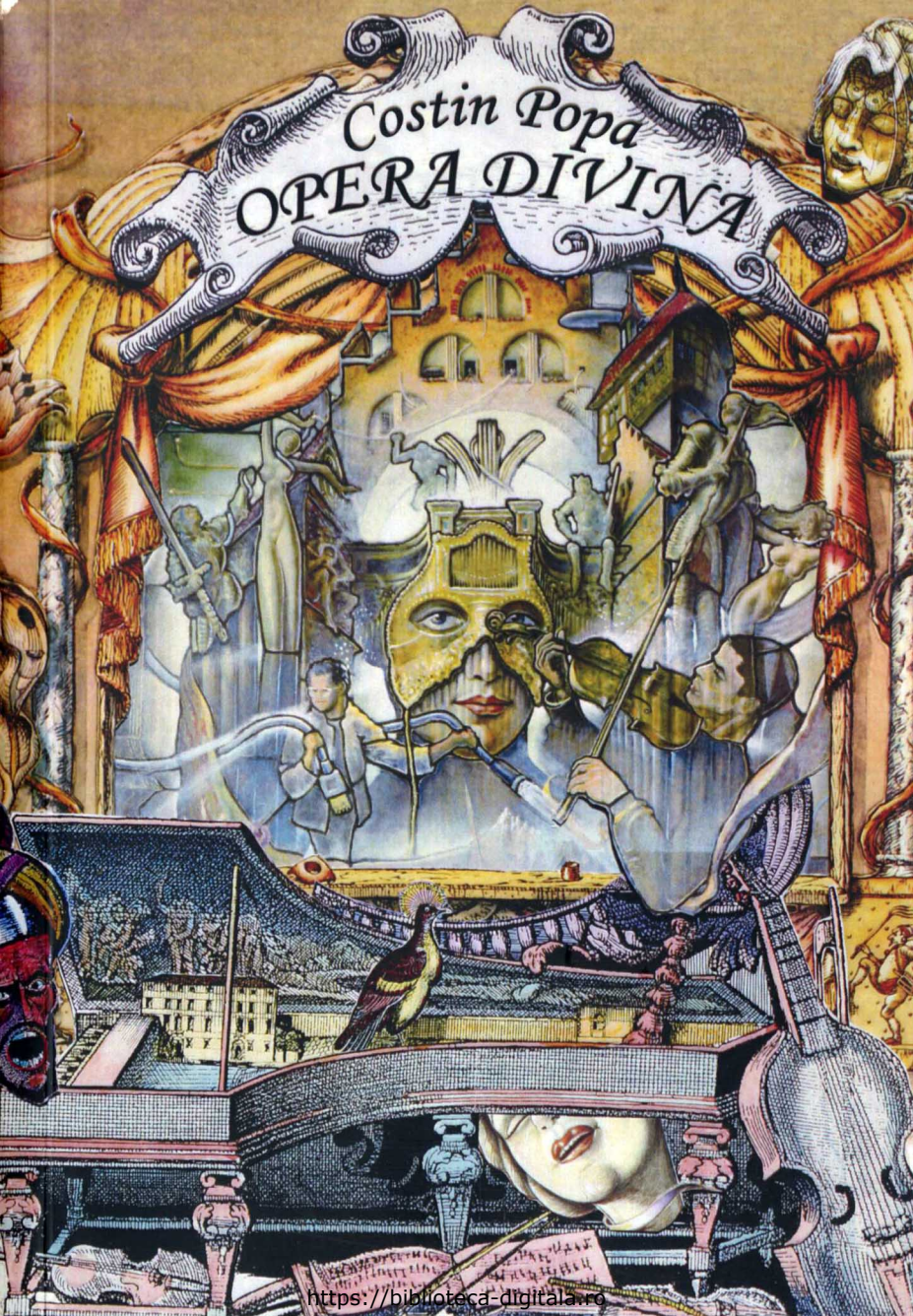


Costin Popa
OPERA DIVINA



COSTIN POPA
OPERA DIVINA

COSTIN POPA

OPERA DIVINA

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

Prefață de
GRIGORE CONSTANTINESCU

Coperta de
TUDOR BANUȘ

Editura
PEGASUS PRESS
2012

Pictor, gravor și ilustrator de cărți, TUDOR BANUȘ, născut la București în 8 iulie 1947, a studiat arhitectura la Institutul „Ion Mincu” și la École Nationale Supérieure de Beaux-Arts din Paris.

Stabilit din 1972 în capitala Franței, a avut prima expoziție personală în 1974, urmată de alte aproape 50 la Paris, New York, Viena, Köln, Geneva, München, Bruxelles, Nürnberg, Frankfurt, Düsseldorf, București etc.

A colaborat cu peste 50 de ziare și reviste de renume, pentru care a produs desene și a ilustrat coperti. Printre aceste publicații sunt de remarcat The New York Times, Die Zeit, Le Monde, L'Express, New York Magazine, L'Événement du Jeudi, Le Point, Le Monde Diplomatique, Nouvel Observateur, Harper's ș. a.

Prodigioasa sa activitate a fost recompensată cu premii internaționale, printre care Premiul pentru cea mai bună carte pentru tineret la Bremen.

Aprecieri critice vin să valideze valoarea creației lui TUDOR BANUȘ. The New York Times notează „Tudor Banuș are două calități care rar se reunesc într-o singură persoană: talentul și intelectul. (...) Este un foarte important artist contemporan”. La Libre Belgique apreciază că „arta sa insolită și fantastică se sprijină pe un realism exigent și nu încetează să ne ocupe amintirea”. L'Express scrie că „acest pictor ilustrator aliază o extraordinară fantezie cu o abundență tipic barocă, dând naștere unui delir fantastic original: Dürer revăzut și corijat de suprarealiști”.

TUDOR BANUȘ – un mare artist.

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

Opera divină / Costin Popa. - București: Pegasus Press, 2012
ISBN 978-973-8971-27-1

Tot pentru Miki



**Grigore
CONSTANTINESCU**

PREFAȚĂ

INVITAȚIE PENTRU A CINCEA VIZITĂ ÎN MUZEUL LIRICII

Între cortină și ghilotină, există o diferență de imagine și efect. Acțiunea lor marchează, pentru ambele ipostaze, manevrate identice, numai finalurile, altfel spus ieșirile din narațiune sau istorie. Inițierea însă este caracteristică doar primei alternative, cortina, care poate deschide urmările existențiale. Când suntem în sala de spectacol – oricare ar fi aceasta – așteptăm cu speranță lăsarea umbrelor, urmărind acordajul orchestrei, aplaudăm intrarea dirijorului apoi, aproape în majoritatea cazurilor, așa cum spunea Paul Verlaine, ascultăm Uvertura, „un trecut făcut din frânturi de viitor”. Și, de-abia după acest ritual, firește, își intră în rol, ca de sute de ani, cortina.

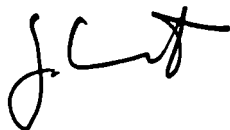
De ce evocăm asemenea stări „lirice”? Pentru că, iată, ați deschis deja această carte, OPERA DIVINA. Coperta (tot o cortină) se retrage, citești numele autorului (dirijorul), scurtele informații de pe pagina de gardă (acordajul orchestrei, realizatorul plasticii). Curios, dar aici sumarul (sau Uvertura) se află la final, după ultima pagină de text, contrazicându-l pe Verlaine. Ești în mijlocul publicului, în jurul tău, încă o clipă, tăcerea se confundă cu mult obișnuita așteptare a spectacolului. Dar, cu fiecare frază citită, începe să se audă muzica, lăsând să treacă prin imaginația ta povești, sentimente, glasuri, conflicte, experiențe obișnuite sau nu, întâmplări vesele sau triste, idei de regizor, baghete de dirijor, culori de scenograf, epoci, acte de fidelitate sau trădări de tot felul, note de lector, de privitor, întâlniri de taină (interviuri sau...duete).

Cine ne oferă asemenea prilejuri? Poate și altele, neamintite acum. Semnătura autorului îl indică pe cel care ne însoțește permanent, pagină de pagină. Costin Popa și-a demonstrat credibilitatea de-a lungul anilor. Cartea oferită acum este precedată de alte patru volume care repetă, simbolic, cuvântul OPERA. Contextul diferă – LIVE, VIVA, ÎN DIRECT, ETERNA, dar nu schimbă radical itinerariile propuse de cuprins. Dimpotrivă, suntem călăuziți în Muzeul Liricii printr-o nouă aranjare a fiecărei încăperi. Poate, dacă ne gândim la o recurență, descoperim acumulările, creșterile de valoare în comunicarea cu noi a autorului, explicând noile

aranjamente din spațiul muzeal. Pentru cine îl cunoaște, mai ales din cele scrise, comentariile critice au un drum al gândului îmbinat cu exigența, cu mereu mai diversele nuanțe ale observațiilor ce i-au îmbogățit examenul performanțelor. Pe același plan al ficcării palier reprezentat de apariția în succesiune a unui volum, impresionează dialogul cu realul înfăptuit în arta sunetului cântat, noi interpreți, alții trecuți prin filtrul timpului, repertorii cu variabile versiuni, aparținând meridianelor muzicale. Se simte de asemenea parfumul afectelor ce i-au asigurat lui Costin Popa consecvența într-o cunoaștere trăită, acceptată pe un anume domeniu estetic ce emană din lumea operei.

Să fim deci curioși în fața noii oferte, parcurgând pe „repede înainte” indicațiile acestei virtuale vizite pe care o vom face sau, la propriu, indicațiile sumarului. Iată, pentru început, serile muzicale petrecute la BUCUREȘTI, începând cu 2010, păstrate în pagini cu cronici de premieră, reluări, mai multe debuturi, distribuții, oaspeți, evenimente culturale, concursuri. Descoperi în acest ansamblu și imagini de mai mare dimensiune portretistică, întâlnind artiști lirici – Nelly Miricioiu, George – Emil Crăsnaru, Marina Krilovici, Virginia Zeani. Relatări suficiente ca subiect și pentru un capitol autonom. În ritmul său bianual, din nou un FESTIVAL GEORGE ENESCU prin care Costin Popa s-a plimbat, a revăzut personalități lirice, a urmărit intrări pe scenă și... căderi de cortine. Ne vom opri un moment la întâlnirea italiană cu o maestră, LUCIA STĂNESCU, dornică să ofere cititorului, nu numai cântăreților, „amintiri, reflecții și sfaturi”. Aceste convorbiri fac să crească interesul paginilor citite, căci în țesutul ideilor se conturează istorii cu multiple ramificări naționale și internaționale. Urmează călătoriile ÎN ȚARĂ, descoperiri și premiere, mereu alte evenimente competiționale, festivaliere, lirice și, firește, interviuri. Mereu, cel fără liniște, la volanul mașinii sale, mai arareori alegând trenul și avionul, Costin Popa a parcurs, între aceste repere deja consemnate, călătoriile sale PE MERIDIANELE LIRICII, unde există de obicei priorități acordate artiștilor români, printre care Elena Moșuc, Ileana Tonca, Ștefan Pop, Bogdan Mihai, dar și festivaluri sau spectacole cu locații dintre cele mai neașteptate, popasuri demne de invidiat, revederi dorite. Când ajungem la ultimele secvențe, ne sunt rezervate surprizele comentariilor privitoare la CARTE - VIDEO și, mai cu seamă, deja tradiționalul (al cincilea!) ALBUM FOTO, plasat în această nouă versiune de autor-custode al Muzeului Liricii, în salonul de primire. De ce aici? Pentru că fiecare meloman care citește volumul, începe probabil cu... paginile foto, pe care le privește din nou la finalul plimbării sale, după ce a parcurs noianul de relatări și valorizări critice.

Dragi cititori, nu am dreptate când spun că ne aflăm, după un infinit număr de cortine, între singurele două posibile pentru spectacolul OPERA DIVINA? Ați simțit că, pe unele file sunt surprinse și ecouri ale propriilor amintiri, unele păstrate pe CD-uri și DVD-uri? Ce merită Costin Popa cred că sunt însă aplauzele. Nu... ghilotina, de care probabil arta lirică nu este străină.



BUCUREȘTI

ULTIMUL DINTRE CEI MARI

Mărturisesc că la aflarea veștii programării lui Giuseppe Giacomini, 69 de ani, ca Rodolfo în *Boema* la Opera Națională București, am avut o strângere de inimă. De la Giuseppe di Stefano la Tito Gobbi, de la Giuseppe Taddei la Teresa Berganza sau Montserrat Caballé, ne-au vizitat mai mult glorii apuse. Ne-am bucurat să respirăm același aer cu toți aceștia, să le recunoaștem *live* glasurile, să-i vedem evoluând pe scenă, dar... Așa că am mers la spectacol cu curaj, fiind sigur că voi regăsi măcar timbrul întunecat, cu culori baritonale al marelui tenor. În plus, mai era Elena Moșuc, distins oaspete în rolul Mimi.

De la deschiderea cortinei și după primele fraze ale lui Giacomini, mi se derulau în minte diverse titluri de articol... „Bunicul îndrăgostit”, „Otello în Cartierul Latin” ș.a. Tenorul își arăta vârsta, se mișca puțin și neinspirat, cânta eroic de parcă abia îi învinsese pe turci. Numai că, foarte rapid, arta lui Giacomini a apărut în toată valoarea și spectaculosul ei. Cel puțin după pasajul de registru vocal, care face trecerea înspre acute, glasul a apărut impecabil. Sonoritatea era de o formidabilă incisivitate, penetrantă, strălucitoare, cu acel *squillo* rar și prețios. Nici urmă, sau mai corect spus, doar cu slabe urme de uzură, în special în zona central-gravă, niciun vibrato în exces. Frazarea a fost uimitoare. Arce lungi, susținute de o respirație fără fisură, au restituit desenului melodic puccinian anvergura și pasiunea. Aria „Che gelida manina”, ce-i drept transpusă cu un semiton mai jos față de original, a fost expansivă din momentul „Talor dal mio forziere...”, cu culminație de senzație în „... la speranza!”, Si natural acut de neobișnuită grosime și ireproșabil integrat în frază.

Giacomini s-a menținut cam două acte în atitudinea lipsită de șarm, nepotrivită pentru un rol de poet, probabil pentru că s-a încălzit mai greu și a intrat mai târziu în parametrii rolului. (Cercetând pe Internet, nu i-am mai găsit prezențe în *Boema* de la începutul anilor 80. Să fie așa? Să fie oare cauza decalajului din duetul „O soave fanciulla” cu Mimi?)

Da, cu excepția amintitei arii din primul act, tenorul a cântat oarecum liniar până în cel de-al treilea, apoi a început să-și mlădieze glasul în inflexiuni nuanțate, cu înmuierile de sunet pe care i le cunoșteam din anii tinereții de pe marile scene ale lumii. Distilarea până la fir de voce poate nu a mai fost posibilă dar demonstrația de tehnică vocală a constituit o pildă pentru artiștii tineri și mai puțin tineri. Pentru mine, lungimea și expresivitatea frazei „O Mimi tu più non torni, O giorni belli” (actul IV) a rămas simbolul artei tenorului. Se făcea că un arcuș de violoncel mângâia neconținut și vibrant corzile intime ale sufletului. Giuseppe Giacomini, ultimul dintre cei cu adevărați mari, de legendă!

Împreună cu el, Elena Moșuc a adus excelența în teatrul de pe Splaiul Dâmboviței. Renumită pentru abilitățile de belcantistă de forță (de ani de zile, ne tot amintim de *Lucia di Lammermoor* de la Opera bucureșteană sau de *Puritanii* de la Sala Radio), soprana a venit acum în teritoriul liric, în care și-a expus tălmăcirea de mare sensibilitate. Glasul sună rotund, consistent și plin de armonice, culoarea îi este și învăluitoare, și strălucitoare, conducerea frazei se face fluid și inteligent, cu înaltă știință a cântului. Ca tehniciană suverană, se știe, Elena Moșuc deține secretele pianissimelor, diminuendo-urilor, ale atât de rar stăpânitei *messa di voce*, supune totul expresiei. Așa încât Mimi este și simplă, și profundă, dăruită total unei iubiri de care nu se poate bucura. Dacă expozeul primei arii „Si. Mi chiamano Mimi” curge emoționant prin candoare, înflorind pasional... „quando vien lo sgelo il primo sole è mio”, evocând cu totală expansivitate... „il primo bacio dell'aprile”, pagina „Dove lieta uscì” (actul al III-lea) electrizează prin încărcătura sufletească a despărțirii de Rodolfo. Multe momente sfâșietoare sunt și în final. Elena Moșuc mlădiază sunetele, impresionează. Jocului vocal, artista îi aduce trăire intensă. Nostalgie și durere, iubire și neputință.

Alături de cei doi oaspeți, am întâlnit echipa binecunoscută pentru *Boema* a primei scene lirice naționale: Irina Iordăchescu (Musetta plină de nerv), Ionuț Pascu (formă de zile mari în Marcello),

Ion Dimieru (Schaunard), Radu Pintilie (Colline), Ștefan Schuller (Benoît), Paul Basacopol (Alcindoro), Vlad Conta la pupitru.

(MELOS nr. 1/2010)

BĂRBIERUL DIN SEVILLA...

... a fost ultima premieră a stagiunii 2009-2010 la Opera Comică pentru Copii. Poate mai mult decât alte titluri, reprezentarea opusului rossinian a pus probleme din însuși faptul că a fost nevoie de reducerea drastică a partiturii. Nu mai mult de o oră, se știe, este condiția de bază pentru spectacolele lirice destinate celor mici și se practică oriunde în lume. La un titlu celebru, cunoscut și absorbit în sânge notă cu notă, amputările nu sunt simplu de făcut. Autorul adaptării, dirijorul Ciprian Teodorașcu, le-a reușit de minune, cu dedicat profesionalism, așa încât muzica a curs fluent, cu coerență. Iată o versiune redusă care validează scopul educațional. A venit rândul regizorului Cătălin Voineag să pună în pagină. A ținut seama de caracterul buf al operei, intuind pericolul marilor excese și deși pe alocuri ai senzația de *déjà vu*, montarea atrage. Spre deliciul micuților, care au stat cu ochii cât farfurioarele aproape tot spectacolul, mai ales că introducerea în temă a fost făcută de un mic... Rossini, întruchipat de talentata Roberta. I-a incitat și scenografia distinsei artiste Viorica Petrovici, maestra culorii (aici, au predominat tentele de roșu) și a combinațiilor cromatice, a stilizărilor de decor și a costumelor armonioase. Nu mai vorbesc ce senzație au făcut coafurile *punk* ale eroilor (machiaj Krisztina Ambrus)!

Ca de obicei la Opera Comică s-a jucat intens și formator pentru tinerii cântăreți Nicolae Lupu (Figaro), Valentin Racoveanu (Almaviva), Ioana Damian (Rosina), Eugen Voicu (Bartolo), Rodica Ocheșeanu (Berta), Valentino Tiron (Sergentul). Toți au anturat vedeta, Pompeiu Hărășteanu de la Opera Națională București, a cărui creație în rolul Don Basilio este unanim apreciată. Și acum, pe scena Sălii Mici a Palatului Național al Copiilor, cunoscutul bas a fost motorul spectacolului și inspiratorul partenerilor. La pupitrul Ansamblului Serioso, Ciprian Teodorașcu a condus atent și precis, valorificând pregătirea muzicală pe care el însuși a asigurat-o împreună cu organista Mădălina Florescu. Un succes, așa cum ne-a obișnuit trupa bucureșteană.

(MELOS nr. 1/2010 și

<http://cronici.cimec.ro>, 4 iunie 2010)

„NU DATOREZ NIMĂNUI NIMIC, NICI MATERIAL, NICI MORAL”

– **rememorări cu tenorul CORNEL STAVRU**

Rădăcini grecești – *Stimate maestre, vă propun un interviu în care, în afară de cunoscutele coordonate ale importanței și apreciatei dvs. cariere, să devoalăm cititorilor și câteva elemente biografice. Iată, numele dvs. are rezonanțe grecești. Care sunt rădăcinile?*

– Sunt pe jumătate grec, după mamă, dar și numele de Stavru, care vine din partea tatălui, are tot rezonanțe grecești. După cum se știe, Stavros înseamnă cruce și Stavru, ca genitiv, înseamnă „al crucii”. Deci dacă numele ar fi fost românizat, ar fi devenit Cruceanu. Mama era grecoaică, rezidentă în cartierul Fanar din Istanbul, unde exista o comunitate greacă foarte mare și importantă. Bunica mea maternă, care provenea dintr-o familie grecească numeroasă, se măritase la Istanbul. Pe bunicul meu matern nu l-am cunoscut pentru că bunica a divorțat de el destul de tânără. De fapt, a fost divorțată de... familie pentru că bunicul meu, despre care am aflat că era un om de afaceri prosper și un bărbat foarte frumos, era foarte controversat ca om. Și atunci, familia bunicii a obligat-o pur și simplu să divorțeze și să-și reia numele de fată, Kiriazi. Însă mama și-a păstrat numele bunicului meu, care se chema Dularidis. Nume pur grecești, rădăcini grecești. Să vă mai dau un amănunt. Mama nu era născută la Istanbul. Bunicul meu făcea dese călătorii de afaceri în Egipt și a luat-o cu el pe bunica, în momentul sarcinii foarte avansate, așa că a născut la Alexandria. Bunica îmi povestea că l-a văzut la Alexandria, în spectacol, pe Enrico Caruso. Era impresionată cum protipendada engleză îi arunca bijuterii pe scenă, la sfârșitul ariilor.

– *Ce vremuri! Cum au ajuns părinții dvs. în România?*

– Mama a fost născută în 1900 și a venit cu totul întâmplător aici. În anii dinaintea primului război mondial se făceau curse săptămânale cu vaporul, dus-întors, între Constanța, Istanbul și Pireu. La Constanța, bunica mea maternă avea o soră măritată cu un om de afaceri, tot grec. În iunie 1916, bunica și mama au hotărât să facă o vizită familiei. Numai că în august, România a intrat în război împotriva Puterilor Centrale, deci și a Turciei. Cursele de vapor s-au anulat și ele au rămas blocate la Constanța. Iar când

trupele turcești au ocupat Dobrogea, s-au refugiat la Brăila. După război, nu s-au mai întors niciodată la Istanbul. Mama l-a cunoscut pe tata și în 1922 s-a căsătorit la Constanța. Așa am apărut eu, născut la Constanța în 31 august 1929.

– *Tatăl?*

– Și el are pregătire grecească, pentru că a făcut liceul grec de la Salonic, deși era albanez din satul Boboșcița, de lângă Korcea, un oraș din sud, din care era originar și scriitorul Victor Eftimiu. Făceau parte dintre albanezii creștini. Tot sudul Albaniei era creștin ortodox, spre deosebire de restul țării, care era de religie musulmană. Bunica paternă era aromâncă. Deci, dacă vreți, sunt o mixtură absolut balcanică între grec, albanez și macedonean.

– *Vorbiți-mi despre educația grecească a tatălui?*

– S-a rezumat la liceul terminat la Salonic, vorbea foarte bine grecește când a venit în România. Când a cunoscut-o pe mama, în casă se vorbea grecește, limbă pe care am învățat-o și eu, încă de mic. Ca să mai completez, am făcut primele trei clase la școala grecească din Constanța. Mama a insistat să fac și liceul grec, dar tata s-a opus. A dorit să urmez liceul teoretic românesc. Ca să fiu mai pregătit pentru examenul de admitere la liceul Mircea cel Bătrân, clasa a IV-a primară am făcut-o la școala românească. Era chiar alături de casa noastră, în centrul Constanței.

– *Exista acolo o comunitate greacă mare?*

– Da, importantă și serioasă. Mama, la mijlocul anilor '30, a fost chiar președinta Comunității Elene din Constanța, deci era o persoană foarte marcantă, cu o activitate prodigioasă.

– *Să-i spunem numele...*

– Dna Eli Stavru, născută Dulcaridis. Și cred că mai am prin albumul vechi de familie o fotografie a ei alături de marele politician grec Elefterios Venizelos, pe atunci prim-ministru liberal și de profesorul Nicolae Iorga, la o masă la clubul Comunității Elene din Constanța, care se numea precum revista dvs., ELPIS, adică SPERANȚA. Și nașul meu de botez, Constantin Dalas, a fost alt personaj important, șeful Comunității Elene din București. A emigrat în 1947 în Grecia, alături de foarte mulți greci, care simțeau apropierea comunismului. A murit demult. Dar țin minte că, în anii '30, veneam la el de fiecare dată în vacanța de Paști. Mă ducea la biserica greacă de pe Bd. Pache Protopopescu, unde la slujbă venea ambasadorul Greciei îmbrăcat în costum de diplomat cu fireturi și toată protipendada Comunității Elene din București.

– Foarte frumoase amintiri... Presupun că mama dvs. v-a mai împărtășit lucruri legate de activitatea comunității.

