesc să impună un programatism psihologic și

dramatic care nu mai are nevoie de o explicație rațională și concretă a cuvântului cântat, muzica lor în sine fiind stare și acțiune. Secolul XX încheie într-o anumită măsură această evoluție și duce limbajul muzical din punct de vedere dramatic și psihologic până dincolo de extreme. Cu tot ce înseamnă alienarea artei de noțiunile de echilibru, frumos și chiar sănătos, muzica este și ea purtată în niște dimensiuni extreme. De la grotesc la absurd sau hilar, limbajul muzical al operei de sfârșit de secol XX și început de secol XXI este pretext pentru expresia extremelor.

Așa cum evoluează limbajul muzical, evoluează și gustul publicului. Lăsând deoparte ideea că publicul a fost, este și va fi divizat de gustul personal, el evoluează prin ceea ce i se oferă. De aceea compozitorii au fost deschizători de drumuri în ciuda faptului că erau și sclavii succesului, care în majoritatea cazurilor le asigura supraviețuirea la propriu. Schimbările produse în educația muzicală a publicului merg până acolo până unde le-au provocat compozitorii. Astfel, publicul actual acceptă și încearcă să înțeleagă muzica contemporană dar rareori o gustă pe deplin, această experiență fiind definită aproape în exclusivitate de o deschidere intelectuală specială.

Din punctul de vedere al regizorului, trebuie să observ că în spatele acestei evoluții ale urechii și disponibilității spectatorului se ascunde un adevăr care ne servește într-un mod excepțional: *psihologia și structura afectivă a publicului nu s-a schimbat!* Ele au devenit mai complexe prin manifestările lor, însă fundamentul la care face apel arta dincolo de suprafață a rămas neschimbat din vremuri imemorabile. Acest lucru face ca publicul să poată rezona și astăzi la muzica lui Monteverdi fără a avea o clipă *senzația* că este privat de ceva, adică de acele câteva sute de ani care au încercat să spună aceleași lucruri în alt fel. Aceeași esență cu alt limbaj.

Experiența lecturii unei partituri de operă așa cum o face un regizor de operă este unică. În primul rând pentru că el este acela care

trebuie să conceapă spectacolul în totalitatea sa. El trebuie să îmbine muzica și drama. Un regizor de teatru va citi cuvântul și va fi obstrucționat de muzică, așa cum un muzician se va lăsa îmbătat de muzică și va uita de cuvânt. Pentru regizorul de operă cele două elemente se suprapun, se contopesc și se potențează, înspre dezideratul de a obține efectul scontat. Adică de a concepe un spectacol care să nască o reacție în public. Am să citez pe unul dintre marii regizori români de operă, maestrul Hero Lupescu, al cărui discipol am avut onoarea să fiu pentru un an. El spunea așa: *Opera este un corset de aur. De aur dar corset. Corset dar de aur*. Nu putem concepe un spectacol doar pe baza textului, pentru că muzica ne impune o linie clară de interpretare. Pe de altă parte, avantajul nostru față de un spectacol de teatru este că muzica spune mult mai multe decât tăcerea, ea vine să completeze, să umple și să potențeze.

Citirea unei partituri mai presupune încă un aspect interesant pentru regizor și pentru formarea unei concepții de spectacol. *Contextul istoric*. Acesta este important pentru *decodificarea mesajului original*. Am spus mai înainte că psihologia publicului nu s-a schimbat de mult timp, însă contextul momentului creației operei respective ne spune foarte mult despre ce gândea compozitorul despre ceea ce a scris... Este adevărat că astăzi nu ne adresăm publicului din acea perioadă, însă mesajul pe care a vrut să îl transmită compozitorul nu poate fi ignorat. Aș spune chiar că el ar trebui să fie punctul de pornire în conceperea unei idei de spectacol.

Interpretarea personală a regizorului

Etapă cea mai importantă în nașterea unui spectacol este aceea de ***interpretare*** personală a regizorului. Aceea în care se naște ideea de spectacol și capătă contur concepția de spectacol.