– Mai puțin, pentru că în 1941 ne-am mutat în București. Tata a fost adus în Capitală de afaceri, cunoscuse un alt grec cu care era partener și pe urmă am cam rupt legăturile cu Constanța. În orice caz, îmi amintesc că prin 1936, mama m-a dus la inaugurarea oficială a Hotelului Rex din Mamaia.

– Mai aveți rude în Grecia?

– În momentul de față, nu. Exista o vară primară a mamei, Anna Mitsakopolous, născută în 1940. Am cunoscut-o în anii '70, când mergeam des la Atena, unde am cântat foarte mult. O vizitam, avea un apartament foarte frumos. Mai am niște veri de gradul II, care trăiesc în Noua Zeelandă. Cum spuneam, în 1947 cetățenii greci au plecat fie în țara lor, fie mai departe, în Statele Unite sau Noua Zeelandă.

Anii formării

– Stimate maestre Cornel Stavru, am vorbit despre primii ani de școală, despre liceu. Ce a urmat după aceea în pregătirea începutului carierei pe care, cu mare succes, ați desfășurat-o pe scena Operei din București?

– După ce ne-am mutat în București, am continuat la Liceul Mihai Viteazul. După aceea, la cererea tatălui meu, am urmat Facultatea de Poduri și Tuneluri din cadrul Institutului de Căi Ferate. În 1952 am obținut diploma de inginer și am profesat un an și jumătate.

– Dar mergeați la Operă în acest timp...

– Da, încă din 1942, dus de prieteni, de colegi de liceu deveniți prieteni, cum au fost Sorin Bottez, care era cu un an mai mic decât mine, sau frații Enescu - George (coincidență de nume) în an cu mine și Teodor, mai mare, care a ajuns mai târziu și director al Muzeului Național. Și Sorin Bottez, și Teodor Enescu au fost închiși în epoca comunistă. Așadar, ei mi-au făcut cunoștință cu Opera, cu muzica simfonică, dar eu m-am atașat mai mult de teatrul liric. Ajunsesem fani și mergeam de 4-5 ori pe săptămână la spectacolele de pe cheiul Dâmboviței, la fostul teatru Regina Maria, care ulterior s-a demolat. Acolo funcționa Opera, unde-i admiram pe cei mai mari, Emil Marinescu, Șerban Tassian, Dinu Bădescu, Valentina Crețoiu, Petre Ștefănescu Goangă, Egizio Massini. Cine putea să creadă că-mi vor deveni colegi peste un număr de ani?

– Cum v-ați apropiat de cultivarea vocii?

– În liceu am început să cânt la serbări, mai întâi în cor, apoi ca solist. Știam niște cântonete foarte la modă din repertoriul marelui bariton italian Gino Bechi, apoi Prologul din *Paiate*, deci mă consideram bariton. Cred însă că eram tenor care nu avea încă pus la punct registrul înalt. Cu greu luam și nota acută de La bemol din *Paiate* dar, mă rog, aveam o voce. Am continuat și în facultate, exista un cor organizat de un profesor de limba rusă, care mi-a spus: „Dumneata ai glas, de ce nu vrei să iei lecții? Probabil că nu vei ajunge cântăreț, doar așa, pentru dumneata. Te duc la o profesoară, o fostă cântăreață rusă care ia prețuri modice.” Așa am ajuns să studiez cu dna Alexandra Gvozdeskaia, care avea pe atunci 70 de ani – a trăit până la 90, o femeie vioaie, pasionată de... gimnastică. Am constatat mai târziu că acolo veneau Zenaida Pally, Maria Crișan, Venera Rogozea, cântărețe cu care, mai târziu, m-am întâlnit pe scenă. Cine putea să-și închipuie la ora aceea? În paralel, începusem să intru în cercurile de vocaliști, mă împrietenisem, nu mai știu cum, cu Magda Ianculescu, pe care o vizitam în str. Popa Savu. Am întâlnit acolo un asistent la arhitectură, Dorel Ionescu, mare fan de operă și puțin exaltat, cum există mulți în lumea noastră. În mai 1953, m-a luat de mână și mi-a spus că trebuie să cânt la concursul tinerilor soliști, pregătitor Festivalului Internațional al Tineretului și Studenților, care urma să aibă loc la București un an mai târziu.

– *V-ați decis?*

– Da. Eu știam doar două arii de operă, „Recondita armonia” din *Tosca* și „Amor ti vieta” din *Fedora*. Se cerea numai o arie de operă, un cântec de mase, un marș patriotic sau de partid, cum era pe atunci și un cântec popular. Nici gând să am așa ceva în repertoriu. Atunci Dorel Ionescu a intervenit la maestrul Ionel Tudoran care era în relații foarte bune cu maestrul Petre Ștefănescu-Goangă, președintele comisiei. L-a rugat să mă primească în concurs doar cu ce știam. Și maestrul Tudoran, fără să mă cunoască, fără să mă audă, a vorbit cu maestrul Goangă, care a fost de acord. La prima etapă am cântat cele două arii, dar pentru etapa a doua a trebuit totuși să pregătesc un marș și un cântec de Tiberiu Brediceanu, pe lângă aria din *Paiate*. Am avut succes mare de public și am luat Premiul al III-lea, cum avea să fie și la festivalul propriu-zis. Fusesem singurul amator din concurs. Cântaseră acolo Lucia Stănescu, Ion Piso, David Ohanesian, Octav Enigărescu,

Maria Crișan, Nicolae Herlea, Valentin Teodorian, Magda Ianculescu, toți cei care urmau să devină generația de aur de mai târziu. Imediat după aceea, a venit o propunere de la lt-col Dinu Stelian pentru angajarea ca solist la Ansamblul Armatei. Acest lucru s-a întâmplat în aprilie 1954. Așa am devenit profesionist și am funcționat acolo 4 ani.

Primele mari succese

– *Ați continuat studiul...*

– Bineînțeles, tot cu dna Gvozdeskaia și în 1955 câteva luni doar – pentru că s-a stins în toamna acelui an – cu reputatul profesor Aurel Costescu-Duca...

– ... *cu care lucraseră Ohanesian, Enigărescu, Herlea...*

– ... și Aurelian Neagu, un coleg de-al meu care s-a stabilit ulterior la Geneva. Cât timp am fost solist la Ansamblul Armatei și chiar după aceea, am luat lecții cu bas-baritonul Alexandru Colfescu, pe care îl consider profesorul meu de bază.

– *Cum a fost debutul?*

– Am avut oportunitatea să cânt câteva opere în concert cu Ansamblul Sfatului Popular al Capitalei. Dirijor și director artistic era exigentul Emanuel Elenescu. M-a ascultat pentru opera *Cavalleria rusticana* cu care voia să inaugureze ciclul concertelor și m-a ales să cânt rolul Turiddu pe care îl știam pe dinafară în limba italiană. Cum și când l-am învățat, să nu mă întrebați! Doar mi-a cerut să-l pregătesc în românește. Mi-am făcut astfel debutul ca solist de operă în 9 decembrie 1956. Tot cu ansamblul bucureștean am cântat *Trubadurul*, *Otello*, *Paiațe*.

– *Repertoriu foarte greu.*

– Extrem. Mai ales *Otello*, o nebunie să cânt așa ceva la 27-28 de ani. Numai că interpretarea rolului Otello mi-a adus și angajarea la Operă, pentru că la concertul de la Ateneul Român era prezent și maestrul Alfred Alessandrescu. Urmărea cu partitura în față. Dorea să găsească un tenor pentru *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. A pus ochii pe mine și la 10-11 zile după ce cântasem *Otello*, am fost chemat la telefon și invitat să discut cu direcțiunea în legătură cu angajarea mea la Operă. Director era maestrul Constantin Bugeanu. I-am spus că pot veni dar țin să rămân cu jumătate de normă la Ansamblul Armatei. A fost de acord și am intrat în Operă la 11 februarie 1958. Între timp, în 1957, am mai luat un premiu, al II-lea, la ediția moscovită a Festivalului Internațional al Tinerețului și Studenților. Mi l-a înmănat președintele juriului inter-

național, care era legendarul tenor Tito Schipa. Vă închipuiți ce emoție am avut?!

Roluri de mare calibru

– *De atunci a început o carieră*

deosebită, până în 1984...

– ... când am ieșit la pensie, dar în ultimii doi ani și ceva am fost și director artistic al Operei, perioadă în care nu am mai apărut pe scenă

– *Până la angajarea pe prima scenă lirică națională ați mers ascendent, din succes în succes.*

– Am avut cronici laudative. Concertele au prins foarte mult la publicul doritor de operă, care umplea Ateneul până la refuz. Explicația era simplă. Opera Română se mutase în actualul sediu, își refăcea repertoriul și nu reluase acele titluri.

– *Aproape 26 de ani de prezență pe prima scenă națională, în țară și străinătate! Să-i rememorăm coordonatele...*

– Momentul angajării la Operă a coincis cu prima repetiție muzicală cu maestrul Egizio Massini și de regie cu maestrul Jean Rânzescu pentru opera *Trubadurul*. O cântasem în concert, deci o stăpâneam perfect. Era producția care a avut premiera în 18 aprilie 1958 și care a figurat pe afiș zeci de ani, înlocuită fiind de câteva stagioni cu „celebra” montare a lui Hausvater.

– *Simt ironia și nu pot să nu vă dau dreptate. Este una din marile nerealizări de acum ale Operei Naționale.*

– Așa este. Ca dovadă, nu se mai reprezintă.

– *Ar fi bine dacă montarea ar fi cauza. Dar mi-e teamă că jumătate din motivele abandonării producției vine din lipsa unui tenor dramatic pentru rolul Manrico.*

– Deși, după cum bine știți, în ultimul timp e admis cam orice.

– *Bun, asta este cu totul altă discuție.*

– Am intrat în *Trubadurul*, titlul pe care l-am cântat cel mai mult, deși nu pot să spun că-mi era cel mai drag. Îl mai interpreta maestrul Dinu Bădescu – care făcuse premiera cu uriaș succes – dar care nu a participat la multe spectacole pentru că era foarte solicitat în provincie.

– *Manrico, unul din marile dvs. roluri, alături de...*

– Otello, Tannhäuser...

– *Ați reluat „Otello” mai târziu, în spectacol.*

– Da, în 1968, după plecarea din țară a maestrului Garbis Zobiaș, cu care nu mă puteam compara. Avea vocea cea mai adecvată pentru rolul maurului. Era unul din cei doi tenori pur dramatici pe care i-a avut țara noastră. Celălalt era Nicu Apostolescu. Zobiaș a fost un mare Otello, prin temperament și trăire. Cum nu mai era nimeni care să cânte rolul, am intrat. M-a pregătit maestrul Rânzescu, am lucrat și cu Vasile Calomfirescu care era un secundant extraordinar. Asistentul de regie ideal.

– *Când ați debutat în Tannhäuser?*

– În 1970. A fost un personaj pe care l-am iubit foarte mult, alături de celelalte roluri wagneriene cântate pe scenă, Walther von Stolzing din *Maestrul cântăreți din Nürnberg*, Siegmund din *Walkiria* sau în concertele în care am interpretat fragmente mari din *Tristan și Isolda*, *Parsifal*. *Walkiria* am cântat-o și în concert.

– *Eroi din repertoriul italian?*

– Riccardo din *Bal mascat*, Don Carlos din opera omonimă verdiană pentru care am făcut și premiera în 1966. Era ediția în 5 acte, cu tabloul Fontainebleau inclus.

– *Versiune foarte grea...*

– ... și destul de incomodă pentru un tenor cu voce mai „plină” cum eram eu. Acest prim tablou este liric și puțin mai înalt ca țesătură de glas. Dar, din fericire - dacă vreți - la ediția 1967 a Festivalului George Enescu a venit celebrul dirijor Alberto Erede care a dorit versiunea în 4 acte. Și așa a rămas.

– *Decizia a fost discutabilă, toate teatrele mari din lume au început acum să revină la ediția în 5 acte. Iată că noi am fost precursori. Continuați, vă rog, cu enumerarea titlurilor de opere în care ați cântat.*

– *Cavalleria rusticana*, *Paiate*, *Tosca*, *Turandot*, *Ernani* în concert, *Andrea Chénier* în concert și pe scenă. Apoi *Fidelio*, *Carmen*, *Ion Vodă cel Cumplit* (am imprimat rolul Ieremia și am cântat în spectacol rolul Sbierea), *Bălcescu*, *Dragoste și jertfă*, *Horia*, *La seceriș* (concertant). Am cântat și multă muzică vocal-simfonică.

**Înregistrări remarcabile,
de patrimoniu**

– *Îmi exprim și în aceste pagini regretul că „Andrea Chénier” și „Ernani”, înregistrate în concertele de la Sala Radio, nu au fost gravate pe disc deși imprimările sunt în proprietatea Societății Române de Radiodifuziune.*

– Nu sunt optimist, cred că multă vreme de aici înainte nu vor fi transpuse pe disc, nu știu motivul. Nu văd ce impediment, inclusiv financiar, ar fi fost dacă se editau două opere în 500 de exemplare.

– „*Andrea Chénier*”, o înregistrare cu totul remarcabilă în care ați cântat alături de Nicolae Herlea și Maria Slătinaru-Nistor. Mare succes de public, eram în sală.

– Și în rolurile mici fuseseră distribuiți artiști de mare valoare. Temnicerul era maestrul Nicolae Secăreanu, Zenaida Pally - bătrâna Madelon, Corneliu Fănățeanu - Incredibilul, Dorothea Palade - Bersi, Mihaela Mărăcineanu - Contesa de Coigny. Nu mai vorbesc de Dan Zancu, Eduard Tumagian. O distribuție de mare ținută. În paralel cu pregătirea concertului s-a făcut și imprimarea specială de studio. *Ernani* a fost o înregistrare live, tot cu o distribuție de prestigiu, în care am cântat alături de Eugenia Moldoveanu, Octav Enigărescu, George Crăsnaru.

– *Ambele dirijate de maestrul Carol Litvin.*

– Foarte bun.

– *Au existat roluri pe care vi le-ați fi dorit?*

– Sigur. *Lohengrin*, pe care l-am pregătit foarte bine dar când era să fiu distribuit, regizorul – care era o personalitate foarte importantă, Jean Rânzescu - a spus că sunt mic de statură. Dar asta nu l-a împiedicat ca, după mai puțin de 3 ani, să-mi ofere rolul titular din *Tannhäuser*, în care nu mai eram... mic. Bănuiesc că atunci, pe la 40 de ani, am mai... crescut câțiva centimetri și m-a distribuit. Mi-aș fi dorit *Lohengrin* dar și *Aida*, pentru că orice tenor spint își dorește să cânte Radamès.

– *Îmi amintesc că îmi spuneți cândva că ați pregătit rolul.*

– Da. Altă partitură pe care am studiat-o aproape integral a fost cea a lui Gherman din *Dama de pică*. Am avut o oportunitate în 1963 pentru că atunci Opera din București a făcut un turneu la Paris și trebuia să se meargă cu *Oedipe*, *Bărbierul din Sevilla* și *Dama de pică*. Eu și cu Octavian Naghiu am început să pregătim opera lui Ceaikovski în limba rusă. Când, dintr-o dată, toate au luat o altă turnură și în locul *Damei de pică* s-a mers cu *Cavalerul rozelor*. Nu știu de ce. Proiectul a căzut. De fapt, *Dama de pică* nici nu s-a mai reprezentat la noi. Gherman era un rol care cred că ar fi fost pe temperamentul meu. Am convingerea că aș fi putut să fac un personaj valabil. Sigur că veneam după doi mari cântăreți-actori,

Garbis Zobian și Dinu Bădescu. Garbis era foarte greu de atins datorită fiorului artistic pe care ți-l transmitea. Poate mai puțin a părții muzicale.

– *Trebuia să rezisti la unele spectacole mai slabe dar...*

– ... altele erau formidabile. Era vocea de tenor dramatic pur, de Heldentenor, dacă vrei. De multe ori m-am gândit că dacă, după *Otello*, *Dama de pică* și *Paiațe*, făcea cei doi Siegfried din *Tetralogia* wagneriană și *Tristan*, era tenor mondial.

Succesele internaționale – *Maestre Cornel Stavru, vă propun să vorbim acum despre cariera internațională. Să începem cu spectacolele din Grecia.*

– Prin intermediul baritonului Dan Iordăchescu, la sfârșitul anilor '60, l-am cunoscut pe maestrul Nicolae Astrinidis, un muzician excelent, dirijor, pianist și compozitor. Acompaniase timp de 20 de ani instrumentiști mari, precum violoncelistul Gaspar Casado. Circulase prin toată lumea și se stabilise la Salonic, unde îi locuiau părinții. Acolo organizase viața muzicală, orchestra municipală, teatrul liric, corul – inițial de amatori, apoi semiprofesionist, toate alături de Filarmonica din Salonic. A programat și am fost invitat pentru opere în concert, *Carmen*, *Otello*, dar și pentru oratoriul *Creațiunea* de Haydn. Am mers la Salonic destul de des dar prima mea apariție în Grecia a fost împreună cu ansamblul Operei Române la Festivalul de la Atena din 1970, la Herod Atticus, unde am cântat cu mare succes în *Carmen* alături de Viorica Cortez, Dan Iordăchescu și Maria Șindilaru. Celălalt spectacol a fost cu Elena Cernei, Ion Buzea și David Ohanesian. A dirijat Paul Popescu. Acest spectacol mi-a adus contracte și la Opera din Atena, unde am cântat de vreo 4-5 ori, în anii '70-'80, serii de spectacole cu *Trubadurul*, *Carmen*, *Paiațe*. Au fost ani prodigioși pentru că îmi împărteam aparițiile între Salonic și Atena. Eram în Grecia în fiecare an, locuri dragi și apropiate, ținând cont de datele familiei. Aveam și prieteni greci, originari din România, care se stabiliseră acolo. M-am simțit întotdeauna foarte bine. Am fost la Salonic și cu ansamblul Operei bucureștene, pentru *Trubadurul* și *Don Carlos*.

– *Exista la Salonic și Festivalul Dimitria.*

– Totdeauna în octombrie, pentru că Sf. Dumitru este patronul orașului. Am fost nelipsit, ani de-a rândul. Festivalul dura cca o lună și programa spectacole de teatru, de operă, concerte simfonice, camerale etc. Festivalurile de la Atena și Salonic erau foarte serioase.

– *Să părăsim Grecia.*

– În peregrinările mele externe am participat și la alte festivaluri. La Skopje am cântat *Trubadurul* cu Nicolae Herlea, Magdalena Cononovici, Mihaela Botez, dirijor Cornel Trăilescu. La Sagra Umbra di Perugia, două titluri: *Legenda despre orașul nevăzut Kitej* de Rimski-Korsakov, unde am avut un rol de compoziție, Grișa Kuttierma (dirijor era Yuri Aronovitch) și *Profetul* de Meyerbeer, operă monumentală, patru ore de muzică în concert, în care am interpretat rolul titular. Și-au dat concursul și colegi bucureșteni, Florin Diaconescu, Dan Iordăchescu sau Corul Filarmonicii George Enescu pentru opera *Profetul*. Au fost succese mari. Am cântat și la Schwetzingen, lângă Stuttgart, într-o operă mai rar reprezentată, *Leonora* de Ferdinando Paër, pe același subiect cu *Fidelio* de Beethoven. Eram Don Pizarro, într-o partitură care folosea registrul central al vocii. Florestan era un tenor mai liric, cu agilități. A dirijat elvețianul Peter Maag, de la St. Gallen, un nume foarte cunoscut și o baghetă severă. Au fost două concerte de succes. Am mai cântat în Italia la Livorno (*Trubadurul* cu Opera Română din Cluj-Napoca) și în Germania cu Opera Română dar și ca oaspete la Opera din Bremen, pentru *Otello*.

Parteneri iluștri – *La Bremen, ați avut ocazia să însoțiți debuturile unor mari soprane, Renata Scotto și Mirella Freni, două Desdemone care au ajuns celebre.*

– Da, dar l-am avut partener și pe renumitul bariton Aldo Protti. Sigur că am cântat în toate fostele țări socialiste, la Berlin (Concertele Berolina), Praga, Moscova, Varșovia (*Don Carlos* alături de Dan Iordăchescu). Țin minte că la Budapesta am fost distribuit în *Paiațe* la Teatrul Erkel, alături de reputatul bariton Svéd Sándor. Era la sfârșitul carierei dar cu vocea tot superbă. Am în colecția mea de înregistrări un *Bal mascat* de la Metropolitan Opera în care cânta alături de Jussi Bjoerling și un *Lohengrin* alături de Lauritz Melchior, ambii nume de legendă. Am cântat și la Novi Sad, și la Belgrad. Un alt turneu important a fost cel din 1967, într-un grup de artiști români, la Liège, Charleroi și Namur unde, sub bagheta maestrului Mihai Brediceanu, am făcut o producție de *Carmen*, împreună cu Dorothea Palade, Teodora Lucaciu și David Ohanesian. Amintesc și de o stagiune românească în 1966, la Cairo, alături de soliști bucureșteni, clujeni și timișoreni. Am cântat *Trubadurul* și *Carmen*. Parteneri în ambele titluri, Zenaida Pally și Ladislau Konya. Am bisat aria „Di quella pira”.

– Succese mari, ale căror ecouri au ajuns și la București. După ce ați încheiat cariera, ați lucrat în managementul artistic.

– Nu cred că mi-au rămas cele mai bune amintiri din această perioadă de directorat dar... așa a fost să fie. După Revoluție, în 1991, am fost rechemat la Opera Națională București să coordonez activitatea de Studii Muzicale, adică de programare artistică, cu titlu de consultant. Am funcționat peste doi ani, după care am mers la Opera Brașov vreme de 7 ani, ca profesor de canto și consultant artistic.

Senectute liniștită

– Maestre, ați avut o carieră importantă, unanim recunoscută de criticii muzicali, de public. Cum o priviți din perspectiva timpului?

– Aș fi ipocrit să spun că n-am fost mulțumit de ceea ce am făcut. Omul dorește întotdeauna să fi realizat mai mult. Aceasta este și senzația mea ultimă. Important este că tot ce am făcut bine sau mai puțin bine, s-a datorat exclusiv puterilor mele, forței de a transmite publicului arta mea, atâta cât a fost. Nu datorez nimănui nimic, nici materialmente, nici din punct de vedere moral. Poate că din acest al doilea unghi sunt puțin exagerat, dar nu datorez prea mult. Aceste aspecte îmi dau o liniște formidabilă acum, la vârsta senectuții... înaintate.

– În încheiere, cu mulțumirile mele, vă rog să adresați un gând revistei ELPIS și Comunității Elene.

– Mulțumesc revistei că și-a amintit că mai este încă cineva de origine grecească în România, și mai ales în București, pentru că până acum, trebuie să recunosc, nu prea m-am bucurat de atenția Comunității Elene de la noi. Dar, cum spun francezii, „mieux vaut plus tard que jamais”, mai bine mai târziu decât niciodată. Așadar sunt foarte mulțumit de această primă luare de contact cu revista ELPIS și, implicit, cu Comunitatea Elenă din România.

(<http://cronici.cimec.ro/>, 6 august 2010,
ELPIS aprilie-iunie, iulie-septembrie și
octombrie-decembrie 2010)

„ADDIO DEL PASSATO” CU IRINA IORDĂCHESCU

Arie simplă ca scriitură vocală dar infernală ca expresie, „Addio de passato” din actul ultim al *Traviatei* verdienne rămâne ade-

sea învăluită în platitudini. Despărțirea Violettei de tot ce o inconjoară se confundă, la multe interprete, doar cu expozeul seren și atent la respectarea amănunțitelor indicații ale compozitorului. Până la urmă este foarte bine dar... insuficient.

În redarea Irinei Lordăchescu pe scena Operei Naționale București, la prima apariție în rol, momentul a fost magic, încărcat de emoție supremă. Fără îndoială, tână artistă are o trăire interioară cu totul specială, capabilă de iradierea unor sentimente răscolitoare. Eliberată de presiunea de până atunci a partiturii și, în fond, a debutului, soprana s-a abandonat cu totul simțămintelor eroinei, s-a cufundat în ele și le-a expus fără opreliști. Nimic nu a fost rece și distant ci cald, duos și impresionant, transmiterea în sală, în spirit, a fost integrală.

Tristețe extremă înfățișată prin culoare de glas! Iată o remarcabilă și rară performanță, care topește inimile mai mult decât durerea. Fără să cadă în fals lamento sau în tălmăciri *piangendo*, Irina Lordăchescu a reușit să deșire sufletele cu cântul său, repet, trist dar totodată fierbinte, ca o rugă înălțată cerului. Ea însăși, prin sunet, chip și gestualitate, aidoma unei Madone imploratoare. Glasul s-a unduit limpede, într-un legato lichid, cu nuanțe pure de pianissimo, măiestrit stăpânite de artistă chiar până la *fil di voce* iar accentuările au venit domol, precum suspine reprimite launtric. Rememorările Violettei au curs dulce și blând, ca un zefir.

Ce bine că s-au cântat ambele strofe, variantă eludată chiar la case mai mari și de soprane cu firme mai impozante! „Addio de passato” a fost clipa de vârf către care Irina Lordăchescu a tins și a mers ascendent pe parcursul spectacolului, în compania partenerilor Marius Manea (Alfredo), Eugen Secobeanu (Giorgio Germont) și sub bagheta lui Cornel Trăilescu.

(CULTURA nr. 43, 4 noiembrie 2010)

NELLY MIRICIOIU PENTRU FUNDAȚIA PRINCIPESA MARGARETA

Ziua de naștere a Regelui Mihai, 89 de ani în 2010, a fost aniversată de Fundația Principesa Margareta prin organizarea la Ateneul Român a unui concert extraordinar de gală, cu scop caritabil. Nu a fost singurul eveniment marcat atunci, acestuia alăturându-i-se sărbătorirea a 20 de ani de activitate în țară a fundației

înființate în 1990 de Principesa Margareta și de Regele Mihai. Sala Ateneului a fost plină, printre cei prezenți fiind remarcați ambasadorii Statelor Unite, Spaniei, Marii Britanii, Sloveniei și Canadei, numeroase personalități din sfera culturală, oameni de afaceri.

În cele două decenii de existență, Fundația Principesa Margareta a României a avut o activitate neobosită cu direcționări variate în domeniile educației, dezvoltării comunității, societății civile, sănătății și culturii. Printr-un sistem național și internațional de voluntari, a adunat echivalentul a cca 10 milioane de euro, sume destinate proiectelor propuse. Este cunoscut faptul că peste 400000 de copii, tineri și vârstnici au beneficiat de aceste fonduri. Numai recentul concert de la Ateneu a colectat, conform comunicării oficiale a fundației, 70000 de euro care vor fi direcționați către tineri artiști lipsiți de posibilități financiare, sub formă de burse de studiu în cadrul proiectului „Tinere talente”.

De fapt, domeniul artistic constituie una din preocupările prioritare ale fundației. Cu puțin timp înainte, ambasadorul Statelor Unite și soția au găzduit, în prezența Principesei Margareta și a Principelui Radu, o întâlnire cu tineri plasticieni și muzicieni – instrumentiști și cântăreți – care și-au prezentat progresele artei lor, în cadrul unui spectacol interactiv cu muzică și pictură live. O seară a emulației și creației. Îi amintesc aici pe pianiștii Mihai Ritivoiu și Denisa Mirică, violoniștii Georgeta Iordache și Nicolae Dobrovicescu, mezzosoprana Ionela Soare, soprana Adelina Diaconu. Ascultându-i, am fost impresionat de deciziunea cu care pășesc pe drumul studiului, desăvârșirii și profesionalismului.

La Ateneu, în scurta sa alocuțiune, Principesa Margareta a amintit că gala de binefacere „este o bună ocazie ca bunătatea și încrederea să triumfe” și a îndemnat: „Vă rog să fiți generoși cu tinerele talente din arta contemporană, căroră le oferim fondurile adunate în această seară! Asemenea muzicienilor care compun orchestra, tinerii sprijiniți de fundație au și ei energie și talent și speră la un viitor strălucit.”

A fura inimile Invitata de onoare a fost reputata soprană Nelly Miricioiu, unul din numele emblematice ale liricii românești din ultimele trei decenii. Faima artei noastre, a școlii de canto, a fost purtată de cântăreață peste tot în lume, cu panaș de mare vedetă. Nelly Miricioiu a apărut pe scenele celor mai

celebre teatre, de la Scala din Milano la Metropolitanul newyorkez, de la Opera de Stat din Viena la Opera Regală Covent Garden din Londra. Trebuie spus că vocea sopranei va rămâne fără îndoială legată și de gravarea pe disc a unor titluri rare de opere, în care a întrupat personajele principale. Pentru Nelly Miricioiu s-au extras din colbul arhivelor partituri demult uitate, care de-acum vor fi legate de numele ei.

Pe toate scenele pe unde a pășit a rămas un oaspete adulat. Ca și la București sau în țară, unde soprana are un public al ei, devotat până la extrem, care îi admiră necondiționat fiecare sunet emis, fiecare frază, se simte pătruns de tensiunea dramatică, îi soarbe din ochi prezența și își amintește cu iubire de realizările prin care și-a construit renumele.

Dragostea cu care artista este înconjurată s-a simțit cu putere prin aplauzele entuziaste ale asistenței de la prima intrare pe sacralul podium al Ateneului. Ovațiile au continuat după fiecare piesă a programului, o selecție pretențioasă, variată, menită să-i rememoreze parcursul carierei printre diferite stiluri: belcanto (duetul Lucia-Enrico din *Lucia di Lammermoor* de Donizetti), verism (aria „Sola, perduta, abbandonata” din *Manon Lescaut* de Puccini), romantism (aria „Madre, pietosa Vergine” din *Forța destinului* de Verdi) și, ca un omagiu adus creației românești, aria Măriucăi din opereta *Culegătorii de stele* de Florin Comișel.

Prezența pe scenă a lui Nelly Miricioiu captivează, artista știe să potențeze cuvântul, să-l prezinte în așa fel încât, în orice condiții, să atragă și să seducă auditoriul. Fură inimile. Personal, am așteptat cununa și m-am simțit fericit când a venit prin arcu de frază lung, de mare amploare, derulat strălucitor, susținut dintr-o singură respirație cu *La diez* acut și încărcat cu emoția fierbinte a rugii către ceruri, „Non m’abbandonar, pietà di me, pietà, Signor!” din *Forța destinului*.

Nelly Miricioiu l-a invitat să-i fie alături în duetul din *Lucia di Lammermoor* pe tânărul bariton Yuriy Tsiple, născut în Ucraina dintr-o familie de români, cu studii la București, actualmente membru al Opéra National du Rhin din Strasbourg. O voce frumoasă, lirică și omogenă, potrivită pentru construcția donizettiană a desenului melodic, pe care îl abordează cu o fluiditate în care simte cum să strecoare necesarele impulsuri. Tsiple este un artist în formare care știe cum și cât să lucreze pentru creșterea anvergurii

sonore, a întunecării sunetelor așa-zis „deschise”. Perspectivele sale de dezvoltare și afirmare sunt certe.

Măiestrie dirijorală

Surpriza a venit prin prestația de semnificativă factură a Orchestrei Române de Tineret, un ansamblu entuziast, fără înăcrelile pe care le încearcă formații mai galonate. Junii instrumentiști au cântat dedicat, cu plăcere și pasiune, cu preocupări pentru tonuri clare, plăcute și expresive. Emoția întâlnirii cu partida de alămuri s-a spulberat rapid. Niciun chix, o raritate la noi! Sigur că perfecționările sunt în curs, forța cordarilor va crește într-un final tumultuos cum este cel al Uverturii *Egmont* de Beethoven, după cum, la aceeași partidă, acuratețea va fi și mai pregnantă la o combinare pretențioasă de planuri precum în rossiniana uvertură a operei *Italianca în Alger* și va însoți suplețea deja probată. Expansivi, orchestranții au abordat cu virtuozitate Uvertura *Ruslan și Ludmila* de Glinka și micile impurități nu au alterat impresia excelentă a întregului, în care violoncelele au sunat fără reproș.

Nu-i vorbă că Orchestra Română de Tineret s-a simțit stimulată și de prezența la pupitru a unui maestru de talia lui Horia Andreescu. Dirijorul a arătat că stăpânește solid literatura de operă, acompaniamentul vocilor și este un păcat că, în carieră, nu s-a apropiat și de teatrul liric. Sau, mai corect spus, într-o manieră susținută. Prezența sa în fosa Operei Naționale ar fi, neîndoios, un câștig. La Ateneu, Horia Andreescu a condus cu gestică energică, s-a preocupat ca un dascăl generos de toate pachetele de instrumentiști, a dat culoare și sens paginii beethoveniene, a filigranat și a valorizat crescendo-ul rossinian, a fost exuberant în Glinka.

(CULTURA nr. 45 (300), 18 noiembrie 2010)

DOUĂ SERI LA OPERĂ

Debut promițător

Prima apariție a baritonului Florin Estefan pe scena Operei Naționale București a fost așteptată cu interes. Câștigase în primăvară Premiul al II-lea la concursul „Maestrul Artei Lirice – Arta Florescu” și, pe lângă cecul de 2000 de euro, i se oferise și interpretarea unui rol principal într-un spectacol al primului teatru liric al țării. A fost ales personajul titular din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, o opțiune potrivită pentru glasul tânărului.

Florin Estefan este genul de artist serios care studiază caracterologia eroilor și o filtrează prin propria lui personalitate. Aici a avut de-a face cu un personaj structural complex, marcat de parcursul sinuos care îi va înfrânge orgoliul, îl va zdrobi psihic. În viziunea tânărului interpret, nereușita lui Oneghin a apărut previzibilă. Durițea de rocă, rigiditatea, aroganța, disprețul pe care trebuia să le afișeze de la prima intrare în scenă, au fost întrucâtva estompate. I-am reproșat atitudinea aproape bonomă. Mai târziu, observându-l, mi-am explicat însă că totul venea dintr-o sensibilitate pe care eroul o ascundea într-un ungher secret al sufletului. S-a îndepărtat astfel de interpretările clasice dar comportamentul său poate fi descriptibil. Pe undeva, chiar rememorările întâlnirilor vieții imaginate de regizorul Ion Caramitru în ultimul tablou, ar justifica o asemenea abordare. Pe un puternic fond emoțional, lovit și respins de toți și în primul rând de Tatiana, Florin... Oneghin clachează. Una peste alta, frământările și explozia deznădăjduită din final au fost cele mai bune momente actricești ale lui Estefan, convingătoare și chiar impresionante.

Debutul l-a marcat evident și, în primele acte, glasul a sunat oarecum reținut, fără să elibereze acea generozitate și amplexare de sunet care îl definește în condițiile unei bune omogenități pe ambitusul vocii. A făcut-o numai în actul al III-lea, în duetul cu Tatiana, în tirade, în special în cea care încheie opera. Florin Estefan a nuanțat unde a trebuit și a dominat sala cu acutele finale.

Am dori să-l mai auzim pe clujean în rolul ceaikovskian sau în altele. Este firesc ca un al doilea spectacol cu *Evgheni Oneghin* să i se ofere, conform uzanțelor, pentru consolidarea debutului și cum numai la București titlul se află în repertoriu, așteptăm.

Din punctul de vedere al sonorităților vocale, spectacolul a demarat cu greutate. Nu numai Estefan, dar și mezzosoprana Maria Jinga (Olga), tenorul Lucian Corchiș (Lenski) și chiar soprana Iulia Isaev (Tatiana) au descătușat pe parcurs proiecția de sunet. Până la acele momente, împrăștiate pe toată lungimea serii, remarcasem glasurile pătrunzătoare ale sopranei Ana-Maria Comșa (Larina), mezzosopranei Ecaterina Țuțu (Filipievna) și experimentatului tenor Florin Diaconescu (în rolul de compoziție al francezului Triquet). Veteranul Pompeiu Hărășteanu a interpretat din nou rolul Prințului Gremin și a înfățișat o derulare sonoră caldă, într-o lectură cvasi-intimistă. Aș reveni la Lenski. Tânărul Lucian Corchiș cântă

cu ardoare și frazează inteligent. Propune un personaj bine gândit. O poziționare a sunetelor înalte în așa fel încât să evite culorile mate i-ar fi benefică.

Marea arie din primul act a fost tălmăcită cu finețe de Iulia Isaev, soprană de specială calitate timbrală, exprimată prin culoare prețioasă, plăcut rezonantă. Cu bogăția care sporește în registrul acut, cu frazare frumoasă și pianissime de excepție, celebra pagină a sunat precum confesiunea unei visări nocturne. Duetul final a pus în lumină, și el, rafinamentul artistei.

Din fosă, dirijorul Iurie Florea a demonstrat o dată în plus înțelegerea discursului ceaikovskian și a obținut notabile rezultate în sensul expresivității partidei de coarde la finalul mării scene a Tatiane și la pagina introductivă a ariei lui Lenski.

Picior peste picior pe tronul milenar

Din cauze obiective, nu văzusem încă *Turandot*, la revenirea după 40 de ani pe afișul Operei Naționale, titlu propus la sfârșitul stagiunii trecute. Se alesese – a câta oară în ultimii ani? – o versiune autoapreciată „concert-spectacol”. Am sperat totuși că noul sezon va aduce o producție în toată puterea cuvântului. În van. Pur și simplu, nu s-a dorit ca eforturile în direcția pregătirii muzicale să fie completate cu altele, legate de regie, mișcare, decoruri și costume. Argumentul general a fost lipsa fondurilor. Probabil că motivația este reală. Dar întrucât prezentarea de opere în concert, uneori chiar în formulă amputată muzical (fără orchestră și cor, precum un ansamblu la cabina de repetiție), a devenit o obișnuință pe malurile Dâmboviței, mă întreb de ce nu se calmează fobia premierelor și cu banii economisiți se imaginează producții scenice complete. Chiar nu înțeleg. Mi se pare elementar.

Nu vreau să repet banalitatea că opera este spectacol, dar mă gândesc în același timp că publicul poate fi derutat. În special cel foarte tânăr. Apreciez că Opera Națională parcurge o perioadă fastă din punct de vedere al afluenței de spectatori, media de vârstă a scăzut puternic, ceea ce este minunat. La intrare se înghesuie elevi și studenți entuziaști, care gustă serile lirice, aplaudă frenetic, ovaționează. Atmosferă superbă. O șansă grozavă pentru teatrul de operă, pentru rolul său formativ. Numai că văzând un „spectacol” în care corul stă imobilizat pe gradene, soliștii – în frac sau rochii de seară – privesc în partituri și plimbă pupitre, cei care pășesc pen-

tru prima oară în sală se mulțumesc cu puțin sau – forțez nota – chiar pot crede că așa arată show-ul în viziune modernă. Au fost martori la fapte similare în teatrele de proză. Numai că spectacolul de operă se înscrie în alte coordonate și dramaturgia muzicală trebuie susținută actoricește, fapt care lipsește în *Turandot* sau în alte propuneri similare.

În plus, se mai petrec și lucruri hilare sau deturnări de la profilul unor personaje. Prin faptul că nu joacă, centenarul Împărat Altoum și Principele Calaf se simt îndreptățiți să stea... picior peste picior pe tron, respectiv pe un banal scaun. Se odihnesc. Mai înainte, bătrânul Timur se arătase excesiv de teatral și expusese textul și muzica cu frenezie și gesturi agitate. Sunt convinși că un regizor i-ar fi dăruit expresia și atitudinea adresării domoale și neputincioase a senectuții. Mai sunt și alte, să le numesc, neglijențe. În timp ce râd sarcastic, cum cere trama spre finalul primului act, cei trei miniștri Ping, Pang și Pong nu au altceva de făcut decât să-și mute pupitrele cu câțiva metri mai în spate. Am auzit chicoteli în sală, ceea ce înseamnă că spectatorii nu erau prinși de ceea ce vedeau. Filmul se rupsesse.

Iată ce aduc asemenea „producții”! Susținătorii lor pot argumenta că le practică și case mai mari. Da, dar nu abuziv. La București se exagerează.

Glas fastuos Seara cu *Turandot* a stat sub semnul interpretei rolului titular, Silvia Sorina Munteanu. Așa cum scriam mai demult referitor la prestația artistei în marele rol verdian al Lady-ei Macbeth, afirm și acum că soprana este competitivă și în întruparea personajului lui Puccini, oriunde în lume, Scala și Metropolitan incluse. Nu mă feresc de asemenea opinii, aparent radicale. Observ doar că, în acest moment, în actuala formă, artista merită o largă afirmare mondială. Totul este ca impresarii să o promoveze corespunzător.

Se știe, rolul Principesei de Gheață este zdrobitor, de un dramatism extrem pe un ambitus larg de voce, cu sunete de Do acut strălucitoare și dominatoare, cu atitudine de maximă incisivitate care trebuie să suporte atât presiunea țesăturii notelor înșiruite în partitură, cât și cea a orchestrei și corului, cântând în *tutti*, fără menajamente. Silvia Sorina Munteanu răspunde cu brio la toate acestea, umple sala cu sunete grandioase, emise fără efort, cu nonșalanță. Faptul că soprana nu solicită registrul grav cu sonorități așa-zise *di petto* este numai pentru protecția celui acut.

Ar fi eronat să credem că lectura Silviei Sorina Munteanu este liniară, uniformă. Oare ce se ascunde sub platoșa impenetrabilă a lui Turandot? Există secvențe în care un strop de căldură se întrezărește în împietrita-i inimă. A rosti „Su, straniero! Ti sbianca la paura!” din scena întrebărilor ca un *aparté* încurajator către Calaf adaugă un plus de speranță în sufletul eroului. După cum, foarte frumos a sunat în actul al III-lea adresarea către sclava Liù „Chi pose tanta forza nel tuo cuore?”, rostită într-un rarefiat pianissimo. Fără îndoială, Silvia Sorina Munteanu îmbogățește sensurile de expresie chiar și într-un rol teribil precum Turandot.

Oaspeți Și totuși, trebuie apreciat curajul managementului Operei, care a ales pentru afiș titlul puccinian fără să aibă „în casă” un interpret pentru dificilul rol Calaf. La Cluj cântă MariusVlad Budoiu. La București au fost invitați până acum Kiss B. Attila (Ungaria), Efe Kislali (Turcia), Daniel Magdal (Germania). Vor urma și alții, printre care îl așteptăm pe Budoiu.

Kiss B. Attila are un glas solid, potrivit cu vocalitatea lirico-spinto cerută de rol. Tenorul este stăpân suveran al Si bemol-urilor acute puternice și penetrante ce abundă în operă, în timp ce notele de Si (aria „Nessun dorma” din ultimul act) și Do natural (unisonul „Gli enigmi sono tre” cu Turandot în actul al II-lea) pot fi considerate ca limite, ținând cont că vibrația sonoră apare precară. Atacurile spinte sunt fulminante dar se insinuează pe alocuri o oarecare dezordine estetică, o oscilație în stabilitatea sunetului și în omogenitatea de glas, în special pe zona centrală a registrului, cu reflexe chiar în intonația corectă. Mă refer la momente din aria „Non piangere Liù” (primul act), la replicile „Figlio del cielo, io voglio affrontare la prova!” (actul al doilea) și chiar în pasaje din „Nessun dorma” („... quando la luce splenderà”, „All’ alba vincerò!”). Totuși, în această celebră pagină, au existat fraze cântate fără reproș, „No, no, sulla tua bocca lo dirò...” sau „Dilegua, o notte! Tramontate, stelle!”

De la Timișoara, pentru rolul Liù, a venit tânăra Lăcrămioara Cristescu. Fără îndoială, la doi ani de la absolvirea facultății, este încă neexperimentată în sublinierea asiguratorie a unor fraze esențiale din aria „Tu che di gel sei cinta”, care trebuie să încoroneze profilul celui mai iubit personaj al operei. Notez aici „L’amerai anche tu!” peste care soprana a trecut prea ușor, ca și finalul „Per non vederlo più!”, nevalorizat expresiv. Lăcrămioara Cristescu, cu o timbralitate ușor aspră, a condus însă frumos linia melodică a ariei „Signore, ascolta!” din primul act.

Un oaspete venit din Germania, basul Marcel Roșca, așteptat cu amintirea spectacolelor trecute de la București, și-a expus vocea cu înveliș plăcut în rolul Timur.

Spre a întruchipa celelalte personaje, au fost distribuiți Florin Simionca (Ping), Liviu Indricău (Pang), Hector Lopez (Pong), Florin Diaconescu (Altoum) și Dan Indricău (Mandarinul).

Pentru orice tânăr dirijor și nu numai, masivitatea aparatului orchestral-coral înseamnă tentația supradimensionării. Așa s-a întâmplat și acum, energicul Tiberiu Soare plutind cu gestica-i largă și expansivă peste tot și toate, numai că detaliile pucciniene de atmosferă i-au fost deseori străine. Dar poate că nu forța este cea care i s-a putut reproșa întrutotul – deși chiar și tenorul Kiss B. Attila a fost câteodată „acoperit”, ci mai mult dozajul, echilibrul între orchestră și cor. Ce-i drept, în seara cu pricina, nici ansamblul coral nu a fost în vână.

(CULTURA nr. 46 (301), 25 noiembrie 2010)

„VIAȚA E FRUMOASĂ” – UN FESTIVAL GIGANT SAU OPERETA LA CEAS ANIVERSAR

Pentru a treia oară pe parcursul a numai 24 de luni, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” a polarizat suflarea artistică și a captivat melomanii de gen din București cu Festivalul „Viața e frumoasă”. Inițiată de dinamicul director general Răzvan Ioan Dincă, manifestarea s-a desfășurat în 2010 conexată cu o aniversare dragă teatrului și publicului, 60 de ani de la instituționalizare. Iată suficiente motive pentru seri efervescente, într-o diversitate a afișului care a așezat din start o coroană pe capul organizatorilor. 65 de evenimente în zece zile reprezintă un efort absolut uriaș, care îl depășește ca densitate pe cel al Festivalului Enescu sau, mergând chiar mai departe, de ce nu, pe cel al festivalului salzburghez. Ambițios program!

Într-o asemenea structură, știind că este imposibil să fii martor la tot ce se oferă, managementul a contat pe dispersia preferințelor. Așa încât s-a bazat pe tematici mari. Copiii au avut la dispoziție „Atelierele” lor, bibliofilii și discofilii au putut merge la lansări de cărți și CD-uri, s-au vernisat expoziții de costume și fo-

tografii, s-au prezentat proiecte („Sprijin pentru competențe în artele spectacolului” cu cofinanțare europeană, ScenArt în cooperare cu celebra Accademia Teatro alla Scala și „Bucureștiul într-o zi”, prezentat de Fundația Bright Light), s-au audiat conferințe, s-au vizionat filme, au fost organizate seri tradiționale românești, maghiare, rusești, ucrainiene. În egală măsură, afișul a propus concerte de muzică alternativă (ansambluri din Germania), de muzică religioasă, de autor (Damian & Friends, Damian & DJ Ravin, Laurie Anderson, Mariza...), spectacole de teatru, un recital de magie, precum și ediția a doua a Concursului de cânt „Ion Dacian” destinat tinerilor interpreți. Și, desigur, au existat serile „cu muzică” (*Supermarket* – coproducție între Teatrul Inexistent și Teatrul Arta, *Paris, mon amour* – realizat de Opereta bucureșteană, *Tango of life* – propus de Teatrul Academic de Operetă din Kiev, *Piața Roosevelt* al Teatrului Național din Timișoara), de dans, de operetă (*Liliacul* – nouă producție a Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”, *Biadiera* – oferit de Teatrul de Operetă și Musical din Budapesta, *Vânzătorul de păsări* – spectacol al Teatrului de Stat de Comedie Muzicală din Sankt Petersburg). Firește, o mare Gală Internațională de Operetă și Musical (Aniversare „Opereta – 60 de ani”) a fost un alt punct de atracție.

Pe toată durata festivalului, Radio România Cultural a programat fluxuri matinale și nocturne, dovedind o dată în plus că, sub conducerea redactorului-șef Oltea Șerban Pârâu, postul este de maximă vizibilitate și implicare în peisajul cultural național. A fost editat un luxos album omagial, „Opereta – 60 de ani”, conținând și două CD-uri în interpretarea unor foști și unor actuali artiști ai teatrului, în timp ce revista „Actualitatea muzicală” a consacrat Operetei bucureștene un număr special foarte consistent și bine documentat.

„Viața e frumoasă” a fost un festival gigant, desfășurat în nu mai puțin de 15 locații, între care Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”, Sala Palatului, Sala Radio, Centrul de Cultură Maghiar, Hotelul Intercontinental, Muzeul Țăranului Român, patru lăcașe de cult, Bistro Opereta, Ceainăria Cărturești, restaurantul Burebista etc.

Noua producție cu *Liliacul* – un punct de cotitură

Venirea reformatörului Răzvan Ioan Dincă la conducerea Operetei bucureștene a fost

momentul de răscruce în istoria teatrului. Cu politici novatoare, uneori șocante sau contradictorii (vezi intenția de eliminare a numelui „Ion Dacian” din titulatura instituției, rapid reprimată), cu idei de re-frișare a producțiilor, cu dorința de a adăuga – în premieră națională – musicalul pe afiș, regizorul-manager s-a văzut din start intrat în istoria spectacolului muzical de la noi. Nu trebuie să ne ferim de cuvinte mari, dar Opereta a cunoscut realmente cea mai profundă metamorfoză postrevoluționară în rândul teatrelor cu specific liric. Mai ales că tot ceea ce și-a imaginat directorul general, a și realizat și funcționează. Iată, primul musical complex, produs pe o scenă românească, *Romeo și Julieta* de Gérard Presgurvic, face în continuare săli arhipline. Și dacă alte recente producții de operetă ale teatrului, *Voievodul țiganilor* de Strauss sau *Silvia* de Kálmán, au arătat germeii modernizării, *Liliacul* în regia lui Răzvan Ioan Dincă a rupt cu mizanscena tradițională și a abordat integral, cu curaj, cheia modernă. Sigur că un puzzle de opinii a însoțit montarea, de la cele vehement – adverse la acceptarea fără rezerve. Cred că extremele trebuie eliminate.