Așa cum am arătat, faza de lectură este aceea care creează bazele, contextul, pentru ca etapa de interpretare să fie susținută de

logică și de realism. Nu susțin ideea unei concepții de spectacol realiste, doar aceea că această concepție să poată să se nască într-un context informat. Un regizor informat are mai multe șanse să nu fie ridicol...

Drumul de la creația originală până la spectator ține cont de mai multe aspecte și arată în felul următor. Cei care îl influențează sunt:

- ✓ Libretistul
- ✓ Compozitorul
- ✓ Regizorul
- ✓ Interpretul.

Astfel regăsim și locul pe care regizorul de operă îl ocupă în acest traseu. El este elementul determinant, creatorul spectacolului, dar locul său pe orizontală este acesta:



Regizorul de operă ține cont de multe aspecte atunci când își creează concepția regizorală.

Primul nivel de importanță, acela care definește nașterea ideii de spectacol, este format din:

- Textul original (sursa, informația despre contextual creației compozitorului)

- Libretul operei }

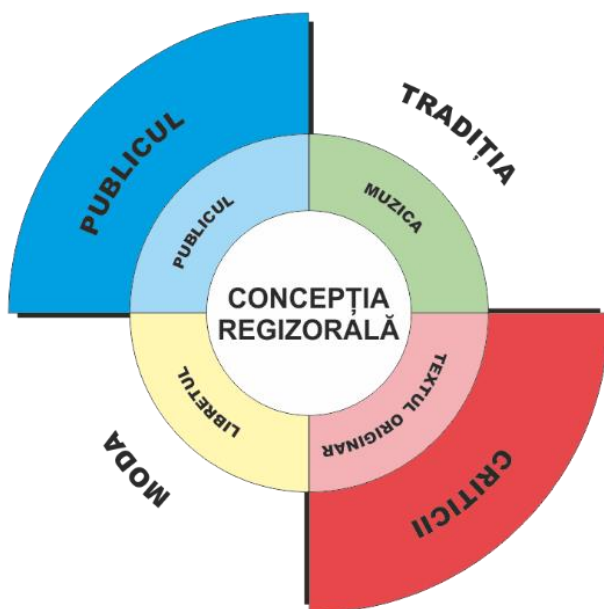
Revelate prin lectura partiturii

- Muzica operei
- Publicul pentru care concepe spectacolul

Al doilea nivel de importanță, acela care definește forma de concretizare a ideii în concepția regizorală, este format din:

- Tradiție
- Modă
- Criticii și Profesioniștii
- Publicul pentru care concepe spectacolul

Primul nivel este determinat de ce își dorește regizorul de la spectacol, pe când al doilea nivel este influențat de ceea ce se așteaptă de la spectacol.



Elementele care influențează concepția regizorală

Al treilea aspect care determină concepția regizorală și care de obicei este la capătul listei de importanță, este **interpretul**. Să nu uităm că el este factorul care determină în ultimă instanță reușita unui spectacol, fiind ultimul care se interpune între regizor și public în momentul reprezentației.

Așa cum lectura unui text se poate face pe mai multe nivele, așa interpretarea și respectiv concepția regizorală se pot concepe pe mai multe nivele, numărul acestora fiind determinat de:

Ideea de spectacol. Transparența ideii de spectacol face ca acesta să fie accesibil la toate nivelele. Un spectacol la care ideea este ascunsă în spatele unei pretenții de erudiție sau inițiere nu va găsi ecouri pozitive decât la un număr redus de inițiați, el rămânând steril la marea masă a publicului. O idee de spectacol care trebuie explicată în caietul program nu apelează nici un nivel de spectator.

Mesajul spectacolului. Cu cât mesajul spectacolului provoacă mai tare publicul, cu atât el va răspunde mai bine. Publicului îi place să fie provocat. Mesajul se poate adresa afectului, intelectului, ideologiilor de masă, credinței, etc.