A gândit drept nucleu de rezistență actele al doilea și al treilea, reunite fără pauză, cu un minunat și cursiv pasaj între ele. Vom vorbi. În actul secund, balul prințului Orlofski nu se mai petrece într-un salon de epocă straussiană, ci într-un cabaret, nightclub, club de fițe de secol XXI. Deplasat? Depinde din ce unghi privești lucrurile. Din cel al subiectului originar, fenomenul de respingere este total. Dacă însă îți imaginezi că într-un bar de noapte mai special din timpurile noastre se poate cânta și dansa – de ce nu? – pe muzica lui Johann Strauss, atunci orizontul se luminează. În acest context, ideea lui Răzvan Dincă este valabilă și poate produce chiar sugestii pentru unii promotori de distracții nocturne, mai originali, mai subțiri, cu... fițe mai selecte.

La balul prințului, construit pe „diversitate”, în largul sens al cuvântului, găsești totul: homo- și heterosexuali, travestiți, vampe pe jumătate goale și cu coafuri extravagante, acrobați, aruncători de flăcări, grisete cu mișcări lascive, dansatori sexy (coregrafia Florin Fieroiu), personaje alegorice cu măști, sirene care ies din prăjituri uriașe, fumători de hașiș, marijuana, ecstasy sau ce-o mai fi la modă. Manevrarea tuturor acestor personaje, fie că sunt cântăreți, figuranți sau balerini, se face cu dibăcie, cu uriaș meșteșug. Nimic nu stagnează, pentru că Răzvan Dincă este un neliniștit, un agitat iar produsul lui este activ, viu și captivant.

Semnătura Oanei Botez a fost garanția bogăției, varietății și inventivității costumelor de bal.

Pentru a dispune de spațiu, regizorul a eliminat coriștii de pe platou și i-a plasat în lojile din fundul scenei („teatru în teatru” imaginat de semnatarul decorurilor, Angelo Linzalata), în care oricum nu rămân imobili, preocupați doar de cântat. Din când în când, mai fotografiază, se plimbă, comentează. Câștigul este dublu, având în vedere și... siluetele. (Nu pot să nu avertizez asupra dificultății întreținerii unei asemenea montări, din punctul de vedere al mișcării și al cursivității replicilor.)

În marea desfășurare de forțe au fost folosite toate mijloacele tehnice ale teatrului, generatorii de fum, turnanta, cablurile de suspensie, leagănele aeriene, trapele, lifturile și câte altele, văzute și nevăzute... Așa încât, Rosalinda își cântă faimosul Ceardaș așezată comod (sau... incomod), sus, pe o felie de lună iar Falke-Liliacul, marele aranjor de farse, își interpretează cupletul „Frați să fim, ...frați și surori...” tot din înălțimea trapezului, manevrând prin fire invizibile, ca un păpușar, în ritm de dans lent, eroii aflați la nivelul scenei. Iar ei se mișcă precum automatele, în transă, fără să-și dea seama că sunt manipulați. Ca în teatrul vieții! Este momentul de artă și simbol al spectacolului, cu subtilitate gândit și memorabil pus în pagină. Muzica lui Strauss inspiră, iată, și în viziuni atipice.

Transa continuă până la finalul actului și, pe valurile *Valsului imperial* straussian, eroii se retrag pe rând din scenă, făcând pe nesimțite trecerea la actul ultim și schimbarea de decor. O soluție de excepție, ce asigură fluiditatea spectacolului și respectă planul temporal.

Faptul că Răzvan Ioan Dincă este permanent preocupat de popularea scenei a fost evident pe tot parcursul serii, nu numai în vijelioasa parte secundă: în primul și al treilea act apar ca figuranți servitorii casei Eisenstein, însoțitorii directorului închisorii Frank, doi deținuți care... exersează la vioară și tubă etc. etc. Chiar și marionetele care prezintă trama în sunetele celebrei uverturi sunt bine integrate, deși ar fi trebuit să i se permită muzicii să se exprime singură.

Excelentul performer al actelor al doilea, al treilea și, de altfel, al întregului spectacol este actorul Ernest Fazekas, în rolul prințului Orlofski. Pentru impresionanta compoziție de personaj, un mare Bravo! merge către el și către cel care l-a „văzut”, desigur re-

gizorul. Fără să aibă niciun fel de formație de contratenor, Fazekas cântă toată partitura în *falsetone*, adăugându-i mișcări unduitoare de gay și expresii plastice pe măsură. Performanțele actoricești nu se opresc aici, pentru că gardianul Frosch este extraordinarul mim Lucian Ghimiși (altă descoperire!), un Mr. Bean (ce contează sursa de inspirație dacă totul e realizat excelent?!) cu mișcări dezarticulate și gaguri suculente. Prea lung recitalul? Poate, dacă ținem cont de derularea lui voită cu încetinitorul.

Trebuie obligatoriu consemnat că toți cântăreții au avut jocul scenic și crearea atmosferei drept componente indispensabile ale prestațiilor lor artistice. Au cântat cu preocupare pentru caracterul personajelor. Impresiile bune merg către tânăra soprană Tina Munteanu (debut în *Rosalinda*), către revenirea pe scena Operetei a tenorului Alexandru Agarici (*Eisenstein*), către experimentatul Mihnea Lamatic (*Frank*). Debutul Irinei Ioana Baianț (studentă în anul III al Universității Naționale de Muzică din București, la clasa prof. univ. dr. Ionel Voineag) i-a valorizat vocea de subretă de coloratură înaltă în rolul Adela, frumoasă promisiune pentru o carieră ce se anunță semnificativă și trebuie urmărită. De altfel, artista a fost distinsă cu Premiul pentru debut în operetă la Gala Premiilor VIP pentru artele spectacolului muzical 2010, alături de întreaga producție cu *Liliacul* (Premiul pentru cel mai bun spectacol) și de Răzvan Ioan Dincă (Premiul pentru regie).

În distribuție, la fel de eficienți au fost Cătălin Petrescu (*Falke*), Cristian Caraman (*Dr. Blind*), Florin Budnaru (*Alfred*) și Letiția Vlădescu (*Ida*).

La pupitru, Andrey Alekseev a marcat progresul orchestrei Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”.

Liliacul lui Răzvan Ioan Dincă – prima viziune modernă la București a unei operete clasice.

Dansuri înnebunitoare În lume, fără îndoială, Teatrul de Operetă și Musical din Budapesta este vârful de lance al genului pe care Johann Strauss, Lehár sau Kálmán l-au înălțat pe culmile gloriei. Profesionalismul actorilor-vocaliști pare innăscut, imbinarea cântului cu dansul este de-a dreptul fenomenală, balerinii sunt debordanți, spectacolele scânteiază. Așa a fost și propunerea din acest an a oaspeților, cunoscuta *Balladiera* de Emmerich Kálmán. Coordonatele montării lui Kero® au rămas în teritoriul tradițional, clasic, schematic decorat cu motive

exotice și tente art-déco (Erzsébet Túri) și în costume orientale nu foarte îndrăznețe (Rita Velich). Miza s-a pus pe pulsația dinamică, pe ritmul incredibil, pe succulența dialogului (deși tradus la un prompter greu lizibil, cu litere roșii), pe mișcarea de dans înnebunitoare (terțetul din primul act, duo-ul Szapáry-Marietta, dansul indian și sextetul din actul secund) semnată de coregraful Jenő Lőcsei.

Prin look, ținută, mișcare și pătrundere stilistică a texturii muzicale în pofida vibrato-ului discret și unor oarecari stridente, starul serii a fost frumoasa Mónika Fischl, în rolul Odette Darimond, cu care companionul Dániel Vadász (Prințul Radjami) a alcătuit un cuplu credibil. Miklós Máté-Kerényi (Jurnalistul Szapáry) și delicioasa blondă Szendy Szilvi (Marietta), excelenți dansatori-cântăreți, au mers cu evoluția lor scenică până în pragul acrobației. Dar cine n-a dansat debordant în *Baiadera*? Până și duena Simone (Marika Oszvald), la o vârstă destul de... coaptă, impresionează și-și consumă energia pe bicicletă sau făcând... tumbe în aplauzele publicului.

Impetuoasă, bagheta lui László Maklár a violentat orchestra Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian”, impunând-o mai mult decât era necesar în fața corului și soliștilor (noroc cu microfoanele „la purtător”). Este și motivul pentru care partida de alămuri s-a simțit nesigură pe alocuri în primul act, integrându-se mai bine în omogenitatea generală pe parcursul celui de-al doilea, când dirijorul s-a arătat mai milos cu platoul.

Oaspeți ruși și ucrainieni Spiritul clasic a dominat și viziunea regizorului Yuri Aleksandrov asupra operetei lui Carl Zeller *Vânzătorul de păsări*, producție a Teatrului de Stat de Comedie Muzicală din Sankt Petersburg, un spectacol prezentat în limba rusă. Am rețrăit împreună cu oaspeții atmosfera din trecut a Operetei noastre. Un fenomen de prudență, dacă nu un resentiment față de mizanscenele cărunte? Poate că da. Însă profesionalismul unor artiști dedicați cu trup și suflet partiturii nu poate fi trecut cu vederea. Așa au fost soliștii ruși, chiar dacă potențialul lor vocal nu a ieșit în evidență pe toată linia. Simpatika Karina Chepurnova (Poștărița Cristinel) a afișat un registru acut bine articulat, în schimb Aleksander Trofimov (Adam), n-a putut să ne șteargă din memorie calda poetică a marelui Ion Dacian în cunoscutule și iubitele secvențe „Când săracul tatăl meu...”

sau „Mai stai, mai stai, nu pleca...” În distribuție au mai figurat Alina Alekseeva (Prințesa), Marina Ulanova (Adelaida), Valery Matveev (Prințul) ș.a. La pupitru s-a aflat excelentul Andrey Alekseev.

Tango of life a fost povestea de iubire propusă de Teatrul Național Academic de Operetă din Kiev în regia lui Bogdan Strutinskyi și coregrafia lui Maksym Bulgakov. Un colaj de scene pe ritmuri de tango, câteodată supralicitate de percuție sau de... regizorii de sunet, pe alocuri intersectat de pasaje lirice (aria nebuniei din *Lucia di Lammermoor*), în care mișcarea modernă dar și cea clasică au oferit interpreților posibilitatea de a-și etala talentul de dansatori totali. Să notez numele soliștilor Bulgakov și Sazonova.

Marea gală aniversară

... a reunit artiști din opt țări, care au cântat acompaniați de orchestra teatrului bucureștean, sub bagheta lui Andrey Alekseev. Început cu o întârziere de 40 de minute (?!), spectacolul a fost mai mult decât un recital, ci și un prilej de rememorare a celor 60 de ani de activitate, de recompensare prin diplome In Honoris a unor personalități importante pentru activitatea de acum a teatrului. În context, cuvinte calde de apreciere au venit din partea ambasadorului Ungariei Oskar Fuzes, președintelui-director general al Radio România, Demeter István András, consilierilor Adrian Vasilescu și Ionuț Gâf Deac, redactorului-șef al revistei American Theatre, Randy Gender, venerabilului artist Tiberiu Simionescu etc. Directorul general Răzvan Ioan Dincă, în postură de moderator, a rememorat momentele semnificative ale celor 60 de ani, a prezentat interpreții și a susținut prin comentariu proiecțiile video. Poate că echilibrul amintirilor nu a fost chiar bine cumpănit, s-au observat eludări, dar impresia generală a rămas cea dorită: Opereta bucureșteană, care poartă numele lui Ion Dacian, este o instituție – pilon a culturii românești.

Aș remarca câteva vârfuri... ucraineanca Galina Grigorchak (*Voci de primăvară*), rusul Alexander Trofimov (de data aceasta în *Paganini*), cehul Petr Gaydik (*West Side story*), alături de românii Tina Munteanu (*Valurile Dunării*), Daniela Vlădescu (*Voievodul țigănilor*, *Venus în mătase*), Bianca Ionescu (*Sânge vienez și Liliacul inedit* – Adela împreună cu alte două... Adele, Irina Ioana Baianț și Dominica Doniga), ca și Silvia Șohterus (*Contesa Maritza*), Gladiola Nițulescu (*Silvia*), Cătălin Petrescu (*Silvia, Prințesa circului*), Stefan

Popov etc. Bineînțeles, au venit și vedetele din spectacolul *Baiadera* sau alți oaspeți din Bulgaria, Rusia, Slovacia.

Tina Munteanu

După rolurile din *Silvia* și *Liliacul*, artista poate deveni un autentic star, înscriindu-și numele într-o glorioasă galerie. Vine să confirme previziunile și câștigarea Trofeului Ion Dacian, la ediția a II-a a competiției destinate vocilor de operetă și musical. (Remarcabilă a fost stăpânirea de sine în timpul unui mic-mare „accident” petrecut chiar în timpul probei de concurs, totul fiind depășit ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat.) Juriul din care au făcut parte prof. univ. dr. Mihai Cosma (președinte), prof. univ. dr. Ionel Pantea, muzicologul Oltea Șerban Pârâu, actorul Mihai Bisericanu și semnatarii acestor rânduri, critic muzical, a mai acordat următoarele distincții: Premiul Teatrului Național de Operetă (soprana Veronica Anușca), Premiul Radio România Cultural (soprana Ana Cebotari), Premiul Universității Naționale de Muzică (contratenorul Vladimir Catană), Premiul pentru cea mai bună performanță coregrafică (actorul Adrian Nour), Premiul Criticii Muzicale (soprana Evelin Marinaș) și Premiul Tinereții, pentru cea mai bună performanță a unui concurent sub 21 de ani (eleva Aida-Cătălina Pavăl-Olaru). Jurizarea profesionistă a fost însoțită de cea a publicului, făcută printr-un sistem electronic de măsurare a intensității aplauzelor și transformarea ei simultană în note. O experiență inedită ce și-a dovedit viabilitatea și în acest an.

(<http://cronici.cimec.ro>, 18 decembrie 2010,
www.teatrul-azi.ro/noutati/, decembrie 2010 și

Teatrul azi nr. 3-4/2011)

LA OPERĂ, SHOW FELICIA FILIP...

... în foyerul galben, în fața unei asistențe numeroase! A fost una dintre acele serate în care muzica de toate felurile s-a îmbinat cu versul, cu mlădierea de balerină, cu atmosfera caldă, prietenească. Reputata soprană a dorit ca sub genericul de afiș „Eu sunt Felicia!” nu numai să treacă într-o succintă revistă multiplele fațete ale abordărilor sale de scenă sau concert dar și să creeze o intimitate a adresărilor către un public care o adoră. A reușit în ambele demersuri. Pentru că Felicia Filip a avut întotdeauna șarmul comunicării, a atras spectatorii ca un magnet și și-a menținut proverbia strălucire a glasului.

Într-o incursiune *crossover*, prin care și-a demonstrat versatilitatea, a cântat – solo sau cu partenerii – operetă (Johann Strauss – *Sânge vienez*), operă (Gluck – *Alcesta*, Haendel – *Rinaldo*, Offenbach – *Povestirile lui Hoffmann*, Verdi – *Traviata*), lied (Bretan, Martineck, Satie), negro spirituals (*Oh, Happy Day*), muzică ușoară. Spiritul valsului, drag artei, a însoțit. Lamentoul haendelian a impresionat, mai ales că simbioza voce-gest dar și gest-gest între soprană și balerina Corina Dumitrescu a frizat idealul. „Esența pură a mișcării și grației” au fost cuvintele Feliciei Filip cu care a prezentat-o pe renumita dansatoare înaintea momentului *Moartea lebedei* de Saint-Saëns. Potrivită sintagmă! La fel, întrețeserea cu frumoasa voce a mezzosopraniei Antonela Bărnat în *Barcarola* lui Offenbach a fost generatoarea unei clipe de visare, de plutire sonoră.

Într-o directă declarație de dragoste, artista i-a dedicat liedul *Je te veux* de Erik Satie soțului ei, Cristian Mihăilescu, la celebrarea a douăzeci de ani de căsnicie. Director al Operei Brașov, cunoscutul regizor a prezentat apoi publicului excelentul The Sinners Quartet, compus din soliști ai teatrului liric de la poalele Tâmppei. Deloc „păcătoși”, cum i-ar recomanda numele, Mugurel Oancea, Adrian Mărcan, Gabriel Oană și Attila Török au cântat muzică gospel și negro spirituals, de genul șlagărului *When the saints go marchin' in*. Mare antren! Secvența oferită de The Sinners a fost mult gustată de public, mai ales că Felicia Filip și-a alăturat glasul, la un moment dat, celor patru performeri.

Baritonul brașovean Adrian Mărcan s-a impus prin acutele sale spectaculoase în cavatina lui Figaro din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, în timp ce tenorul mexican Hector Lopez, solist al Operei Naționale București, a adus autenticitate tălmăcirii ariei „No puede ser” din zarzuela *La tabernera del puerto* de Pablo Sorozaabal.

Acolo unde nu a fost asigurat de banda magnetică, acompaniamentul a revenit foarte buneii pianiste Ioana Maxim.

Desigur, proximitatea comemorării nașterii bardului național i-a prilejuit actorului Vlad Rădescu rostiri eminesciene.

Recitalul s-a încheiat cu obișnuitul Brindisi din *Traviata*, la care au participat toți vocaliștii.

Nu în ultimul rând, succesul pretențioasei seri – din cauza alăturării atâtor genuri – s-a datorat și bunei coordonări scenice a Andei Tăbăcaru Hoge, care a asigurat fluentă și atracțiozitatea show-ului.

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 ianuarie 2011)

ÎN CĂUTAREA SPECTACOLULUI ADEVĂRAT

Mai rămăsese foarte puțin ca versiunea Operei Naționale București de concert-spectacol a operei verdiene *Cei doi Foscari* să fie transformată într-o autentică nouă producție. Exista decorul, minimalist conceput, existau costume pentru coriști și pentru aproape toți soliștii. Autoarea scenografiei și proiecțiilor grafice, Adriana Urmuzescu. Așa-zisa regie semnată de Anda Tăbăcaru-Hogea s-a limitat, probabil, la intrările și ieșirile eroilor, corului. Ar mai fi fost nevoie doar de învățarea *par coeur* a partiturii, de mișcare scenică. Cu minimum de efort, s-ar fi bifat o nouă montare, completă, care ar fi valorizat munca de asimilare a lucrării și buna calitate muzicală cu care a fost prezentată publicului. N-a fost să fie!

Cei doi Foscari nu face parte dintre șlagărele maestrului de la Busseto și nici dintre operele de tinerețe cu largă circulație, precum *Nabucco* sau *Macbeth*, *Ernani* sau *Attila*. Se înscrie însă între compozițiile „anilor de gală”, cum se exprima chiar Verdi, în care cristalizările – în special de dramaturgie dar și vocale – i-au stat în atenție. Deși inspirat de piesa omonimă de teatru a lui Byron, *Cei doi Foscari* rămâne o înșiruire de arii (însoțite invariabil de cabalette), duete, terțete, cvartete și coruri, a căror înlănțuire vizează mai mult performanța vocală în expunerea minunatei melodici decât consistența dramaturgică. Tocmai de aceea, o regie ar fi adus vigoare și teatralitate într-un opus nu tocmai inovator din punct de vedere al scriiturii și, în general, al concepției.

Recunoaștem în vocalitatea rolului principal feminin, Lucrezia Contarini, dificultățile extreme ale țesăturilor unor Abigaille (*Nabucco*), Odabella (*Attila*) sau Lady Macbeth, cu agilități mergând până în registrul înalt și excесе de forță. Sunt partituri din care compozitorul, o dată cu renunțarea la coloratura dramatică, și-a extras sevele pentru definirea în timp a ceea ce s-a statuat drept „sopra verdiană”, o voce lirico-spintă de culoare densă și generoasă, cu mari capacități de cantilenă acută, fluidă, în piano și pianissimo.

La debutul în rol, Silvia Sorina Munteanu și-a adăugat un nou personaj din galeria celor de care aminteam. Îi mai rămâne doar Odabella, spre a-și desăvârși panoplia în teritoriul verdian *drammatico d'agilità*. Dacă merg înapoi în timp, cu greu găsim soprane române cu asemenea realizări... legendara Lucia Bercescu, Abigaille acum peste 60 de ani...

În cântul Silviei Sorina Munteanu am regăsit strălucirea de glas, acel *squillo* prețios fără de care autenticitatea tălmăcirii partiturilor italiene de orice fel este precară, am apreciat cursivitatea piano-legato a cavaulinelor, incisivitatea atacurilor. Soprana a evoluat ascendent pe parcursul serii și micile durități în registrul acut (cabaletta din actul I, actul al II-lea) s-au transformat în sonorități majestuoase, dominante peste ansambluri, în finalul concertato al actului secund sau în ultimele pagini ale operei, scena morții dogelui Francesco Foscari.

Și dacă performanța Silviei Sorina Munteanu era previzibilă, surpriza a venit din partea solistului Operei bucureștene, mexicanul Hector Lopez, în rolul fiului dogelui, Jacopo Foscari, soț al Lucreziei. Progresul tenorului în abordarea convenabilă a stilului verdian s-a dovedit remarcabil și, mai mult decât atât, glasul a câștigat în omogenitate și focalizare, simțul frazei și accentuării ei i s-a dezvoltat iar preocupările pentru nuanțări de detaliu sunt evidente. Mă refer la unele mezzecoci cu care a înzestrat pasaje din actul al II-lea. Vocea lui Lopez are moliciuni în cantilenă și patină eroică în cabaletă, lirismul său intrinsec deplasându-se acum către spinto, un bun *approach* pentru spiritul partiturii, clar înscrisă în linia tenorală tipică a compozitorului...

La fel ca și portativele baritonale ale lui Francesco Foscari ce aparțin marilor roluri de... tați verdieni, așa cum fusese anterior Nabucco și cum urmau să fie, mai târziu, Miller, Stankar (*Stiffelio*), Rigoletto, Germont, Simon Boccanegra, Egberto (*Aroldo*) și Amonasro. Poate tocmai generozitatea și căldura paternă au fost veșmintele care au lipsit timbralității lui Eugen Secobeanu, altminteri solidă, penetrantă și cu bună expunere a frazelor. Este un artist pe care Opera Națională se poate baza. Dozajul forțelor în spectacol i se va ameliora, așa încât desenele melodice complicate și dificile ale ariei din actul al III-lea să nu-l obosească.

Concentrarea extremă a compozitorului pe cele trei tipuri de voci a făcut ca basul, Jacopo Loredano, deși cheie în tramă, să nu beneficieze de pagini importante. L-a interpretat, cu plăcută voce, Mihnea Lamatic.

În decisivă măsură, succesul serii s-a datorat și șefului de orchestră Iurie Florea, artizan al unei exemplare pregătiri muzicale (nu-l uit nici pe dirijorul corului, reputatul Stelian Olariu) și care a condus cu tempi mobili, evitând lăncezeala discursului.

Așadar, impresii bune la Operă. Potrivita distribuție dă îndreptățite speranțe pentru viitoare abordări verdiane. Totuși, pe când transformarea reprezentației cu *Cei doi Foscari* într-un spectacol adevărat?

(<http://cronici.cimec.ro>, 21 ianuarie 2011 și

CULTURA nr. 4 (309), 3 februarie 2011)

ÎNTRE SOPRANE ȘI MEZZOSOPRANE

Esteticienii vocilor de operă, cântăreții, îndrumătorii discută adesea despre apartenența unui glas la registrul de soprană sau de mezzosoprană. Cum în situațiile de ambiguitate subiectul duce și la controverse, aproape întotdeauna se apelează la categorisirea de „soprană Falcon”.

Citez din *Guide de l'opéra* de Harold Rosenthal și John War-rack, ediția franceză realizată de Roland Mancini și Jean Jacques Rouveroux, Fayard 1995: „Falcon, Cornélie (Marie-Cornélie, zisă), Paris 28.01.1814 - id. 25.02.1897. (...) Numele i-a rămas asociat unui tip de soprană dramatică având registrul grav puternic și cel acut limitat, probabil din cauza stării vocii în timpul ultimelor prestații. A fost o mare actriță.”

Redau și informațiile online din *Wikipedia. The Free Encyclo-pedia*: „Marie-Cornélie Falcon (...) a fost o cântăreață franceză de operă. A avut voce de soprană dramatică care mergea în registrul de mezzosoprană și a dat numele său unui tip întunecat de glas de soprană. Cariera ei a fost remarcabil de scurtă, numai șase ani, și este dată pe larg de exemplu drept a unei cântărețe care și-a împins vocea peste capacitățile de prudență și, în consecință, și-a distrus-o. (...)”