Limbajul scenic folosit. Limbajul poate fi unul simplu, ceea ce va atrage după sine accesibilitatea la nivelul cel mai redus de percepție, de divertisment. Cu cât limbajul scenic face apel la elemente mai complexe, care completează tabloul din punct de vedere vizual, cu atât el va fi lizibil pe mai multe nivele, reușind să satisfacă și spectatorul mai pretențios. Un limbaj scenic pretențios fără a fi accesibil va face ca spectacolul să devină unul exclusivist, gustat în cel mai bun caz de către profesioniști și de critici.

Regizorul gândește un spectacol din mai multe direcții între care:

- ✓ Ideea și mesajul spectacolului
- ✓ Corelația cu textul și muzica

- ✓ Emoția pe care o transmite publicului
- ✓ Elementele care îi stau la dispoziție (interpreți, scenă, bani etc.)

Redarea. Aducerea în concret

După lectură și interpretare, redarea unui spectacol este faza finală a nașterii unui spectacol.



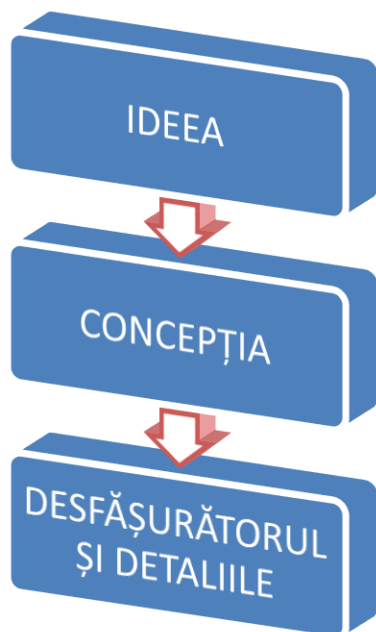
Din punct de vedere sistemic al muncii de concepție, acest parcurs arată în felul următor:



Aspectul creator determinant în activitatea unui regizor se desfășoară în etapa de interpretare. Ceea ce nu înseamnă că celelalte două etape sunt mai puțin importante. Acumularea informației se transformă într-un proces de deducție, în care informația se acumulează și formează suportul creației. Redarea sub formă concretă a unei concepții regizorale, ceea ce se cheamă *punerea în scenă*, este influențată în special de aspectele practice ale meseriei de regizor, de experiența sa. Redarea este practic un proces de inducție, în care ideea de spectacol și mai ales concepția regizorală se impun în fiecare detaliu.

Universul spectacolului este creat și modelat după imaginea pe care o impune regizorul.

Redarea face ca fiecare detaliu să fie legat de concepția regizorală. Astfel detaliile se subordonează pe rând ideii de spectacol, concepției regizorale și apoi desfășurătorului de spectacol.



Pentru a sublinia cât de puternic se subordonează aceste aspecte, putem să ne imaginăm că am pus niște ochelari de soare verzi. Totul pare verde. După o vreme, ochiul se adaptează și începe să distingă totuși și alte culori. Așa se adaptează și psihicul uman la ceea ce i se prezintă pe scenă. De aceea putem să ne emoționăm la un spectacol de operă, unde condiția esențială de participare la eveniment este de a accepta CONVENȚIA.

Ce se întâmplă când scoatem ochelarii? Brusc, totul pare roșu. Este o reacție normală a ochiului. Astfel, orice detaliu care nu se integrează în sistemul de mai sus va sări în ochi și va distruge iluzia. Va avea rolul de a-l scoate pe spectator din stare. Va putea probabil să zădărnicească dezideratul regizorului. Acela de a transmite ceva publicului, fie că acel ceva este un mesaj concret, unul subliminal, o stare etc.

Una din problemele importante în abordarea detaliilor este libertatea pe care o acordă regizorul interpretului. Câteodată interpretul are multă sau prea multă inițiativă. Astfel, anumite detalii ar putea ieși din contextul pe care l-a creat regizorul. Regizorul poate controla scenografia, costumele, luminile, dar nu poate controla *direct* artiștii. Compartimentele orchestră și cor dar mai ales soliștii sunt greu de controlat. Astfel munca și priceperea regizorului constă în primul rând în a-și impune viziunea. Dirijorul rămâne aliatul său cel mai important. Interpreții de pe scenă și mai ales soliștii vor trebui convinși să împărtășească viziunea regizorului. Astfel există șanse ca toate detaliile să se integreze în viziunea regizorală.

Scenografia

Scenografia este prima care se supune dorinței regizorului. Ea trebuie să servească ideea de spectacol și concepția regizorală. Nu totdeauna există posibilitatea realizării unei scenografii bogate, dar aceasta nu înseamnă neapărat că spectacolul are de suferit. Ideea de spectacol se transformă în concepție regizorală și în funcție de condițiile materiale care limitează într-o măsură mai mică sau mai mare detaliile scenografice. Astfel, nu orice spectacol are nevoie de o scenografie barocă. Câteodată bogăția detaliilor poate chiar să stea în calea transmiterii mesajului regizoral.

Pentru spectacolul *Cu flautul la urgențe* cheltuielile legate de scenografie au fost minime. Scopul a fost doar definirea spațiului și timpului, adică un spital de urgențe, în perioada crăciunului și intrări - ieșiri. Am folosit, ca de fiecare dată, elemente preexistente aflate în magazia de decoruri a Operei Naționale Române din Cluj. Niște paravane au fost de data aceasta suficiente. Pentru versiunea mobilă a spectacolului am confecționat personal paravanele din țevi și conectori de PVC. Elementele de mobilă de care am avut nevoie au fost o targă, un pat de spital, un birou, niște scaune. Simplu, pentru că spectacolul se baza pe mișcare, nu pe decor.

Pentru spectacolul *Don Pasquale* am folosit niște panouri din magazia ONRC pentru a crea spațiul din actele 1 și 2, respectiv Banca lui Pasquale. Niște uși au furnizat elementul de mișcare în decor. Pentru actul 1 scena 2 am acoperit tabloul existent cu alte trei panouri care imitau un perete de piatră. În actul 3 am renunțat până și la aceste elemente. Proiecția de pe fundalul scenei a completat

imaginea și a creat contextul. Mobilierul a fost simplu. Mese, scaune, un șezlong și o masă cu roți pe post de bar.

Spectacolul cu Boema a fost cel mai complex dintre cele trei. Pentru actul 1 și actul 4 am creat cu câteva panouri și un fundal imaginea de pod de biserică. Fundalul luminat reprezenta rozeta unei biserici (Din baletul *Esmeralda*). L-am folosit mult coborât, astfel că practic se vedea doar partea lui superioară. Am folosit de asemenea două din cele trei trape ca intrări, aceasta dând din nou senzația că ne aflăm undeva, sus, într-un pod. Actul 2 și actul 3 se desfășoară într-o piață în fața aceleiași biserici, și aici am folosit o singură imagine pentru ambele acte, o stradă a cărei fațadă începe la grădină și merge curbată convex până în fundul scenei. Pe partea dreaptă am avut o porțiune de stradă care începea în fundul scenei și se sfârșea la curte cu câteva coloane și câteva trepte, care dădeau senzația de intrarea în biserică. Pentru mobilă am folosit mese, scaune, bănci, statui.

Costumele

Pentru costume m-am implicat personal de fiecare dată, având în vedere că am făcut mereu și munca de regizor și cea de scenograf și cea de designer de costume. Veridicitatea contextului a fost primordială. Astfel în *Cu flautul la urgențe* am apelat la halate de spital autentice, pentru angajații spitalului, inclusiv o salopetă de chirurg pentru șeful spitalului. Copiii au venit cu pijamalele lor, iar restul personajelor au găsit în garderoba personală costumele respective. Peruci și alte obiecte de recuzită am achiziționat personal.

Don Pasquale a pus problema costumelor de Vestul Sălbatic, inexistente în garderoba ONRC. Ele au fost parțial achiziționate de către mine, parțial completate de către interpreți. Peruci și recuzită am furnizat eu personal. Pentru actul al 3-lea costumele au fost în

mare parte din garderoba ONRC - smocking, costume închise, un costum deschis (Ernesto). Norina a purtat în actul 3 o blană imensă și frumoasă pe care am găsit-o în garderoba ONRC.