Colocviile privind departajarea între soprană și mezzosoprană sunt nesfârșite și pornesc de regulă de la aprecierea culorii sombrate a registrului central, într-adevăr definitorie pentru stabilirea vocii de mezzosoprană. Dacă tentele sunt mai puțin consistente iar artista nici nu excelează la notele înalte, atunci se vorbește despre o soprană Falcon și nu despre o autentică mezzosoprană. Contează? Dacă se teoretizează academic, da. Practic însă, ceea ce este important rămâne servirea raportului dintre timbrul cântăreței și vocalitatea rolului.

O paranteză

Termenul de vocalitate (provenit din italianul „vocalità”) a început să fie mult folosit la noi, în ul-

timul timp. Deseori, eronat. Se vorbește despre vocalitatea lui Mario del Monaco, a Annei Netrebko, a Elinei Garanța, a lui Samuel Ramey ș.a.m.d. Am ales la întâmplare. De fapt, referirea trebuie să se facă la vocile respectivilor. Vocalitatea înseamnă cu totul altceva, nu este atașată unui glas, ci este proprie scriiturii unui compozitor și, în consecință, apanajul unui rol dintr-o operă. De pildă, vorbim – preluând ideatica unor muzicologi și critici italieni de talia lui Rodolfo Celletti - despre vocalitatea în belcantoul rossinian, în belcantoul romantic donizettian sau bellinian, în romantismul pur al lui Verdi, în verismul lui Mascagni, despre vocalitatea specifică opusurilor lui Wagner și, particularizând aleator, despre vocalitatea lui Figaro, a Azucenei, a Floriei Tosca, a Marelui Inchizitor, a lui Siegmund etc. etc. De fapt, vocalitatea unui rol fixează tocmai modul în care compozitorul a scris, fixează tipul și coloristica de glas potrivite caracterului personajului, țesăturii de pe portativ, raportului între liric și dramatic sau, mergând mai în adânc, fixează înzestrarea partiturii, după caz, cu cantilene moi sau desene melodice de forță, cu filigrane sau accente vehemente, cu coloratură lirică sau dramatică ș.a. O multitudine de tipuri de roluri, așa cum au fost ele create dar și... transformate evolutiv în decursul timpului. Vom vedea. Dar a extinde și a aplica forțat unor cântăreți termenul de vocalitate, dorind a exprima marjele posibilităților acestora în abordarea diverselor personaje, este teoretic incorect și practic riscant.

Exprimări antagonice

Pentru un număr semnificativ de stiluri și titluri, vocalitatea unor roluri a suferit modificări istorice. Divele premierelor absolute, creatoarele de personaje - belcantiste, romantice, veriste - au avut de cele mai multe ori alte specificități, tipologii de glasuri față de cele pe care urma să le statueze tradiția în secolele de interpretare ce au venit. Și așa cum au ajuns până în ziua de azi. Însăși vocea de mezzosoprană s-a fundamentat mai greu, dar progresul a fost benefic pentru dramaturgia spectacolului de operă.

În privința raportului soprană-mezzosoprană, tradiția a ținut cont cu putere de nevoia unor exprimări antagonice, având sorgin-tea în câștigurile romantismului de conturare clară a personajelor și reflectate prin culorile diferite de glas ale unor eroine în general rivale dar nu numai. Mă gândesc la Amneris (mezzosoprană) și Aida (soprană), la Elisabeta de Valois și Eboli (*Don Carlos*), la Carmen și

Micaëla, la Santuzza și Lola (*Cavalleria rusticana*), la Norma și Adalgisa, la Adriana Lecouvreur și Principesa de Bouillon, la Gioconda și Laura, la Elsa și Ortrud (*Lohengrin*) etc. Diferențierile sunt absolut necesare. Chiar dacă artiste din epocile compozitorilor nu erau autentice mezzosoprane. A distruge acum acest raport este păgubos din punctul de vedere al teatralității izvorâte din muzică.

Unii maeștri contemporani, ca Richard Bonynghe și Riccardo Muti, au dorit să se întoarcă la original și au înregistrat *Norma* de Bellini cu două soprane pentru Norma și Adalgisa, Joan Sutherland și Montserrat Caballé, respectiv Jane Eaglen și Eva Mei. Greu de digerat.

În contrapartidă, covârșitoarea majoritate a șefilor de orchestră, uneori susținuți de regizori competenți și interesați, susțin colorizarea diferită a vocilor personajelor feminine divergente din unghiul tramei. Derogări izolate se întâlnesc și vin mai ales din direcția imposibilității distribuirilor corecte... o mezzosoprană fără acute punctuale (Do-urile Adalgisei din duetul cu Norma) sau care nu poate susține o țesătură înaltă, o alta care și-a pierdut în timp extensia completă... Fără să se gândească la culoarea vocală, la timbrul de substanță cu care trebuie să investească profilul unui personaj în primul rând dramatic, precum Amneris (în scena judecății din *Aida*), Eboli (în aria „O don fatale” din *Don Carlos*), Ortrud (*Lohengrin*) ș.c.l.

La cealaltă extremă se situează dirijorii care doresc chiar accentuarea diferențelor dramaturgice și aleg, de pildă în rolul Donnei Elvira din *Don Giovanni*, mezzosoprane în locul obișnuitelor soprane.

Tentații sau retragere? Cântărețele categorisite drept soprane Falcon sunt cele mai tentate de a îmbrățișa atât roluri de soprană cât și de mezzosoprană. Exemple celebre sunt la îndemână și le numesc aici doar pe mezzosopranele Grace Bumbry (Amneris dar și... Norma), Shirley Verrett (Azucena dar și... Desdemona). Limitele se simt și firescul rezolvării țesăturilor înalte lipsește.

La polul opus, unele soprane care – probabil – își simt registrul acut periclitat, cochetează cu roluri de mezzosoprană unde densitatea și presiunea scriiturii scad întrucâtva iar soluționările devin mai ușoare. Evident că artiste încearcă și îngroșarea sunetului, îndeosebi pe registrul central, cu consecințe în reducerea ambi-

tusului și finalizarea rapidă și dezastruoasă a carierei. Trimiterea la Marie-Cornélie Falcon capătă aici conotație de pericol. Ghena Dimitrova, căci la ea mi-a zburat gândul, a încercat rolul Amneris la Scala și, cu tot glasul ei corpolent, nu a adus o tălmăcire valabilă. Duetul cu Aida (Maria Chiara) din actul secund a sunat fix ca între două soprane. Dramatically incorrect!

În alte situații, este păcat ca marile câștiguri dobândite în roluri care solicită uriașă facilitare acută, inclusiv în desene melodice agile de context dramatic, să nu fie valorizate în continuare și gândurile să se îndrepte către partiturile de mezzosoprană.

Corolarul acestor notații este importanța respectării stricte a raportului timbru-rol. Nu uit nici că, în sufletul și mintea unui artist profund și adevărat, atracția pentru un personaj poate să rezoneze atât de puternic încât să se abandoneze asemenea precepte. Există doar destule soprane lirice care se zbat să abordeze partituri dramatice, uitând de nepotriviri și consecințe. Și de faptul că singura *soprano assoluta*, de la Constanze la Brünnhilde, a rămas până azi Maria Callas.

(<http://cronici.cimec.ro>, 30 ianuarie 2011 și
CULTURA nr. 5 (310), 10 februarie 2011)

SEARĂ RAVEL

A fost un eveniment. Și un act temerar. Orchestra Națională și Corul Radio s-au încumetat să prezinte în formulă concertantă două opere de Maurice Ravel, *Ora spaniolă* și *Copilul și vrăjile*. La noi, prima văzuse luminile rampei Operei bucureștene acum mai bine de 40 de ani, cea de-a doua, probabil, a fost o premieră absolută în România. Curajul managerial a venit prin faptul că n-a fost propusă nici măcar varianta semi-scenică pentru niște titluri cu care, să recunoaștem, publicul nu este familiarizat. Așadar, s-a oferit muzică pură, despuată de imagistica teatrală. Pentru ducerea la bun sfârșit a unui asemenea pretențios demers a fost nevoie de urmărirea a două țeluri: excelentă pregătire muzicală și distribuire de clasă, fără fisuri. Ambele au fost îndeplinite cu brio. De aici, succesul.

Centrul vital al serii a fost prezența reputei mezzosoprane Ruxandra Donose în două roluri, Concepción, respectiv Copilul. Nume de rezonanță pentru lirica română și internațională, artista

este recunoscută și admirată prin examinările adâncite la care supune desenele melodice și libretele, prin inteligența de abordare a lecturilor, prin rafinamentul adresărilor care izvorăsc din glasul de învăluitoare timbralitate. Liricul și expresivitatea se contopesc în cântul Ruxandrei Donose. Așa o știam, așa am regăsit-o. Partiturile raveliene, fie comedia „orei spaniole”, fie delicioasa fantezie a „vrăjilor” îi oferă teritoriile pentru nuanțări minuțioase, ironice și cu erotism subtil, respectiv jocuri de lumini și umbre care inundă mintea unui copil șăgalnic. Mezzosoprana simte și redă potrivit accentul spaniol prezent deseori în scriitura primei lucrări, după cum știe să sublinieze printr-o mimică delicată atitudinile și stările prin care trece micul erou înconjurat de animăluțele și obiectele însuflețite magic. Prin Ruxandra Donose, prin partenerii ei, tălmăcirea operei *Copilul și vrăjile*, în primul rând, a suplinat într-o oarecare, mică măsură, lipsa regiei.

Afișul concertului de la Sala Radio a atras, așadar, printr-o distribuție de lux, cu mulți oaspeți din exteriorul țării, români și străini. În *Ora spaniolă*, excelentul Spieltenor francez de origine vietnameză Philippe Do a cântat sonor și extrem de nuanțat în rolul poetului Gonzalve iar Valentin Racoveanu a expus un glas tenoral instrumental, cu omogenă linie vocală în Torquemada, ceasornicarul din Toledo și soțul frumoasei Concepción. Pentru registrele grave, Yuriy Tsiple, ucrainean absolvent al Universității Naționale de Muzică din București și solist al Operei din Strasbourg, a adus rolului căruțașului Ramiro aportul său de timbru plăcut și fluid, în timp ce basul clujean Petre Burcă a fost bancherul Don Iñigo Gomez.

Prețuiți invitați din ansamblul Operei de Stat din Viena au cântat, după pauză, în *Copilul și vrăjile*. Un glas de limpezimea cristalului Swarovski a înfățișat, cu impecabile plutiri acute, diafana soprană Teodora Gheorghiu. A fost Focul, Prințesa și, cum se putea altfel, Privighetoarea. În rolurile Mama, Ceașca și Libelula am ascultat-o pe mezzosoprana Aura Twarowska. Apoi, ne-am reîntâlnit cu Philippe Do (Ceainicul, Bătrânul, Broasca), Yuriy Tsiple (Ceasul, Pisiul) și Petre Burcă (Fotoliul, Un copac). Nu în ultimul rând, am remarcat două frumoase voci pline de prospețime, mezzosoprana Antonela Bărnat (Pisica, Un păstor, Veverița), solistă a Operei Naționale București și soprana Tina Munteanu (Scaunul, Bufnița, Liliacul, O păstoriță), solistă a Teatrului Național de Operetă „Ion

Dacian” dar cu notabile prezențe pe prima scenă lirică națională. Vocile din grădină au fost Daniela Caraman, Eugenia Neagu, Nicușor Simonov, Corneliu Popușoi. Ca de obicei, Corul Academic (dirijor Dan Mihai Goia) și Corul de Copii Radio (dirijor Voicu Popescu) s-au situat la înălțime artistică.

Câștigurile serii s-au datorat și baghetei oaspetelui de origine germano-algeriană Julien Salemkour, care a asigurat o atentă pregătire a Orchestrei Naționale Radio, concretizată prin precizie și coloristică, precepte atât de necesare impresionismului ravelian.

Sper că din înregistrarea live a concertului, din repetiții, se va putea compila un CD, mărturie a reușitei. Sau, cine știe, dintr-o imprimare specială de studio. Îmi amintesc că prin anii '70, în paralel cu pregătirea unor memorabile concerte-operă, se făceau și asemenea gravuri destinate posterității.

Oricum, la o eventuală reluare a celor două titluri, dacă invitarea artiștilor din diaspora lirică română sau a oaspeților străini s-ar lovi de programările curente ale acestora, cred că un afiș integral autohton ar putea fi oricând alcătuit.

Seara Ravel la Sala Radio a fost un act de cultură. Se gândește oare Opera Națională București să îl împlinească prin montări scenice în condiții de actorie totală? Incontestabil, *Ora spaniolă* și *Copilul și vrăjile* sunt extrem de ofertante pentru un regizor inteligent.

(<http://cronici.cimec.ro>, 31 ianuarie 2011 și
CULTURA nr. 6 (311), 17 februarie 2011)

DESPRE ESENȚA CRITICII DE OPERĂ

Mai deunăzi, un colocviu cordial cu un distins și erudit prieten, imbatabil aficionado liric, mi-a readus în gând unele notații publicate prima oară acum peste 15 ani și reluate în volumul meu „Opera live”. Articolul se intitula „Autoritatea criticii muzicale” și se ocupa de diferitele stiluri de abordare a evaluărilor de voce și, până la urmă, de spectacol.

Lăudam atunci publicistica italiană și franceză, reprezentată prin semnăturile referențiale ale muzicologului Rodolfo Celletti, criticilor Sabino Lenoci (directorul revistei *L'Opera*), Giorgio Gualerzi (columnist de renume) ș.a., respectiv Sergio Segalini, cel din urmă fiind la acea vreme redactorul-șef al revistei pariziene *Opéra Inter-*

national, actuala *Opéra Magazine*. Mă declarăm adeptul fără rezerve al plasării elementelor de estetică vocală ca placă pivotantă a demersului critic. Desigur, totul abordat de la altitudinea profesionalismului autentic, ceea ce impune stăpânirea fără fisură a culturii vocilor și vocalității rolurilor, auz muzical perfect (da, precizarea nu trebuie să surprindă!), exemplară voință deontologică și independență totală, fără imixtiuni din partea promotorilor de imagine, agenților impresariali, caselor de discuri ș.c.l.

Conversația a pornit acum de la lecturarea unor cronici ale aceleiași serii de spectacol, apărute în publicații diferite, una franceză, cealaltă germană. Fiind vorba despre o scenă celebră, cele două articole erau semnate de autori cu mare răspundere în redacții. De fapt, numele nu au nicio importanță, întrucât pun în pagină, cu claritate, liniile directoare ale prestigioaselor reviste de specialitate.

Referitor la eroina titulară, condeierul francez sesiza registrul mediu insonor și inconsistența celui grav, lipsa raportului dramatic în confruntarea dintre vocile de soprană și mezzosoprană, în defavoarea primei. Așa cum, pe vremuri, un muzicolog italian nu s-a sfiit să folosească sintagma „Nemorino la Teba” (observând un glas de extracție pur donizettiană în rolul Radamès din *Aida*), criticul de pe malurile Senei a lansat acum bomba „Mimi la Comedia Franceză”, cu alte cuvinte sancționând un glas liric într-un context dramatic. Pornind de aici, în chip natural, un moment de vârf al derulării muzical-teatrală a fost caustic apreciat drept „criză de nervi de midinetă în loc de declarație de război de primadonă”. Desigur, elemente conjuncturale precum precauțiunile la început de spectacol au fost marcate. Frumusețea vocii sopranei și emoția în tălmăcirea pasajelor lirice au fost subliniate, ca factori pozitivi în derularea serii. Cu toate acestea, concluzia severă a rămas... „eroare de casting”.

Analizând... analiza, remarc preocuparea comentatorului pentru calitățile de omogenitate a glasului, pentru raportul între timbrul artistei și vocalitatea rolului, cu reflectare în lipsa dramatismului la înfruntarea cu rivala sau în momente declamatorii cheie. Cu alte cuvinte, plasează estetica vocală în nucleul evaluării.

Celălalt articol apreciază: „Nu există nicio frază, nicio jumătate de sunet care să nu fi fost reușite perfect, nicio culoare, niciun gest care să nu fi izvorât din (...) muzicalitate”. Sunt consemnate și

alte referiri la glas, precum că artista „a reușit o colorizare mai largă în registrul mediu, fără ca notele înalte să sufere”, dar momentul de vârf de care aminteam mai înainte a fost apreciat aici drept „o erupție vocală care a contat ca unul din marile momente pe care un teatru de operă îl poate oferi”. Concluzia subliniază „tehnica impecabilă și stilistica perfectă”, „înaltul nivel artistic al sopranei”, declarând seara „un eveniment magic”. De la „eroarea de casting” până aici este o lungă cale.

... Un singur spectacol, două versiuni evaluative. Întrucât nu am fost prezent în sală, nu pot inclina balanța. Doar semnalez divergența provenită din stilul de abordare al cronicilor. Și rămân credincios crezului exprimat mai sus, când vorbeam despre coordonatele înaltei altitudinii profesionale... cea care generează definitiv și cu putere autoritatea criticii de operă.

(<http://cronici.cimec.ro>, 14 februarie 2011 și
CULTURA nr. 7 (312), 24 februarie 2011)

TEODORA GHEORGHIU ÎN CONCERT

Între anii 2000 și 2004, tânăra soprană Teodora Gheorghiu, absolventă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, elevă a distinșilor profesori Gheorghe Roșu și Niculina Mirea, a cumulat mulți lauri la concursuri naționale și internaționale de canto. A devenit apoi membră a ansamblului Operei de Stat din Viena, pentru ca acum să își ia cariera în propriile mâini, ca free-lancer, rezidentă în Elveția. După înregistrări pentru disc făcute la Sala Radio în toamnă, Teodora Gheorghiu trebuia să poposească în același ambient la un concert de arii din opere, dar a renunțat din motive de sănătate. În ianuarie a debutat totuși pe podiumul din str. General Berthelot cu trei roluri foarte mici din opera *Copilul și vrăjile* de Ravel, dar acum a propus un program integral Mozart, în acompaniamentul Orchestrei de Cameră Radio și al elegantei baghete a lui Adrian Morar. Așadar publicul – din păcate foarte... răsfirat (mă întreb, de ce oare?) – a putut în fine s-o vadă pe Teodora Gheorghiu dacă nu în secvențe de operă, cel puțin într-un repertoriu tot atât de pretențios, în primul rând din perspectivă stilistică, arii de concert.

Față de apariția la Concursul Internațional George Enescu, ediția 2003, vocea sopranei – care a impresionat atunci prin cântul

cultivat dar și prin... minuscula dimensiune – a mai câștigat în amploare. Nu foarte mult dar suficient pentru a susține cu brio un afiș cameral sau de lied. Teodora Gheorghiu este o cântăreață inteligentă care mânuiește țesătura de pe portativ și de deasupra lui cu unduiri de frază, ce profită de un sunet cristalin, diafan, delicat, instrumental, care nu rămâne la expunerea seacă, nenuanțată. În conductul discursului sonor, apelează deseori la mezevoci și pianissimi care îi împlinesc *Fach*-ul liric-lejer. Pasajele de coloratură sunt filigranate precum miniaturile de peniță. Vocalizele curg cu mare ușurință.

Pe parcursul serii, pornind de la motetul *Exsultate, jubilate în Fa major*, K. 165, trecând prin *Schön lacht der holde Frühling*, K. 580 și *Et incarnatus est* din *Misa în do minor*, K. 427, progresia so-pranei către dificila *Ah, se in ciel benigne stelle...*, K. 538 a fost evidentă. Luminozitatea acutelor a crescut, a fost urmărit cu mai multă acuratețe cântul îngrijit, ca și perfectă coordonare ritmică cu acompaniatorii.

Programul serii a mai cuprins două lucrări haydniene, *Nocturna a II-a în Fa major* și *Divertismentul în Sol major*, alături de care, într-o asociere cel puțin inedită, a fost programat un scurt dar interesant opus contemporan (2003), *Opriți războiul* pentru 16 instrumente de coarde, semnat de tânărul compozitor hunedorean Cristian Bence-Muk.

Trecând peste nesiguranțele cornilor în partea I-a (*Tema con variazioni – Moderato*) a Divertismentului (în fond se întâmplă destul de des și la case mai mari!) și observând ansamblul instrumental, cred că pedala trebuie apăsată pentru a spori aplombul și pasiunea, vitalitatea și articularea pregnantă. Odată (re)câștigate toate acestea, umbrele se vor estompa. Orchestra de Cameră Radio este plină de componenți valoroși.

(<http://cronici.cimec.ro>, 24 februarie 2011 și
CULTURA nr. 13 (318), 7 aprilie 2011)

TRAVIATA DE EXCEPȚIE LA OPERA BUCUREȘTEANĂ

Serată de mare succes, sâmbătă 2 aprilie, la prima scenă lirică națională! În *Traviata* de Verdi, sub bagheta expertă și vivace a dirijorului Vlad Conta, s-a reunit o distribuție strălucitoare, cu

Irina Iordăchescu, Ștefan Pop și Iordache Basalic în rolurile principale, toți aplaudați și ovaționați copios de asistența care a umplut până la refuz sala Operei.

Irina Iordăchescu – sensibilitate și rafinament

După câteva spectacole de la apreciatul debut, Violetta Irinei Iordăchescu s-a îmbogățit și consolidat, așezându-se ca rol important pentru cariera sopranei. Sensibilitatea și rafinamentul transparent emoționant în pasajele lirice, încă de la prima secvență, „Ah! fors'è lui” a ariei mari, continuă în actul secund în „Dite alla giovine” sau „Alfredo, Alfredo, di questo core” și culminează, cum era de așteptat, în „Addio del passato” și scena finală, conturate sfâșietor. Hotărât lucru, cu frazare impecabilă, inteligent ghidată și unduită, Irina Iordăchescu este o specialistă a acestui gen de expresie. Nu înseamnă că îi lipsește aplombul pentru atât de pretențioasele spirale acute ale cabalettei „Sempre libera” sau pentru momentele de confruntare cu Alfredo și tatăl lui.

Ștefan Pop – uriașe perspective

Așteptată cu frenezie, tână vedetă de 24 de ani, Ștefan Pop, a debutat în fine la București. Are acea fascinație timbrală care anunță un viitor mare tenor. Stăpânește cu naturalețe spiritul desenului melodic italian, conduce frazele cu stupefiantă fluentă, le conferă patos și accente pregnante. Impactul sonor este consistent și fermecător. Respirația suverană îi permite construcții înaripate precum cele din recitativul ariei „De'miei bollenti spiriti” sau din aria însăși, în pasajul „... dell'universo immemore, io vivo quasi...”. Memorabil! Acutele sunt glorioase și, extrapolez, chiar Do-ul final al cabalettei, notă nescrisă dar tradițională. Alfredo al său are tentă viguroasă, discurs solid iar așteptatele culori și nuanțări n-au venit în arie, ci în duetul „Parigi, o cara”, admirabil modelat în mezzoforte. Ștefan Pop are uriașe perspective și studiul continuu le va împlini.

Iordache Basalic – impresionant prin expresivitate

În rolul bătrânului tată Germont, Iordache Basalic a adăugat siguranței abordării țesăturilor înalte și cunoscutei sale linii vocale provenită din omogenitatea de glas, un cânt moale și catifelat, înduioșător și impresionant prin expresivitate în toate intervențiile, duet, arie și cabaletă. Prin lectura oferită, artistul a demonstrat o

admirabilă înțelegere a personajului, pliată calităților sale de bari-ton liric.

Cu așa un minunat trio, spectacolul cu *Traviata* a fost un vârf al actualei stagiuni și nu numai. Este ceea ce ne dorim și pen-tru viitor la Opera Națională București. Și, în plus, îl așteptăm pe Ștefan Pop oricând.

(www.romania-muzical.ro/articole, 4 aprilie 2011)

ALCINA STUDENȚEASCĂ

Reușită a fost seara de marți 5 aprilie la Studioul de Operă al Universității Naționale de Muzică București, în deschiderea celei de-a treia ediții a Festivalului UNMB! În parteneriat cu Universitatea Națională de Arte București, au fost propuse fragmente din *Alcina* de Haendel, demers pretențios dată fiind dificultatea opusului. S-au pus pe treabă un mănunchi de studenți și masteranzi ai Catedrei de Canto, Operă și Regie de Teatru Muzical (șef de catedră prof. univ. dr. Eleonora Enăchescu) de la Facultatea de Interpretare Muzicală și, bineînțeles, îndrumătorii lor, cadre didactice universitare.