Costurile de producție

Pentru cele trei spectacole, costurile de producție pe care mi le-am asumat par ridicol de mici din perspectiva unei producții de instituție de cultură. În calitate de Manager al ONRC am realizat *refacerea* unui spectacol deja existent cu un buget foarte mic de 20.000 Euro, spectacolul cu titlul *Don Carlo* de Giuseppe Verdi. Spectacolele mele au costat după cum urmează (bani pe care i-am investit personal în aceste producții):

- <i>Cu flautul la urgențe</i>	500 Euro
- <i>Don Pasquale</i>	1000 Euro
- <i>La Bohème</i>	2000 Euro

Concluzii

Ceea ce apare pe scenă în fața publicului este rezultatul unui proces complex de creație. Toate etapele pe care le parcurge un spectacol sunt importante. Regizorul are funcția esențială DE A CREA un spectacol. El este intermediarul între textul scris (partitura) și public.

Ceea ce publicul poate citi singur în partitură nu este interesant pe scenă. Regizorul trebuie să ofere ceva inedit, fie că este la nivel de idee, de concepție sau de detaliu. Cu cât varianta de lectură oferită publicului de către regizor este mai personală, cu atât ea are șanse mai mari de a se impune. Valoarea sa intrinsecă devine mai mare. Cât de departe merge regizorul cu dorința sa de originalitate, de inovație, rămâne la propria lui latitudine. Dacă ține sau nu seama de elementele *public*, *tradiție*, *modă*, și *critici*, regizorul va hotărî singur. Sunt spectacole a căror idee este suficientă pentru a schimba universul în ceva nou și care surprind prin viziunea originală și sunt spectacole a căror concepție nu surprinde, dar a căror detalii transmit emoție și surpriză.

Pe de altă parte originalitatea cu orice preț te poate îndepărta de elementele care asigură legătura ombilicală cu ceea ce trebuie să stea la baza oricărei concepții regizorale: textul original, libretul, muzica și publicul. Pentru că facem sau nu un spectacol pentru public. Depindem sau nu de nivelul de permeabilitate al publicului la idei noi. De orientarea lui spre tradiționalism sau spre modern. Consider că publicul trebuie păstrat mereu în vizor atunci când construiești un spectacol.

Nu suntem sclavii publicului, și nu trebuie niciodată să ne prostituăm de dragul succesului. Artă are rolul de a distra²⁰ dar are și rolul de a educa și de a transforma la nivel profund. Transformarea pe care vrem să o provocăm în public poate fi complexă sau profundă însă ea nu se va produce dacă ne îndepărtăm de ideea de comunicare. Comunicarea ține în acest caz de accesibilitate. De puterea de absorbție a publicului. *Un spectacol ermetic nu va comunica nimic și un spectacol superficial nu va avea nimic de comunicat.*

Regizorul este inițiatul care are cheia către un univers în care vrea să ne atragă. El este cel care deține textul scris și care ne oferă viziunea sa asupra universului său, asupra universului nostru și asupra publicului. Mulțimea de factori de care regizorul trebuie să țină cont nu trebuie să stea în calea originalității. În opinia mea, soluția pentru un spectacol echilibrat stă în ordinea *curată* și *clară* a procesului de creație.



Deși există cazuri în care inspirația dă peste cap orice regulă, utilizarea în creație a unui sistem de lucru asigură un nivel profesionist al spectacolului din punct de vedere regizoral. Pe de altă parte *sistemul nu poate înlocui inspirația.*

Ceea ce se desprinde din această lucrare este un sistem de abordare a unei producții noi. Un sistem în care știința și inspirația trebuie să se echilibreze reciproc. Regizorul de operă trebuie să fie un inițiat, să dețină cunoștințe vaste legate în multe domenii, în primul rând muzicale. Citire de partitură, analiză structurală și poetică de text (formă și fond), istorie, istoria civilizației etc. Cultura

²⁰ Entertainment

vastă îl ajută să facă o lectură aprofundată a textului și a muzicii care îi stau la dispoziție. Științele practice legate de redarea scenică sunt și ele de o importanță majoră. De la calculul costurilor de producție, rezistența materialelor și lumină de scenă până la psihologia interpretului și chiar manipularea maselor.