Vocalitatea barocă are specificitățile ei și cultura stilistică de extracție belcantistă a fost pusă în evidență cu bune rezultate de toți cei prezenți în scenă. Am admirat glasurile frumoase, acuratețea cântului fie *spianato*, fie ornamentat, limpezimea de sunet, calmul lamento-urilor, impetuoșitatea și spectaculozitatea ariilor dramatice. A fost vorba de o pregătire minuțioasă, pentru care interpreții și profesorii trebuie să se felicite. Păcat că distribuția nu specifică și numele acestora din urmă care, desigur, se mândresc cu elevii lor. Aș nota cântăreții, ordonând: soprana Veronica Anușca (Morgana) – proaspăta câștigătoare a Concursului Internațional de Canto „Maestrul Artei Lirice – Petre Ștefănescu Goangă” București, sopranele Ana Maria Cebotari (Oberto) și Rodica Vică (Alcina), mezzosoprana Emanuela Pascu (Ruggiero), tenorul Nicolae Simonov (Oronte), mezzosoprana Adina Băjenică Secobeanu (Bradamante), basul Iustinian Zetea (Melisso). Toți, cu deosebite perspective.

Sigur că drumul studiului este lung, anevoios și întortocheat, așa încât, sunt convins, profesorii vor acționa pentru corecții, acolo unde este nevoie. Mă gândesc la omogenizările pe registru, dozajul efortului, eliminarea intonațiilor imprecise. Sunt direcții firești de perfecționare iar la unii pentru eliminarea emoțiilor și creșterea încrederii în propriile forțe.

Unul din marile câștiguri a fost îmbinarea remarcabilă a cântului cu actoria, un deziderat urmărit și de case mai mari, dar din păcate rămas la stadiul de intenție și vorbe goale. În producția cu *Alcina*, interpreții au jucat admirabil, cu dăruire, pasiune și dragoste pentru arta lirică, cu înțelegere a tramei și muzicii. Modul cum le-a fost totul insuflat de regizoarea Anda Tăbăcaru-Hogea, promotoarea nu o dată remarcată a dinamismului scenic, merită toate laudele. Spectacolul, cu toată lungimea lui, se derulează fluent, niciodată static, fie că a fost vorba de transă, fie de atitudini furi-bunde. S-o numesc aici și pe Monica Mihăescu, semnatara mișcării scenice. Figurația făcută cu studenți ai anilor I și II a fost bine integrată.

Colaborarea cu Universitatea Națională de Arte s-a arătat extrem de benefică. Anca Albani, autoarea scenografiei și costumelor, a punctat decorul, s-a folosit de proiecții și a desenat vestimentații bogate, frumoase, extravagante. O modernă armonie în diversitate și culoare. Nu uit coafurile și perucile alambicate.

Nu în ultimul rând, Orchestra de Barockeri a UNMB, impulsionată de bagheta tânărului dirijor britanic Adrian Butterfield, s-a autodepășit, atât în sunet, cât și în urmărirea susținută a interpreților.

Alcina studențească este o producție la care nu trebuie să se renunțe decât după doi-trei ani de reprezentări. Între timp se vor succede alte și alte generații de absolvenți, care o vor folosi drept școală de mare utilitate în formarea lor. Și, de ce nu, pentru prezen-tări în afara granițelor Bucureștilor și chiar țării.

(<http://cronici.cimec.ro>, 7 aprilie 2011 și
MELOS nr. 1/2011)

„DEVIZA MEA – CREDINȚA ÎN DUMNEZEU ȘI MUNCA ENORMĂ” – interviu cu soprana NELLY MIRICIOIU

Reconstrucția – *Stimată doamnă Miricioiu, vă revăd cu mare bucurie la București în fața reportofonului, pentru prima dată după anul 1993, când ați avut amabilitatea să mă primiți la Londra pentru un interviu. Îmi spuneți atunci că nu erați încă pregătită să reveniți în țară. Acum, iată, sunteți la a treia, a patra, a cincea, a șasea prezență aici, am pierdut numărul. Cum vă simțiți în România, din nou acasă, aș putea spune?*

– A fost un fel de construcție, de fapt, o reconstrucție pe care am reușit să o fac bucățică cu bucățică. Marele meu ajutor a fost Familia Regală, care m-a readus în România. M-am întors pentru dânsii, pentru că aveam încă angoasele mele și, știți, într-un fel amintirile pot fi mult mai veninoase decât realitățile. Când ai anumite lucruri pe care le porți în suflet este foarte greu să te deschizi la evidențele din fața ochilor. Nimic nu este perfect, bineînțeles, dar este clar că există o realitate pe care însă nu puteam să o văd. Am fost protejată și menajată de Principesa Margareta, de Prințul Radu, care m-au ajutat enorm, ca să nu mai vorbesc de regele nostru, Regele Mihai, pe care îl ador. Toți m-au încurajat. Cred că este o altă viață și o altă lumină aici, cred că putem începe încetul cu încetul să ne deschidem fiecare și să vedem ce se întâmplă acum în România. Este o nouă generație de construcție, de realizări și, poate, de dezamăgiri, dar totul face parte din proces. În mijlocul acestuia, în actuala atmosferă, aflându-mă la Opera din București – visul vieții mele – mă simt împlinită.

Instinct extraordinar – *„Traviata” de aici, acum 30 de ani, a fost unul din momentele în care ați strălucit, după care ați început marea carieră internațională. Acum sunteți pe culmile ei și, iată, dacă parcurg lista de roluri văd o mare diversitate. Mi-ați spus la Londra că, la un moment dat, v-ați apropiat imprudent de rolurile veriste, dar după aceea ați revenit la belcanto. Totuși, care a fost secretul că ați putut cânta, în 2008 și „Macbeth”, și „Adriana Lecouvreur”, în 2009 și „Tosca”, și „Norma”? Titluri de facturi diferite, de vocalități diferite pentru vocea de soprană.*

– Eu am avut totdeauna un instinct extraordinar și de câte ori am încercat ceva mai dramatic, n-am ezitat, pentru că temperamentul meu era potrivit. Însă nu aveam datele tehnice cu care să-l îmbin cu culorile și necesitățile partiturii. Și, mi-am dat întotdeauna seama de acest lucru, așa încât dacă am făcut lucruri dramatice, am făcut foarte puține. Inițial nici nu am știut că sunt o belcantistă, nu mi-a venit ideea până când, la Concertgebouw din Amsterdam, am fost invitată să cânt *Tancredi* de Rossini. Îmi amintesc că m-am uitat la partitură și i-am dat telefon directorului pentru a-i spune că... sunt prea multe note, că n-am să pot niciodată să le cânt pe toate. După care, am început învățatul și mi-am dat seama că eu eram de fapt foarte naturală în agilități, în pianissimi.

– *Nu era o surpriză.*

– Nici eu nu știam cum și de ce veneau toate, de aceea mai târziu a trebuit să le reconstruiesc, ascultându-mă pe mine însămi

pe discurile din tinerețe. În acest context, am avut norocul să-l am alături pe Patric Schmid, după care să fiu recunoscută ca regina belcanto-ului și repertoriul să-mi fie îmbogățit cu multe titluri de gen. Și aceasta m-a ajutat enorm să am longevitate artistică și să-mi pot permite să intru în lucruri puțin mai dramatice. Eu nu am avut niciodată o voce mare, nu am spus niciodată că sunt dramatică, însă dacă ne uităm la trecutul cântăreților din perioada Amelitei Galli-Curci sau a lui Beniamino Gigli, toți cântau absolut întreg repertoriul, nu era necesar să ai glas mare, ci să fii muzical, să interpretezi ce scrie în partitură și, bineînțeles, să se audă în sală. Pentru mine, vocile microfonice nu sunt suficiente. Am făcut *Nabucco* ori eu știu bine că nu sunt o Abigaille, dar am încercat. Am cântat *Macbeth*, însă doar prima versiune, care este pentru voce de coloratură și are o țesătură total diferită, ca Elena din *Vecerniile siciliene* sau Elvira din *Ermani*. Mi-a convenit perfect.

– Variantă mai lirică?

– Da, mai lirică.

– *La fel ca „Luisa Miller”, care are o partitură foarte lejeră în primul act...*

– Exact. Tot din cauza lirismului, la *Don Carlos* prefer versiunea franceză. De fapt, când vă uitați atent la repertoriul meu, vedeți că nu mi-am permis să deviez mult de la formațiunea mea de coloratură dramatică. Desigur Tosca, dar nu trebuie pierdut din vedere că rolul a fost scris pentru Hariclea Darclee, supranumită „privighetoarea Carpaților”. Puccini a dorit acolo o anumită căldură în voce, o anumită țesătură vocală, o anumită calitate pentru orchestrație, care se combină cu glasul într-un mod foarte cremos, foarte păstos. Repet, nu-i necesar să ai o voce enormă, nici una foarte mică nu se poate, pentru că scriitura este destul de bogată, mai ales în duetul cu tenorul. Pe mine mă irită foarte tare când oamenii încep să te pună în anumite boxe și să te categorisească, declarând „Asta nu este Tosca!” Ce înseamnă oare? Există anumite legi care trebuie respectate și atâta timp cât vocea nu îți este înecată de orchestră, atâta timp cât reușești să aduci drama pe scenă, eu zic că, în principiu, ești valabilă. Amintiți-vă de cântăreții trecutului. Margaret Price a început cu Regina Noptii și a terminat cu Wagner! Bineînțeles pentru că a trecut prin belcanto și a găsit formula care menține longevitatea în cânt.

– *Belcanto-ul este într-adevăr o școală și pentru voce, și pentru stil.*

– De exemplu, de fiecare dată după *Manon Lescaut* eu cânt Donizetti, *Maria Stuarda* și gâtul îmi spune „Vai ce bucurie!” Atâta timp cât poți să fii maleabil, să menții flexibilitatea și să te întorci de la un sunet un pic mai dramatic la unul cu agilități, este foarte bine. După mine, toate glasurile trebuie să facă vocalize de agilități, pentru a nu le pierde.

„Absolutul nu există” – *Este și o problemă de tehnică, ca să poți să susții asemenea extreme repertoriale. Este acesta absolutul?*

– În ce sens?

– În sensul unei voci absolute, al termenului de „soprano assoluta”.

– Nu, domnule Popa. Pentru mine, când se vorbește despre soprană absolută sau când se fac asemănări cu altele, mi se par limitări.

– *Da, de cele mai multe ori comparațiile sunt deplasate.*

– Dar știți ce vreau să vă spun? Am afirmat întotdeauna că ființele umane reprezintă individualități, entități de mare clasă și calitate. Așa suntem noi toți. Cum tratăm această calitate, la fel cum îi creștem și pe copiii noștri, rămâne la alegerea noastră, se află în propriile noastre mâini și acel absolut nu există. Haideți să presupunem că eu creez acel absolut, dar mâine altcineva creează altul, pentru că există multe absoluturi în lumea asta. Pentru mine, să spui absolut înseamnă că de acolo nu mai există viitor. Nici să stabilești care a fost cea mai mare soprană a generației ei nu se poate. Îmi amintesc că în vremea în care am apărut pe piața liricii existau Joan Sutherland, Katia Ricciarelli, Leontyne Price, Margaret Price, Montserrat Caballé, Kiri te Kanawa, Luciana Serra. Pe cine poți să consideri soprana acelei generații?

– *Nici eu nu sunt de acord cu ierarhizările pentru că mi se par cu totul lipsite de fundament și nu respectă personalitatea fiecăruia.*

– Foarte corect. Bucură-te de un spectacol, bucură-te de ce vezi și de un triumf al artei, al muzicii! Dacă acest lucru nu se întâmplă, atunci apar problemele.

Scoala românească de cânt – *Foarte frumos mi-ați vorbit despre acest „switch” pe care îl faceți între rolurile de belcanto și cele dramatice. Doamnă Miricioiu, ați cântat în premieră și ați înregistrat o sumă întreagă de titluri redescoperite. Cum ați ajuns la ele și ce v-au adus ca simțire, în plus față de cele tradiționale?*

– Mai mult întâmplarea. Vreau să vă spun două mici povești. Cântam alături de Renato Bruson în *Traviata* și am fost invitați amândoi la un interviu. Și, pentru prima dată, a dezvăluit: „Mi-am început cariera după vârsta de 40 de ani, trăiam într-o casă de o sărăcie nemaipomenită, vedeam ploaia căzând prin acoperiș. În vremea mea erau mulți baritoni, Bastianini, Cappuccilli, cărora li se dădeau totdeauna rolurile cele mai importante. Eu primeam numai belcanto”. Dar asta a fost salvarea lui, pentru că i-a menținut vocea proaspătă pentru foarte multă vreme. Și eu am avut o asemenea întâlnire. Pentru că marea șansă de a face o carieră enormă este că am cântat ceea ce alții nu puteau. Când mi se dădeau aceste roluri necunoscute, le acceptam imediat.

– *Secretul?*

– Cu simțul meu muzical, cu instruirea de care sunt foarte mândră – școala românească pe care am avut-o la Iași –, reușeam întotdeauna. Profesorii mi-au dăruit bogăția, flexibilitatea mentală și muzicală ca să înțeleg partiturile pe care eu, și acum, în clasele mele de elevi, le promovez. Fiecare trebuie să fie disciplinat dar nu într-un mod absurd și servil, ci inteligent, ca să înțeleagă de ce un punct a fost pus la o pătrime, de ce optimea e optime, de ce compozitorul a vrut piano și apoi imediat forte, de ce a notat *ralentando* etc.

– *Să faci totul numai mecanic, nu înseamnă absolut nimic.*

– Dacă n-ai înțeles că în momentul în care cânti „Ah, fors’è lui” în *Traviata* și ai pauze acolo, dacă n-ai priceput că este vorba despre suspinul unei fete, atunci devii o mașină și faci lucruri sterile. Pentru mine devine un lucru care nu are legătură cu muzica. Aici cred că a fost avantajul meu, iubind aceste muzici. Când mi s-a prezentat, de exemplu, partitura la *Orazi e Curiazi* de Mercadante, m-am așezat la pian și soțul meu mi-a spus: „Dar nu vei putea cânta asta niciodată”. Era infernală ca scriitură vocală, dar nu și pentru mine, pentru că m-a atras muzical. Pentru mine nu există bariere, ci doar muncă, muncă enormă spre a găsi drumul potrivit. Nu există să nu-l găsești, pentru că dacă muzica a fost scrisă de compozitori geniali înseamnă că există și o porțiță, o posibilitate de a rezolva cumva aceste roluri.

Educație și concentrare

– *Mi-ați vorbit de Patric Schmid...*

– Întâlnirea cu el a fost uriașa mea șansă. Mi-a zis: „Am așteptat 30 de ani soprana potrivită pen-

tru toate partiturile pe care le-am acumulat în drumul meu muzical”.

– *Și dirijorul David Parry cred că a fost un element mobilizator pentru tot ce ați făcut în teritoriul operelor rare.*

– Nu chiar, David a fost prietenul lui Patric dar Patric a reprezentat pentru mine creierul. Am avut o înțelegere ca între frați gemeni. Pentru aceste discuri se făceau numai trei înregistrări și era aleasă una. Iar Patric spunea: „Din punctul tău de vedere, Nelly, eu pot să aleg oricare din cele trei, diferențele sunt fie din cauza orchestrei, fie a fost ceva pe stradă care ne-a deranjat. Patric nu s-a amestecat niciodată să-mi aranjeze sunetele. Se imprima toată aria, deci cavatina și apoi cabaletta, nu pe bucățele care urmau să fie adunate împreună, cum se lucrează astăzi în studiouri. Pentru mine aceste înregistrări sunt mai mult live, mai reale decât de obicei.

– *Ați cântat concertant multe dintre titluri, fiind mai complicat să fie produse pe scenă pentru că nu atrag întotdeauna publicul, durează mult... Cum ați recreat atmosfera de spectacol în sala de concert? Pentru că trebuia să existe o trăire, o comunicare cu ascultătorul, fără joc și fără regie.*

– La Școala de Muzică, o aveam ca profesoară de pian pe dna Tarnavski. Eu uram compozițiile lui Grieg și dânsa numai Grieg îmi dădea. În neștire. Îmi amintesc că studiam și, la un moment dat, ușa s-a deschis. Am întors capul. M-a dat afară și mi-a spus: „Dacă poți să întorci capul în timp ce studiezi, nu ești concentrată”. A doua întâmplare care trebuie amintită am avut-o cu profesorul meu de canto, Tiberiu Popovici. Într-o zi am întârziat cinci minute. L-am găsit, ardelean fiind, picior peste picior. Îmi zice: „Ce faci?” Răspund: „Am venit la clasă, dle profesor”. Replica a venit sec: „Eu nu sunt pus aici ca să te aștept pe tine”. Răspunsul la întrebarea dvs. este că educația pe care am primit-o m-a învățat să mă concentrez în toate condițiile, că plouă, că ninge, că te-a împușcat sau te-a tăiat cineva cu cuțitul. Trebuie să te concentrezi la modul absolut. În muzică, pentru mine, nu mai există nimeni. Am această putere de a separa lucrurile și atunci oriunde aș fi, chiar și – scuzați-mă! - într-un WC, dacă am partitura în față, am devenit numai eu și muzica.

– *Ce credeți că trebuie făcut pentru ca aceste titluri să se impună în teatre?*

– Să știți că eu nu cred că ar trebui așa ceva. Mă refer la cele pe care le-am făcut cu Patric Schmid. Părerea mea este că sunt ca

un fel de lucrări simfonice, bijuterii muzicale extraordinare, în care soliștii și orchestra se îmbină în lumea unei bogății muzicale de nedescris. Cred că ar fi păcat să le punem în scenă, să le diminuăm într-un fel prin lumini, prin peruci, prin mișcări; eu pierd, într-un mod personal, acel șnur care mă leagă de muzică.

Hemoragia și alergiile – *Aș reveni la o temă anterioară, despre rolurile mai forte din cariera dvs. Știu că ați cântat și Santuzza din „Cavalleria rusticana”.*

– Vreau să vă spun un adevăr. Am cântat-o în engleză pentru disc iar când am ajuns la duetul cu tenorul am simțit că, la un moment dat, ceva s-a oprit pe coarda mea vocală. Și când m-am dus la doctor, a constatat hemoragie. Așa ceva nu este un lucru disperat pentru corzile vocale, se resoarbe dar pentru mine a fost semnul care m-a făcut să înțeleg că există și limite.

– *Ați mai avut situații de roluri despre care ați spus: „Stop, nu mai fac asta”?*

– Mulțumesc lui Dumnezeu, din fericire probleme medicale nu am mai avut niciodată. Bun, ca toți cântăreții, sufăr de alergii. Ca să spun „Nu!” unui rol nu mi s-a mai întâmplat, doar n-am mai cântat Abigaille din *Nabucco* și, așa cum v-am spus, nu accept să cânt Lady Macbeth decât dacă este prima lui versiune. Rolul care m-a taxat foarte mult la vremea respectivă a fost Manon Lescaut, de aceea nici nu l-am mai interpretat foarte multă vreme. Am reușit să-l cânt foarte liric dar totuși, după toate respirațiile și frazele largi, mă afonizam pentru vreo două zile după spectacol. Tehnic, nu aveam încă posibilitățile necesare pentru acest rol. Momentan, sigur, am o vârstă și, deși există un fel de conflict în mine, pentru că nu mai arăt jună, îl fac. Dar nici Cio-Cio-san nu arată de 15 ani și *Madame Butterfly* trebuie cântată. Nu știu ce a avut Puccini în minte, chiar nu știu la ce s-a gândit pentru rolul acesta. Din păcate, nu toți dirijorii sunt atenți la voci.

– *Detaliați, vă rog.*

– Este clar, muzicienii mari, precum Karajan, au înțeles că partiturile sunt scrise doar pentru a acompania, nu pentru ca instrumentiștii să devină soliști. Verdi a intrat într-o zi la o repetiție și a urlat în demență: „Cum vă permiteți să cântați atât de forte?” Un orchestrant a îndrăznit să-i spună că în partitură scrisese fff. Verdi a răspuns: „Dar voi n-aveți urechi?” Bineînțeles că avea dreptate, există doar o sensibilitate. Și mai este un lucru pe care eu în-

totdeauna l-am afirmat. Dacă instrumentul nu poate să vibreze, te-ai îndepărtat de nuanța scrisă, chiar dacă este un sforzando. Și s-a terminat. Nu mai este acompaniament. Auziți vreodată o orchestră simfonică în care violoniștii să-i acopere pe ceilalți? Nu se poate așa ceva, există o armonie, de aceea se cheamă muzică, de aceea se cheamă artă.

„Nu-l înțeleg pe Bellini” – *Spuneți-mi, ați procedat la fel cu rolul Normei, adică în a-l aduce la lirism, așa cum spuneți despre Manon Lescaut?*

– Norma este scrisă foarte înalt pentru soprană, deasupra pasajului de registru, unde vocea mea se simte confortabil. Inclusiv ca volum. Problema a fost la partiturile scrise mai pe centrul vocii. Cu ani în urmă, această zonă a registrului nu-mi era pregnantă, dar acum mi-am format-o și este consolidată. Apropo de *Norma*, îmi amintesc că una dintre sopranele pe care le admiram extraordinar era Sharon Sweet, vocea perfectă pentru rol. La vremea respectivă, eu l-am cântat la modul meu,. Bineînțeles că acum îl cânt altfel. Dar rămâne o partitură pe care, cu toată sinceritatea vă spun, nu o înțeleg. O ador dar eu pe Bellini nu-l pricep. Țesătura lui Bellini are un legato fără limite...

– ... *despre care Wagner spunea că este punctul de plecare al melodiei lui infinite.*

– Da, după care coloratura, care este pură, n-are sens, nu se combină vocal. Există anumite voci care pot să facă Bellini la modul perfect. Dacă vă uitați, de exemplu, la Rosa Ponselle...

– *Americanii o consideră peste Maria Callas.*

– Știți ce spunea? „Norma mi-a terminat cariera.” Și nu numai atât, dirijorul venea la ea în cabină, la începutul fiecărui act, să o întrebe dacă se va cânta transpus sau nu. Orchestra avea două partituri, una în original și alta cu transpoziții, totul depindea de cum se simțea ea. Să știți că sunt dificultăți enorme și depinde foarte mult de felul cum îți răspunde vocea în ziua respectivă. Pentru că a avea un glas enorm nu înseamnă nimic dacă n-ai suficiente armonice. Eu am adorat vocea Mariei Slătinaru-Nistor. Brigitte Fassbaender avea un alt tip de glas mare. Când cânta Wagner, spărgea zidul. Astăzi există foarte multe voci grandioase care se bazează pe tehnica de a trimite aerul într-un fel de tumult, fără nicio măsură sau gândire pentru ce și când trebuie făcut. Am nevoie să simt un pic de charismă.

– Din cauza mezzosopranelor, duetul cu Adalgisa din actul al doilea se transpune în mod curent cu un semiton sau chiar un ton în jos. Dar iată că și Rosa Ponselle avea aceeași problemă.

– Partitura originală a Adalgisei a fost scrisă pentru soprană.

– Da, dar tradiția a dorit să aducă această diferență de culoare despre care eu zic că-i benefică dramaturgic.

– Știu eu?

– Totuși cele două personaje sunt antagonice...

– E adevărat, dar să nu uitați că toate regiile sunt făcute pe principiul că Adalgisa este copia Normei tânără, de aceea Pollione se îndrăgostește de ea și de aceea există o fuziune între ele când Adalgisa cântă și Norma visează „Oh, rimembranza!” Pentru mine acest șarm este paradisul. Norma trebuie să fie cea adultă, nu spun că Adalgisa să nu fie puternică, dar trebuie să aibă tinerețea pe care Norma n-o mai are.

– Ați întâlnit rol mai lung decât Norma?

– Maria Padilla. Este uriaș, nu se mai termină. De aceea am și ales s-o cânt, anul viitor, când îmi celebrez frumoasa vârstă de 60 de ani, de care mă mândresc foarte mult. Este ceva extraordinar, este... terorizantă.

– Cum va fi celebrarea?

– În concert cu Chelsea Opera Group, la Queen Elisabeth Hall din Londra.

„Dacă aș fi știut limba germană...”

– Doamnă Miricioiu, Mozart n-a prea figurat în repertoriul dvs.

– Din păcate.

– Care au fost motivele?

– Poate pentru că am prea mult temperament. Am cântat când Lawrence Foster a avut curajul să-mi ofere rolul Fiordiligi din *Così fan tutte* sub bagheta lui. Când o să ascultați înregistrarea, veți constata că vocea și mintea mea sunt ca un cameleon, în sensul că dacă am o partitură în față, glasul mi se mulează pe ea. Când cânt belcanto, auzi exact vocea mea pe care ai auzit-o și acum 20 de ani. Dar dacă cânt ceva mult mai dramatic, e vorba de o altă voce, nu fiindcă o fac eu, ci pentru că tehnica mea de respirație – în care cred enorm, pronunția, flexibilitatea și suportul consoanelor mă îndrumă. Glasul îmi este ca un șuvoi de apă care, într-un anume context, curge într-un fel, dar pus în altă formă, mai bogată, curge altfel. Pentru gustul meu, o voce care cântă la fel toate țesăturile și

stilurile nu-i suficientă și cred că nici nu-i ajută pe artiști. De fapt, dacă vă uitați, sunt foarte puțini cu cariere longevive.

– *Din păcate este o mare problemă. Sigur că toți tinerii vor să se maturizeze cât mai repede, să se vadă cât mai repede în vârf, chiar cu prețuri care nu se justifică. Nu cred că viteza este cea mai bună soluție la debutul în carieră și la ce urmează.*

– Dacă nu ai un profesor care să te sprijine, este foarte greu. Ați văzut că Marianne Cornetti, cu care lucrez de zece ani, a cântat la Scala, a făcut Santuzza și acum se pregătește de *Nabucco* la Metropolitan. Cu vocea ei, Marianne nu poate să cânte Abigaille, pentru că este o mezzosoprană adevărată, dar cu o enormă șansă de a avea acute. Dacă ar cânta Abigaille cu glasul de Amneris, Eboli, Azucena n-ar rezista, ar obosi rapid. Soluția stă în aceste formule de respirație, de maleabilitate, de înțelegere a tehnicii belcantiste, baza tuturor demersurilor.

– *V-a fost în atenție opera germană? Nu mă refer la Wagner, ci la Richard Strauss, Weber...*

– Inițial am fost foarte „italiană”, cu tot temperamentul meu. Însă acum, de ceva timp, cu înțelegerea lumii din vest și devenind mult mai occidentalizată, am spus tuturor că, dacă m-aș naște din nou, aș fi cântăreață straussiană. Pentru că simt afinități către muzica lui, către inteligența și rafinamentul frazelor lui, dar când ești tânăr, știți cum e, toată lumea vrea să-și dezvăluie temperamentul, cu Puccini și Verdi în minte. Pentru mine există o reacție imediată în a mă conecta cu cuvântul. Dacă eu cânt „Si, mi chiamo Mimì”, gândesc și îmi explic „Si” (da, știu ce fac), „mi chiamo” (pe mine mă cheamă), imediat fiecare cuvântul capătă o altă culoare. Așa îi pregătesc și pe studenții mei. Le cer să-mi explice prin voce fiecare fragment. Eu nu pot cânta într-o limbă pe care n-o înțeleg. Dacă aș fi vorbit germana și aș fi avut siguranța exprimării ar fi fost altceva. Nu numai din punct de vedere tehnic îmi lipsește baza dar îmi lipsește și sensul cuvântului.

– *Iar Strauss înseamnă conversație în mare, mare parte.*

– Vă spun, dacă aș cunoaște limba germană, aș cânta Strauss și mâine.

Excepția care întărește regula

– *Ați amintit de studenții dvs. În afară de prezențele pe scene și podiumuri de concert, aveți o preocupare solidă pentru învățământ, aveți discipoli, faceți master classes. Ce-i sfătuți pe tineri?*

– Nu demult, am avut marea bucurie să fiu numită maestră la Academia Modernă de Muzică din Maastricht. În speech-ul de deschidere am spus: „Nu veniți la mine ca la Mecca, nu am secretele lumii, eu cred numai în munca titanică, în lucruri pe care le încerci și care pot funcționa sau nu. Nu mi-e frică de întrebări, mă puteți întreba orice, regulile de canto sunt foarte puține. Vom repeta respirația, dicția, flexibilitatea, suportul și înțelegerea corpului”. Este important, pentru că în momentul în care începi să devii conștient de ceea ce se întâmplă cu tine, trebuie să știi unde se află fiecare mușchiuleț, când acționează și de ce în momentul acela întrucât, când organul vocal începe să funcționeze, ești în contact cu simțurile tale. Ceea ce nu accept este când un profesor vine și spune: „Acesta-i drumul, așa trebuie să faci”. Nu dau vise inutile copiilor, ci îi povățuiesc: „Aceasta-i tehnica care o să vă aducă același succes pe care... mi l-a adus mie”. Deși am avut întotdeauna și am o tehnică foarte solidă, știu că nu datorită ei a venit succesul. Cum spuneam, trebuie înțeles ce și cum faci. Pe de altă parte, totul este și foarte relativ, mai depinde de destin, de foarte, foarte multe alte lucruri. Faptul că noi vedem cântăreți care se afirmă peste noapte este realmente o boală, pentru că nu este o lege naturală, ci doar excepția care întărește regula. Nu știi cum au ajuns acele persoane la succes peste noapte, nu întotdeauna se bazează pe calități. Deviza vieții mele a fost credința în Dumnezeu și munca enormă.

(<http://cronici.cimec.ro>, 10 aprilie 2011 și

CULTURA nr. 17 (322), 5 mai 2011)

SOPRANA CELLIA COSTEA, DIN NOU LA BUCUREȘTI

La Opera Națională București, a reapărut pe afiș numele uneia din artisteile noastre care a atras atenția încă din anii studenției, Cellia Costea. De atunci, a trecut ceva vreme, artista s-a afirmat în importante concursuri naționale și internaționale, după care s-a stabilit în Grecia. A cântat pe scene europene, dintre care este suficient să numesc Royal Opera House Covent Garden din Londra, Staatsoper Viena, Deutsche Oper Berlin, Gran Teatre del Liceu Barcelona. În anii carierei desfășurate în străinătate, repertoriul i s-a extins la 15 roluri, alte 14 fiind în pregătire, socotind după titlurile înscrise pe website-ul propriu al sopranei. Di-

recționarea către repertoriul liric-spint apare evidentă, o cale bine aleasă, Cellia Costea având cel puțin culoare timbrală potrivită și ani de experiență deja acumulați.

Recent, la București, a interpretat rolul Mimi din *Boema* de Puccini, cu una din cele mai frumoase voci sopranile tinere pe care le-am putut asculta în ultima vreme pe prima scenă lirică națională. Are o perfectă rotunjime, îmbogățită de armonice prețioase. Așa cum o știam. În plus, glasul a căpătat strălucire față de tentele ușor voalate cu care a cântat în anterioare apariții bucureștene, semn că perfecționarea continuă îi stă printre priorități. Vocea sună proaspăt, în plină formă, fără semne de uzură, cu vibrație firească. Aportul de stil adus construcției frazelor este solid. Este clar că rolul a fost studiat în amănunțime în toate intențiile sale. Pun pe seama emoției micile scăderi expresive din primul act.

În spectacol, parteneri i-au fost Marius Manea (Rodolfo), Dorina Cheșei (Musetta), Ionuț Pascu (Marcello), Vasile Chișiu (Schau-nard), Horia Sandu (Colline). A dirijat Vlad Conta.

Sper că managementul Operei Naționale a receptat buna prestație și succesul Cellei Costea și i-a făcut deja propuneri pentru viitoare colaborări. Ca și alți artiști din diaspora română, ea trebuie să fie prezentă cât mai des la București și în cât mai multe roluri. Reiterez. Ce distribuții valoroase s-ar putea alcătui cu toți aceștia! Nivel european, cel puțin! Ce lipsește? Deciziunea și organizarea.

(<http://cronici.cimec.ro>, 14 aprilie 2011 și

MELOS nr. 1/2011)

„NU MĂ AFLU PE SCENĂ CA SĂ FIU VULGARĂ ȘI SĂ ȘOCHEZ” – interviu cu mezzosoprana MARIANNE CORNETTI

– *Marianne, ești considerată una dintre cele mai importante mezzosoprane ale momentului. Ce crezi despre sintagma „vârsta de aur a artei cântului” și, din acest punct de vedere, unde consideri că ne situăm astăzi?*

– Sunt foarte convinsă că a existat așa ceva. Cred, Costin, că din păcate ea s-a sfârșit, pentru că una dintre cele mai bune școli

de canto a fost în Italia, ori acum, acolo, nu mai există maștrii, instructorii minunați care învățau cântăreții. La fel, se întâmplă în toată lumea. În zilele noastre nu mai avem o școală de canto valabilă. Când maestra mea, Nelly Miricioiu, a început să dea lecții, m-am convins că este o foarte, foarte bună profesoară și sunt extrem de fericită că beneficiaz de sfaturile ei. Nu mai există nici soprane de top. Acum 30-40 de ani erau Renata Scotto, Katia Ricciarelli, Nelly, Margaret Price, chiar Leontyne Price, o pleiadă de excelente cântărețe. Astăzi toate sunt omogenizate, nu mai sunt diferențiate categorii reale de spinto, dramatic sau liric și asta este valabil pentru toate vocile. Este de-a dreptul rușinos, carierele sunt extrem de scurte, tinerii sunt împinși de la început în roluri prea tari. Când am fost angajată la Metropolitan Opera, cei de acolo voiau să mă folosească numai în roluri mici. Deodată mi s-a ivit oportunitatea de a cânta Azucena. Și asta a fost înainte de a cânta alte roluri dramatice.

– *Totuși, la Met ai cântat Annina din „Traviata”, Mamma Lucia din „Cavalleria rusticana”, Ines din „Trubadurul”...*

– Le-am făcut pe toate.

Mediocritatea – *Primul rol mai mare a fost Fenena din „Nabucco”, nu?*

– Da, dar de fapt cel cu adevărat important a fost Azucena, în 1995. Eram la un teatru din Georgia, unde trebuia să cânt Fenena. Am dat audiție, m-au acceptat și, trei luni mai târziu, directorul a sunat și a spus că au schimbat *Nabucco* cu *Trubadurul*. M-a întrebat dacă aș fi interesată. N-am mai dat nicio audiție, am început imediat să studiez rolul, am zburat imediat la New York, i-am telefonat profesoarei mele de atunci și am anunțat-o că trebuie să cânt Azucena. Mi-a venit mânășă, a sunat foarte credibil.

– *Este însă un rol foarte dramatic. La vremea aceea, erai la începuturi...*

– Într-adevăr, dar din fericire am avut profesori foarte, foarte buni. A fost un succes formidabil și am primit contract pentru Amneris în anul următor. Totuși înșiruirea acestor debuturi a fost foarte lentă. Șansa mea. În 1998 am anunțat la Metropolitan că am terminat cu rolurile mici. Ei mi-au răspuns: „Te vei întoarce”, la care am replicat: „Da, dar pe ușa din față, nu pe cea din spate”. Rolurile mici m-au lăsat să cresc, mi-au permis ca vocea să mi se maturizeze, așa cum s-a petrecut cu Giulietta Simionato sau Fiorenza Cossotto în timpurile mai vechi.

– *Dacă ai făcut comprimariat la Met, nu a fost greu să obții roluri principale?*

– Practic este imposibil, nu ți se permite. Te-au pus pe lista de comprimari și asta este. Eu am reuși să mă eliberez. Mai este un aspect. Din nefericire, cu un gen de voce ca al meu este necesar să crești, să te dezvolți, ori acum te distribuie imediat în roluri principale iar după patru-cinci ani ești curățat... Trebuie să-ți mai spun un lucru: cred că mulți cântăreți de astăzi, studiază până la un moment, apoi încep cariera și se opresc. Ai nevoie de coach, de profesor. De foarte multe ori zbor la Londra să studiez cu Nelly, nu numai să o văd, dar simt nevoia să lucrăm în fiecare zi, iată, în această perioadă pentru *Nabucco*, deoarece chiar dacă l-am studiat, nu înseamnă că nu îl mai pot perfecționa. Acum vin de la Bologna, unde am cântat Laura în *Gioconda*. În câteva săptămâni, trebuie să-mi obișnuiesc vocea ca să cânt din nou Abigaille, apoi Azucena... Costin, cred că în zilele noastre cântăreții nu vor să lase timpul să se scurgă normal. Asta explică mediocritatea. Un cântăreț este sortit unei vieți singuratice, trebuie să-și dedice viața carierei, cum am făcut eu. O altă epocă începe doar când se termină cariera.

– *Cine este de vină pentru lipsa de educație muzicală, de profesori de canto?*

– Cred că așa sunt vremurile și, din păcate, mediocritatea este acceptată. Artiștii nu mai vor să lucreze din greu, ci vor...

– ... *să facă repede bani.*

– Așa este, nu doresc să lase timpul să-i maturizeze. Chiar în acest moment al carierei, cea mai bună prietenă a mea, Nelly, studiază așa cum nu am văzut niciun alt cântăreț s-o facă. De necrezut! Îi mulțumesc lui Dumnezeu pentru Nelly, pentru persoanele interesate de vocea mea. Sunt conștientă că sunt norocoasă și îi consider ca pe niște comori. Le doresc tuturor să aibă în jur oameni în care să aibă încredere. Acum politica este de a cere mereu și de a acoperi cererea. Dacă nu accepți, out și... următorul!

– *Sunt vinovați impresarii?*

– Și ei, dar și cântăreții. Văd situația cam așa: artiștii sunt primii care trebuie să-și dirijeze cariera, teatrele fac propunerea, agenții primesc telefonul și apoi artistul ia decizia finală. Ceea ce poate fi, uneori, foarte greu. De exemplu, am fost solicitată să cânt un rol extrem de complicat, Odabella din *Atilla*, într-un teatru extrem de dificil. Am refuzat, gândind că este mai bine să greșesc

atunci, poate, decât să-mi pară rău mai târziu. Unii cântăreții, puși în fața unei asemenea situații, se pot întreba dacă vor mai fi chemați vreodată... Greu, dar ei trebuie să decidă.

Roluri, roluri...

– *Marianne, ai idoli?*

– Cossotto, Simionato, Ebe Stignani, Fedora Barbieri. Shirley Verrett în *Lady Macbeth*, cred că este ultima dintre cele mari.

– *Formidabilă la Scala, în 1977, dirijată de Claudio Abbado.*

– Incredibilă.

– *Dar Maria Callas în Lady Macbeth?*

– Vocea este diferită de a mea, este soprană, în timp ce Verrett a fost tot timpul mezzosoprană. Dar sunetul, interpretarea Mariei Callas sunt de-a dreptul formidabile.

– *Ai cântat Amneris, Azucena, Eboli dar și roluri de soprană dramatică de coloratură, Lady Macbeth, Abigaille. Cum le poți face pe toate? Sunt diferite ca vocalitate.*

– Răspund, pronunțând un singur nume: Nelly Miricioiu. Pentru că m-a învățat să negociez cu vocea mea pentru întregul repertoriu. Am refuzat de multe ori să cânt *Lady Macbeth* și când în final am acceptat, Nelly mi-a spus că știe că pot să fac rolul. Și că va lucra cu mine. Ceea ce s-a și întâmplat. A fost foarte dificil, pentru că eram aproape speriată, nu voiam să se spună că Marianne nu mai este mezzosoprană, că nu mai are consistență în registrul mediu și sună ca o soprană. Ori Nelly mi-a spus să am încredere și s-o las să facă tot ceea ce consideră potrivit în sprijinul meu. Am lucrat în acest mod. Cinstit vorbind, prima arie a *Lady-ei Macbeth* poate fi, într-adevăr, foarte dificilă. Dar în afara acesteia, fiecare concertato este foarte... „mezzo” (maximum Si bemol). Dar, ca un dar al Domnului, eu am ambitus extins, ceea ce este un lucru bun. Însă cineva trebuie să te învețe cum să manevrezi totul.

– *Dar ultima arie din „Macbeth”?*

– Cea cu Re bemol? Nelly mi-a arătat cum s-o rezolv. Repet, aveam în posesie tot materialul vocal, dar trebuia să mi se indice cum să-l folosesc. Abigaille este un alt rol foarte dificil. Dar, din nou, aveam datele și Nelly mi-a arătat cum să procedez. Fără acest studiu nu l-aș fi putut crea.

„Nu suntem... ascensoare!”

– *Când a fost debutul cu Abigaille?*

– Anul trecut la Palermo.

– *Și acum îl studiezi din nou pentru Metropolitan?*

– Nu, mai întâi pentru Bruxelles și apoi pentru New York.

– *Consideri că este necesară restudierea rolului, chiar dacă l-ai mai cântat?*

– Costin, așa cum spunea Maria Callas, noi nu suntem... ascensoare! Vocea noastră nu este un lift, studiezi un rol dar pentru că așa merg lucrurile, sari la următorul contract care poate fi pentru alt personaj. Și pentru că, de obicei, rolurile sunt foarte diferite, cum ar fi Laura din *Gioconda* pentru care n-am avut prea mult timp de lucru, este foarte greu să-ți aduci vocea înapoi pentru Abigaille. Laura este un rol foarte central.

– *Da, Laura, Azucena, Ulrica din „Bal mascat”...*

– Așa că acum îmi acord timpul necesar, pentru că la nivelul la care am ajuns vreau să fiu pregătită și glasul să se plaseze la locul potrivit. Noroc că acum funcționează Skype, e-mailul...

– *... fișierele MP3, poți trimite înregistrări pentru control.*

– Eu nu am interpretat niciun rol pe scenă înainte ca Nelly să-mi spună că sunt pregătită.

– *Deci cânti Lady Macbeth, Abigaille, de ce ai refuzat Odabella?*

– Prima arie este OK, dar a doua este prea lirică, cu prea multe pianissimi. Îți trebuie un registru acut mult mai lejer, cred că efectiv m-aș îneca. Am în voce acele sunete înalte dar când îmi ceri să fac pianissimi, nu reușesc. Nu cred că este un rol pentru mine. Dar sunt pe cale să fac, nu fii surprins, Turandot. Este un experiment dar am discutat cu Nelly, cu managerul meu și am cerut timp să mă uit peste partitură. În fond este un rol foarte scurt, dar ceea ce cânti este foarte intens, foarte dramatic. Sigur, glasul meu este într-adevăr dramatic. Dar când am întrebat-o pe Nelly dacă apreciază că pot să-l fac, mi-a spus că, ținând cont de calitățile mele, pot să cânt orice. Așa că... în această vară... la Torre del Lago.

– *Câte reprezentații vor fi?*

– Două. Este doar un experiment, o să vedem, nu știu. I-am spus managerului meu că nu vreau să fac roluri numai ca să fiu întrebată dacă sunt soprană sau nu, ci pe cele de care sunt capabilă. Am un glas cu extensie, dotat...

– *... dramatic.*

– Da, și eu cred, Costin, că este necesar să continuăm să ne reinventăm pe noi înșine. Am 48 de ani, deci pot avea în față încă maximum zece ani de carieră în care să fac ceea ce trebuie. Deci, pot încerca și, dacă nu merge, asta e! Există multe cântărețe care cântă numai rolurile de mezzosoprană dramatică, deci trebuie să te pre-

ocupi de ceva puțin mai interesant. Lumea se întreabă: „Ce, vrei să schimbi repertoriul, ca Violeta Urmana?” Nu complet, încă vreau să fac Amneris și Azucena, atâta timp cât pot să-mi mai permit să rezolv toate lucrurile pe care aceste partituri le implică. Dar totul depinde de momentul în care apar contractele.

– *Câte spectacole crezi că este bine să fie cântate într-un an?*

– Până în acest moment am avut agenda foarte încărcată și nu am avut niciodată probleme. Acum încep să selectez. Sunt foarte mândră că în 23 de ani de carieră nu am abzis niciodată.

– *Lucru care se practică destul de des.*

– Sigur că ajungeam la Met cu stomacul bolnav sau cu gripă și mă întrebam cum am s-o scot la capăt, dar reușeam să stau în picioare. Și, atâta timp cât nu vor fi riscuri pentru vocea mea, intenționez să continui la fel. Dar, într-adevăr, am fost foarte norocoasă.

„Sunt o ființă puternică” – *Să vorbim puțin despre Wagner. Am citit undeva că Brangäne din „Tristan și Isolda” n-ar fi un rol potrivit pentru vocea ta. Nu știi dacă e chiar așa...*

– Nu a fost vorba că nu ar corespunde, dar nu-mi place deloc personajul. Plânge tot timpul, cred că iubim în general eroinele apropiate de felul nostru de a fi, ca personalități. Sunt o ființă puternică, deschisă în totalitate, ca un Bivol din zodiacul chinezesc. Toate rolurile pe care le-am cântat sunt dramatice. Acestea, precum Amneris, Azucena, sunt cele care determină, care împing dramatismul dintr-un opus. Ori, Brangäne? Este atât de slabă! Iar eu nu sunt așa. Nu-mi place acest gen de personaj. Dă-mi un rol ca Turandot, care până la sfârșit spune: „Asta sunt eu!”

– *Ortrud din „Lohengrin”?*

– Dumnezeuule, este un personaj incredibil, atât de manipulativ, atât de... vicios, într-un fel. Fantastic! *Lohengrin* este prima operă de Wagner apropiată de Verdi. În asemenea roluri, cred că trebuie să-ți modelezi mult vocea. Deseori la Wagner frazarea este prea fragmentată și glasurile oprite să vibreze. Eu cred însă că trebuie să cânti în stil italian. Astfel de roluri sunt foarte interesante pentru mine. Cred că așa cum ești în afara scenei, te prezinți și în spectacol. Deci, personajele mele sunt Abigaille, Turandot... În 2014 o să cânt Kundry din *Parsifal*. Va fi interesant, însă n-aș vrea să cânt Wagner tot timpul.

– *Alte roluri?*

– La Palermo mi s-a cerut să interpretez personajul titular din *Gioconda*. Asta a fost oferta originală. Dar venisem de la Scala unde cântasem Santuzza și am ajuns prea târziu la Palermo, pentru repetiții. Au devenit puțin nervoși, s-au gândit că, pentru debut în rol, nu era suficient timp și am făcut în schimb Laura, o eroină interesantă...

– *Dar încă te gândești la Gioconda, nu?*

– Sigur. Trebuie să ai o voce foarte importantă pentru asta. Ghena Dimitrova a fost grozavă. Eu sper să-l pot face, din fericire Dumnezeu mi-a dat toate datele.

Dirijorul ideal – *Marianne, care sunt calitățile unui bun dirijor?*

– Trebuie să fie cineva cu o bună înțelegere a vocilor. De regulă, în fiecare teatru, există două distribuții pentru o producție și, din nefericire, dirijorul stabilește timpii pentru primul cast, iar cel de-al doilea trebuie să se adapteze la ce a fost deja convenit. Așa a fost și la Milano. Trebuie să recunosc că am fost mândră să fiu prima americană la Scala în Santuzza din *Cavalleria rusticana*. În cea dintâi distribuție, pe afiș era o mezzosoprană care avea nevoie ca timpii să fie mai alerti. Mie îmi convin tempi mai largi, am nevoie de timp să respir și nu puteam duce frazele rapide. Am avut un extrem de bun dirijor, Daniel Harding, care imediat și-a dat seama de diferențele dintre voci, a înțeles că eu pot cânta acele fraze și nu m-a grăbit, așa cum a făcut cu ceilalți. Mi-a permis să fac ce a văzut că pot. Dar de multe ori nu se întâmplă așa și este foarte neplăcut. De exemplu, dacă un șef de orchestră nu face decât să te acompanieze, așteptând mereu ca tu să te miști, atunci poți fi în mare încurcătură. Pe de altă parte, un dirijor trebuie să conducă inducând ritmul. Aici trebuie să intervină echilibrul. În această etapă a carierei mele, cred că după ce am cântat peste 50 de Amneris, am un *input* asupra ceea ce vreau să fac și cum să procedez. Dar poți găsi și dirijori cărora nu le pasă dacă-i urmărești sau care acuză o orchestră proastă. Atunci chiar ai probleme.

– *După „Aida” la Barcelona, am notat în cronica mea că la finalul scenei judecății, frazele erau construite foarte larg și dirijorul Daniele Callegari te-a lăsat să le faci astfel. Ai fost spectaculoasă, mai ales cu acel La natural final.*

– Este foarte important să nu te grăbești în această scenă, în primul rând pentru că există pericolul să „rupi” acuta finală, apoi pentru că trebuie să dai efectul dramatic. Este momentul meu! Nu

vreau decât ca această energie din „Anatema su voi!” să se acumuleze și să izbucnească în final.

– Am fost puțin surprins de ceea ce mi-ai spus despre Daniel Harding în Mascagni pentru că eu credeam că sufletul lui este puțin diferit.

– Pentru că este englez?

– Am fost surprins să-l văd în program.

– Toată lumea a fost. Și eu am fost foarte sceptică. *Cavalleria rusticana* este dificilă din cauză de mult rubato. În general, nu iubești fraze pe care nu le poți termina pentru că dirijorul face tempi prea lenți. Dar el a fost foarte atent. Daniel are o minte deschisă, deține o structură proprie a lucrării, dar nu mi-a pus vocea în acest cadru de unul singur, ci am făcut-o împreună, încetul cu încetul. Nu știu dacă am fi putut face la fel dacă era italian. Dar a înțeles foarte bine ce trebuie să cânt mai repede și de ce. Așa consider eu că trebuie să fie un bun șef de orchestră. Desigur că există o tradiție pe care, poate, un dirijor nou nu o are, dar asta este de înțeles. Dacă ai răbdare să o capete, dacă-mi permite și mie să o dobândesc, în cele din urmă o obținem împreună. Dacă fiecare ia o hotărâre din primul moment al unei repetiții, este greșit, de aceea se fac repetiții, pentru ca dirijorii să înțeleagă vocile. Din păcate, mulți au ambiția să-și facă o părere de la început. Dă-mi o șansă, dacă vreau ceva, lasă-mă să-ți spun!