Toate acestea nu îl vor ajuta însă în etapa de creație și concepție. Acolo regizorul trebuie să se adape din tainele universului și să extragă de acolo ideea care va sta la baza concepției regizorale. Acela este și va rămâne momentul care va determina înălțarea unei producții spre niveluri superioare de creație și extaz sau prăbușirea ei glorioasă în trivial și derizoriu, în kitsch.

Concluzia în câteva cuvinte:

Știința este absolut necesară unui regizor. Ea va putea ajuta mult, dar nu va putea înlocui niciodată inspirația și talentul. Orice rețetă de producție va fi zadarnică fără magia din mâna inițiatului.



Bibliografie selectivă

Nr.	Autorul	Titlul lucrării, detalii
1.		http://operabase.com/index.cgi?lang=de
2.	Assmann, Jan	<i>Die Zauberflöte – Oper und Mysterium.</i> HanserVerlagMünchen Wien, 2005, ISBN 3-446-20673-6. S. 152–153
3.	Colectivă	Grove® Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo
4.	Colectivă	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> , ISBN 0-333-23111-2
5.	Colectivă	<i>Imslp Petrucci Music Library</i> http://imslp.org/
6.	Colectivă	MODELE MATEMATICE ALE SISTEMELOR FIZICE, curs 2. SISTEME DINAMICE 2.1. <i>Procese si sisteme dinamice</i> , Universitatea “Politehnica” din București, Facultatea de AutomaticășiCalculatoare, Departamentul de AutomaticășiInformaticăIndustrială
7.	Dombois, Johanna Klein, Richard	<i>Das Lied der unreinen Gattung. Zum Regietheater in der Oper.</i> In: <i>Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken</i> . 61. Jg. (Okt. 2007), Heft 10 (= Gesamt-Nr. 701), S. 928–937.
8.	Donadio, Rachel	"Maestro Still Runs the Show, Grandly". <i>The New York Times</i> . Retrieved 2009-08-18.
9.	Hiß, Guido	<i>Die Geburt des Regietheaters aus dem Geist des Gesamtkunstwerks.</i> In: <i>Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000</i> , München 2005, S. 123-162, ISBN 3-9808231-4-8
10.	Klein, Richard	<i>Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension.</i> In: <i>Musik & Ästhetik</i> 2007, April, S. 64–79
11.	Lennhoff, Eugen, Posner, Oskar	<i>Internationales Freimaurer Lexikon.</i> HerbigVerlag, 5. Auflage, ISBN 978-3-7766-2478-6. Seite 740, 924

	Binder, Dieter A.	
12.	Mahling, Christoph-Hellmut	<i>Die Zauberflöte</i> , S. 273 in <i>Mozarts Opern</i> , hrsg. Vom Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth
13.	Sadie, Stanley	<i>The New Grove Dictionary of Opera</i> , London: Macmillan. ISBN 0-333-73432-7 and ISBN 1-56159-228-5
14.	Springer, Christian	<i>Regietheater‘ und Oper – Unvereinbare Gegensätze?</i> epubli GmbH, Berlin 2013, ISBN 978-3-8442-5297-2
15.	Warrack, John West, Ewan	<i>The Oxford Dictionary of Opera</i> . New York & London: Oxford University Press ISBN 0-19-869164-5
16.	Yun Geol, Kim	<i>Der Stellenwert Max Reinhardts in der Entwicklung des modernen Regietheaters: Reinhardts Theater als suggestive Anstalt</i> . WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006, ISBN 388476795X
17.	Zabka, Thomas	<i>Das wilde Leben der Werke</i> . In: Thomas Zabka, Adolf Dresen: <i>Dichter und Regisseure. Bemerkungen über das Regietheater</i> . Göttingen 1995