Regizorii polițiști sau – Să vorbim despre regizori.

controlori de trafic

– Anul trecut am lucrat cu David McVicar la Londra. Poți spune orice despre producțiile lui, dar a fost pentru prima dată când *Aida* a fost făcută așa cum trebuie. Sigur, nu-i mai avem pe Visconti, Ponnelle, Lotfi Mansouri. Nici pe Tito Capobianco care, în America, îmi explica nu numai ce să fac pe scenă dar și cum era personajul. Acum regizorii sunt precum polițiștii sau controlorii de trafic, îți spun doar pe unde să intri și să ieși. Desigur, pe scenă eu trebuie să fiu capabilă să-mi aduc emoția, propria sensibilitate, dar dacă regizorul îți spune să faci ceva și nu simți acel lucru, degeaba. De fapt, nici ei nu înțeleg. Nu este vorba de imagini de cinema, ci de emoții pe care eu trebuie să le percep că sunt corecte și să le pot transmite publicului. Când am lucrat cu David McVicar am simțit ce înseamnă un regizor bun: motivează, explică de ce trebuie să faci un lucru. Ori, în ziua de azi, am impresia că semnatarii producțiilor vor să se remarce numai ca să fie altfel. De ce *Don Carlos* nu poate fi cel tradițional, de ce trebuie să fie ceva straniu, precum *Rigoletto* într-o

navă spațială? Nu am nimic împotriva ideilor noi, sunt întotdeauna deschisă pentru ele, îmi plac dacă fac lucrurile frumos, sunt receptivă și la dirijorii care modernizează unele fraze. Aș încerca orice, dacă nu contravine simțirii și gândirii mele. Dar există și regizori care sunt adevărați idioți. Eu sunt un creator, nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez. O mulțime de regizori moderni folosesc modernitatea în scopuri greșite. Nu înțeleg asta.

– *La Bayreuth s-a făcut recent un „Lohengrin” modern. Cu... șobolani!*

– Am auzit. Din păcate sunt mulți cântăreți care fac roluri noi cu regizori cu care nu ar trebui să lucreze. De aceea ne-am apropiat, eu și Nelly. O cunoșteam dinainte, de la Dallas, din *Mefistofele*. Dar prietenia noastră a început la Roma, ea cânta pentru prima dată Adriana Lecouvreur iar eu, Principesa de Bouillon. Asta a fost acum zece ani. Nu înțelegeam prea bine cum să fac rolul și am rugat-o pe Nelly să-mi arate. Am lucrat câte șase ore pe zi, rezultatul a fost excelent. În acest mod, Nelly a înlocuit regizorul, care era responsabil pentru a-mi înfățișa concepția. Pe scenă, Nelly este minunată, incredibilă artistic! Nelly spune: „Îți transfer emoțiile proprii și mă aștept să le primesc pe ale tale.” Când ea se află pe scenă, simți electricitatea!

– *Marianne, de ce crezi că managerii acceptă aceste producții scandaloase?*

– Trebuie să supraviețuiască și ei, nu? Multor directori chiar nu le pasă ce se întâmplă pe scenă.

– *Și publicul huiduie, presa critică...*

– De obicei presa scrie despre producții, nu despre cântăreți. Eu am fost foarte norocoasă cu managerii. Dacă trebuia să cânt într-o mizanscenă care nu-mi plăcea, le spuneam și ei înțelegeau de ce nu pot accepta. Dacă nu ai o relație bună cu directorii încât să poți refuza de la început, atunci ești nevoit să cânti în orice condiții de regie.

– *Mulțumesc mult. Marianne, a fost o plăcere să te întâlnesc și să vorbim. Îți doresc tot ce-i mai bun pentru rolurile noi, pentru carieră și sper să te ascult în viitor la București. Ai discutat ceva proiecte cu directorul general al Operei Naționale?*

– Mulțumesc și eu, Costin. Da, am discutat. Nu știu dacă pot vorbi despre aceste proiecte dar știu că Opera o dorește pe Nelly în spectacole și sper să existe ceva și pentru mine. M-aș bucura, românii sunt un popor atât de cald...

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 aprilie 2011 și
CULTURA nr. 20 (325), 26 mai 2011)

RAPORTUL COST – BENEFICIU

Finalmente! După multe premiere concertante sau semi-scenice care, prin formulele alese, au nemulțumit marea majoritate a publicului și criticilor, la Opera Națională București a apărut și o nouă producție „adevărată”, prima și singura a actualei stagiuni de... nouă luni, propusă cu numai 45 de zile înainte de vacanța de vară. Mai bine mai târziu...

A fost aleasă opera *Cei patru bătărași* de Ermanno Wolf-Ferrari. Care ar fi motivațiile selecției? Se pot face doar supoziții... Poate dorința teatrului de a încheia stagiunea în tonus vesel, poate pentru a scuti corul de muncă (în toamnă urmează premierele a două spectacole, *Lohengrin* și *Oedipe*, ce necesită masive eforturi din partea ansamblurilor), poate pentru a da de lucru la câți mai mulți soliști (opusul lui Wolf-Ferrari implică 11 personaje), poate pentru a nu solicita prea mult cântăreții din punct de vedere vocal, știut fiind că acoperirea rolurilor de dificultate din marele repertoriu se face greu pe prima scenă națională... Poate a fost, și m-aș bucura ca acesta să fie motivul principal, dorința de a avea pe afiș un titlu de secol XX. Totuși, valoric, a fost bună alegerea?

Cu premieră absolută la München în 1906, inspirată de Goldoni, *Cei patru bătărași* se mai reprezintă în lume și astăzi, sporadic. Este cea mai lungă operă a compozitorului italian, dorit revigorator al operei buffa tradiționale. Cu evidente influențe de orchestrație veristă, straussiană sau chiar wagneriană, fără prea mare inventivitate melodică și tematică, lucrarea lui Wolf-Ferrari este practic o înșiruire de recitative, de conversații care decolează greu, pe întreg parcursul primului act și ia oarecare înălțime după aceea. Dar abia de la jumătatea celei de-a doua secvențe și în ultima, discursul melodic nu mai pare trenant și capătă consistență prin duete, terțete, cvartete, sextete, căroră li se adaugă chiar... un arioso și o arie... Prea puțin totuși pentru aproape două ore și jumătate de muzică.

Secretul atractivității unui asemenea spectacol stă, desigur, în regie. Și nu se poate spune că austriacul Peter Pawlik nu a făcut tot ce i-a stat în putință. A imaginat o atmosferă luminoasă, primăvărată, dominată de alb, într-o Veneție simbolică, poate chiar sub efectul inundațiilor, cu apă multă (la propriu), canale, punți și decorativi stâlpi de ancorare a gondolelor, cu ferestre

stilizate și frumoase glastre multicolore, cu rufe atârând pe frânghii. Scena respiră, iar meritul se împarte cu autorii decorurilor, Cătălin Ionescu Arbore și Vlad Osiac. Puține sunt aglomerările, totul este logic și ingenios construit.

În spațiul lagunei, se mișcă bine și foarte activ tipuri diverse de personaje, cei patru bătărani - unul șchiop, altul mîncău, unul orb, altul surd -, delicioasele eroine și, pentru desăvârșirea atmosferei venețiene, arlechini, colombine, pulcinele, signor Pantalone... Costumația albă a personajelor principale sau cea carnavalesc colorată a trupei Commedia dell'Arte este inspirat desenată de Andrea Koch. Evident indispensabile, cizmele de cauciuc. Glumele, gagurile, comicul de situație sunt prezente și, dacă nu s-ar fi strecurat banalități (Simon pescuiește un galoș, de parcă vedeam desene animate de clasa I-a elementară) sau grosolănii (Lunardo prinde în undiță un colac de WC pe care și-l pune pe gât iar Simon degustă din cutia cu... râme), tenta subtilă și ironică ar fi rămas bine stăpînită.

Pregătirea muzicală a fost excelentă, orchestra dirijată de Vlad Conta a cântat moale și aerisit Intermezzo-ul din primul act, a acompaniat discret soliștii. O formă și o apetență în care am dori să-i găsim cât mai des pe instrumentiștii Operei Naționale.

Vedetele au fost sopranele Crina Zancu (Felice, avantajată și de o arie cât de cât spectaculoasă) și Tina Munteanu (Marina, irezistibil drăcoasă, cu glas proaspăt, strălucitor), tenorul Lucian Corchiș (Filipetto, cu cânt transparent în arioso), baritonul Vicențiu Țăranu (experimentat artist în rolul Maurizio). Promițător se anunță tânărul bas Leonard Bernad (voce frumoasă, interpretare plină de muzicalitate a personajului Cancian). Buni au fost și tenorul Mihai Lazăr (Contele Riccardo), sopranele Ruxandra Ispas (Servitoarea Marinei) și Simonida Luțescu (Lucieta). Bașii Mihnea Lamatic și Ștefan Schuller nu au cântat foarte sonor în rolurile Lunardo, respectiv Simon. Margarita a fost mezzosoprana Adriana Alexandru. Pentru text s-a folosit dialectul veneto, așa cum a fost libretul original datorat lui Giuseppe Pizzolato. Un spectacol în care spiritul de echipă a funcționat la fix.

Sigur, beneficiul artistic al montării cu *Cei patru bătărani* nu este de neglijat. Dar se va regăsi el în indicatori economici de eficiență, precum numărul spectatorilor, adică în nivelul încasărilor ce ar urma să recupereze, cât de cât, costurile mai mult ca sigur piperate? Rămâne de văzut. Eu sunt sceptic.

(MELOS nr. 1/2011)

„TRĂIESC ÎNTRE DOUĂ LUMI” – interviu cu basul GEORGE-EMIL CRĂSNARU

140 roluri de operă – *Gelu, îți propun să reînnodăm firul acolo unde s-a rupt. Ai plecat din România în 1980. După aceea, așa erau vremurile, știrile care ne parveneau despre artiștii noștri care activau în străinătate erau zero barat.*

– A fost o perioadă grea, dar foarte bogată în evenimente. În primul rând, din punct de vedere uman, a trebuit să mă acomodez într-un alt mediu, cu un alt mod de a-ți face profesia. Am avut șansa să fiu angajat la un teatru ca Opera din Wiesbaden, unde are loc anual celebrul festival din luna mai...

– ... la care și Opera Națională fusese invitată cu circa un deceniu înainte.

– Veneau trupe din toată lumea și, în general, artiști excepționali, care costau bani foarte mulți. Rolul meu de debut la Wiesbaden a fost Filip din *Don Carlos*. Mi-a adus destul de multă bucurie. În același timp, trebuia să cânt șapte premiere pe an, în timp ce la Opera din București făceam câte una anual sau la doi ani. Când intri într-o țară nouă, ritmul este năucitor, n-ai casă, nu știi ce te așteaptă în ziua de mâine, nu aveam siguranța că îmi va sosi familia... Iată în ce stare sufletească eram. Dar știam, spun foarte cinstit, că n-o să mă mai întorc niciodată în România. Eu sunt un homo politicus. Vedeam în perspectivă situația țării, ca vecină a Uniunii Sovietice atotputernice. Dar nu putea să dureze. Țin minte că m-a sunat cineva de la fosta agenție de impresariat ARIA, să mă întrebe când mă voi întoarce. I-am răspuns că atâta vreme cât acolo domnește Ceaușescu și mai este comunism, eu nu mai am ce căuta în România. Iar doamna respectivă, sărmana, a închis repede telefonul, s-a speriat că am spus o... blasfemie pentru ea. Am avut foarte mult de suferit din punct de vedere politic, dar nu puteam să vorbesc atunci. Asta a apăsât și asupra profesiei. Nu am trăit numai în Germania, am cântat în lumea largă iar repertoriul meu cuprinde 140 de roluri de operă jucate pe scene și câteva sute de oratorii.

– *Deci, activitate intensă și în teritoriul vocal-simfonic.*

– Exact... plus recitaluri de lieduri. Am avut șansa să pot să învăț foarte mult și, în primul rând, cel mai mare câștig pentru mine a fost limba germană, pe care o vorbeam. Costin, să știi că sașii din România vorbesc germana superbă a secolelor XVII-XVIII care se deosebește foarte tare de cea vorbită astăzi. Am avut șansa să am

și pianiști corepetitori excepționali datorită cărora, cu multă străduință, când am ieșit pe scenă am putut cânta ca un german. Concurența a fost și este enormă, americanii sunt extrem de pregătiți și, de multe ori, în loc să-și primească onorariul, și-l dau ca să intre în aceste teatre. Pentru că, dacă adaugă în CV că au cântat la Wiesbaden, Frankfurt sau Düsseldorf, primesc mult mai ușor angajamente în America.

„Ce-i asta, doi Filipi pe scenă?” – *Care au fost deci drumurile artistice după 1980?*

– În mare, șapte ani am fost angajat la Wiesbaden, ca prim solist. În această perioadă, am cântat tot *Inelul Nibelungilor* de Wagner și *Femeia fără umbră* de Richard Strauss. Au fost roluri foarte importante, plus colaborarea cu mari dirijori și mari cântăreți ca Birgit Nilsson, Alfredo Kraus de la care am avut numai de învățat. Nu-mi place aroganța și suficiența și de aceea, când veneau oaspeți din lumea largă în calitate de colegi, îi întrebam și se pare că am câștigat un oarecare bagaj de cunoștințe. Unii sunt foarte binevoitori, le face plăcere să fie consultați. Așa am aflat lucruri deosebite. După acești șapte ani, m-am mutat la teatrul din Saarbrücken unde, la fel, am avut ocazia să fac roluri foarte importante. Am colaborat cu un mare șef de orchestră, Jiří Kout, care dirija și la Metropolitan. Am abordat marele repertoriu german, Wotan în tot *Inelul Nibelungilor* și mai târziu am cântat Hagen. Nu-i foarte simplu să faci *Tetralogia* într-o săptămână! Apoi am cântat Ochs din *Cavalerul rozelor* de Richard Strauss, roluri în operele marelui Janáček, care din păcate nu-i prea cunoscut în România. Toate au fost pentru mine deschideri de lumi.

– *Tot timpul ai fost angajat într-un teatru?*

– Nu. Când Jiří Kout a plecat de la Saarbrücken, m-am mutat la Opera din Bonn unde am avut contract pentru doi ani dar nu l-am încheiat. Începusem să fiu *freelancer*, adică eram angajat cu pachetul de spectacole și, bineînțeles, remunerat ca atare. Am cântat mult la Monte Carlo, în America, la teatre bune, cu tradiție. La Saarbrücken am debutat în rolul titular din *Olandezul zburător* de Wagner, întrucât până atunci cântasem Daland din același opus. Apoi l-am preluat și la Opera din Tokio în 1993-1994 sau la Opera din Paris.

– *Știi că ai cântat și la Scala din Milano.*

– Cel mai mare câștig a fost de a debuta acolo, unde am cântat în patru producții. În *Lady Macbeth din Mtsensk* de Șostakovici am făcut două roluri, Boris, cel principal și cel al Preotului, într-o montare genială, una dintre cele mai bune pe care le-am întâlnit,

datorată unui mare regizor francez, André Engel. 20 de spectacole la Paris, în doi ani diferiți, încă zece la Scala, după care a urmat la Scala o nouă serie de 14 spectacole cu *Don Carlos*, alături de Pavarotti, sub bagheta lui Riccardo Muti și în regia lui Franco Zeffirelli. Am fost angajat inițial ca dublură a lui Samuel Ramey pentru rolul Filip și ca titular pentru cel al Marelui Inchizitor. N-am apucat să fac Filip pentru că Sam Ramey nu s-a îmbolnăvit deloc, așa că am cântat zece spectacole ca Marele Inchizitor. Dar l-am întrerupt și pe Călugărul care de fapt este umbra lui Carol Quintul. A fost interesant că la debutul meu, publicul Scalei, care este foarte... comunicativ, a strigat când a început duetul Filip – Marele Inchizitor: „Ce-i asta, doi Filipi pe scenă?” Cum vocile erau oarecum apropiate ca timbru și calitate, Muti și Zeffirelli au spus (Zeffirelli a fost extraordinar de amabil cu mine, ca de altfel și Muti): „Voi aveți glasuri prea asemănătoare, trebuie să avem timbruri contrastante. Marele Inchizitor este un bătrân și e nevoie să aibă voce mai urâtă. Tu ar trebui să faci alt rol.” Și așa l-am cântat, cu bucurie, pe acel Călugăr. După aceea, am avut tot zece spectacole cu „Îngerul de foc” de Prokofiev, un rol foarte frumos, Doctor Faust. Au mai fost și patru concerte, tot la Scala, cu *Missa Glagolică* de Janáček, într-un cvartet foarte valoros cu tânărul tenor, care a cântat și în *Don Carlos*, Serghei Larin, un coleg minunat, din păcate astăzi dispărut. Nu pot să vorbesc chiar despre tot, am făcut roluri importante.

Artistul penibil

– *Dar activitatea didactică?*

– Din 1993 am profitat de faptul că am fost angajat ca profesor universitar la Düsseldorf și la Academia de Muzică „Robert Schumann”, de unde am ieșit la pensie acum doi ani. Am rămas însă ca docent, pentru a termina de preparat ultimii cântăreți pe care-i mai am. După aceea vreau să fiu liber și îi mulțumesc lui Dumnezeu că încă mai pot cânta. Țin să fructific puțin pe scenă acești ani, pentru că asta este bucuria mea. Și poate și a publicului.

– *Desigur...*

– Este totuși o teroare să vezi pe scenă cântăreți bătrâni care nu mai pot să susțină în mod valabil un rol și totuși insistă să nu plece acasă. Nu vreau să ajung în această stare.

– *Când crezi că trebuie să se oprească un artist, indiferent dacă a făcut o carieră mai puțin importantă sau a fost vedetă?*

– Nu trebuie atins momentul în care devine penibil.

– *Își poate da el seama?*

– Trebuie.

– *Astăzi, destui cântăreți se agață de scenă, de roluri, ba chiar încearcă să cânte și în alte timbralități...*

– Știu la ce te referi. E păcat... Am însă și alte exemple. Există la Berlin tenorul Hans Beirer care la 78 de ani cânta Wagner încă bine. De asemenea am avut bucuria, prin 1993-94, să cânt Saras-tro din *Flautul fermecat* la Monte Carlo alături de Hans Hotter, care avea 84 de ani și deși nu mai avea calitatea vocală de la 34 de ani, depășea mulți tineri.

– Și Mark Reizen a cântat la 90 de ani Gremin din „*Evgheni Oneghin*” la Bolșoi Teatr...

– Totuși, sunt excepții. Mă gândesc și la Alfredo Kraus care, până a murit, era absolut onorabil în scenă. Și chiar dacă, din punct de vedere vocal, un astfel de monstru sacru nu mai are calitățile din tinerețe, interpretarea, experiența ... sunt lucruri care rămân. Și ar mai fi un aspect. Din punct de vedere vocal, în România, cântam cu glas redus. Tehnic, nu am avut șansa să-mi cânt vocea la valoarea ei, dar am beneficiat de un glas natural care m-a ajutat de foarte multe ori să trec peste greutățile partiturilor. Avansând în carieră, mi-am dat seama că există artiști tineri, care apucă să cânte până la 35 de ani cu voce naturală minunată, apoi apar în corp anumite schimbări, traheea care la tinerețe este puternică ca o bucată de oțel, devine ca un carton și trebuie să-ți însușești o anume tehnică vocală, foarte greu de găsit. Este ușor de discutat despre cântatul susținut de diafragmă dar... Dacă nu aș fi plecat în Germania și n-aș fi avut ocazia să lucrez cu Mario del Monaco, de fapt cu soția lui, Rina del Monaco, care a fost și profesoara lui Mario, nu puteam să ajung să cânt până la 70 de ani.

Sub bagheta lui

Herbert von Karajan

– Ai vorbit despre dirijori importanți, Jiří Kout, Riccardo Muti. Înainte de plecarea din țară, ai cântat și sub bagheta

lui Herbert von Karajan la Festivalul de la Salzburg. Cum era?

– O mare personalitate. Eu mă aflu la prima ieșire din țară. A fost foarte prietenos cu mine, având în vedere că eram, se pare, extrem de muzical, vocea era tânără, suna destul de bine. Însă eu trebuie să fiu sincer. Am cântat rolul Marelui Inchizitor, rol de cantitate vocală, dar partenerul meu era Nicolai Ghiaurov, care avea un glas gigantic. Când a deschis gura și a scos primele sunete, am fost îngrozit, am avut impresia că se crapă plafonul de la Grosses Festspielhaus. Mai erau acolo și alte fenomene vocale, Mirella Freni, Piero Cappuccilli... Pentru mine, a fost într-adevăr un vis frumos, veneam din minunata Românie, țară cu mari tradiții vocale și de operă, dar nu am fost, cred eu, preparat să cânt la acest nivel cu artiști ca Ghiaurov sau Karajan. Se pare că marele dirijor a fost foarte mulțumit de mine pentru că m-a invitat și anul următor, dar i s-a răspuns din România, că sunt bolnav în spital.

– Așa a fost?

– Un neadevăr. În fine, totul a picat. El a fost oarecum jignit că nu i-am răspuns personal, dar atunci nu aveam voie să luăm legătura directă cu astfel de personalități. Cultura, după cum știi foarte bine, avea în acei ani în primul rând o funcție politică, de propagandă. Normal că românii se mândreau cu cântăreți de talia marelui Nicolae Herlea. Noi am avut artiști minunați, de uriașe tradiții, numai că unii dintre ei au suferit, cum a fost marele Șerban Tassian. Dar nu are sens să mai discutăm, să vorbim de acel an salzburghez 1974. Au fost cinci spectacole cu *Don Carlos*. După primul, Christa Ludwig care era Eboli, nu a întrunit sufragiile lui Karajan și a fost schimbată.

– Da? Cine i-a luat locul?

– Era o cehă, Randová.

– Eva Randová...

– Da. Eu am avut cinstea, acum cinci ani, să primesc Medalia Gottlob Frick...

– ... în memoria marelui bas german.

– Sunt membru de onoare al asociației respective – cinstit să fiu este un fel de cimitir al elefanților.

– Onorurile sunt onoruri!

– Da, mulțumesc. Acolo m-am reintălnit cu Eva Randová, ca și cu alți parteneri de-ai mei din tinerețe, din marile teatre. M-am bucurat nespus de mult. Avem în fiecare an o reuniune în luna octombrie, când facem un seminar, privim spectacole vechi, ascultăm cântăreți noi, conferim anumite titluri. O activitate pozitivă. Nu pot să spun că stau degeaba, mă simt bine în Germania, dar pe undeva îmi lipsește România, țara în care m-am născut și unde am fost, nu jignit, dar m-a durut faptul că, din 1990, acum este prima dată când sunt invitat la Opera Națională din București, în juriu. A fost casa mea, locul în care am creat roluri, se pare, interesante, unde am învățat foarte multe de la oameni de artă ca Jean Rănzescu – un regizor cum rar se mai întâlnește, ca Hero Lupescu, ca Anghel Ionescu Arbore care mi-a fost profesor la facultate și alții. De fapt, eu trăiesc între două lumi.

Cântărețul intelectual

– Cum vezi faptul că un artist de operă se îndreaptă și către literatura de lied sau repertoriul vocal-simfonic. Este acest lucru la îndemâna oricui?

– Este o necesitate pentru cântărețul modern, pentru că am trecut de vremurile în care artiștii erau oameni simpli, care aveau doar câteva sunete în voce. Cântărețul trebuie să fie un intelectual,

trebuie să știe ce face iar liedul și oratoriul sunt căi de a dezvolta sensibilitatea artistică, orizontul de gândire și mobilitatea vocală. Există, natural, o anumită tendință, o afinitate a fiecărui cântăreț pentru un anumit stil, dar definitorie pentru dezvoltare este multi-lateralitatea și, chiar dacă artistul nu poate excela în toate genurile, aceasta îi deschide căi noi.

– *Există și azi specializări...*

– Sigur, mai mult sau mai puțin. În general, cântăreții trebuie să-și lărgescă repertoriul, să cunoască cât mai multă muzică, dramaturgie, poezie. Costin, știi că un lied este de fapt o operă întreagă în miniatură. Aici își arată artistul forța lui de interpretare, de pătrundere.

– *Deci recomanzi studenților...*

– Nu recomand, este obligatoriu.

Cu sufletul pe tavă

– *Vorbește-mi despre viitoarele colaborări cu Opera Națională București.*

– Nu știu. Am discutat principial, să cânt Don Basilio în *Bărbierul din Sevilla*. Am făcut acum vreo două luni un *Requiem* de Verdi la Bielefeld, care m-a bucurat. Deci eu încă încerc să mă păstrez în formă, nu renunț dar nu vreau să ajung un moș căruia-i „bate” vocea și publicul spune: „Nu mai pleacă ăsta acasă, să-i lase pe cei tineri?” Mă bucur de fiecare dată să aud voci proaspete. În concursul la care suntem acum colegi de juriu, „Maeștrii artei lirice - Petre Ștefănescu Goangă”, admir un bas moldovean cu voce superbă, de asemenea am auzit un bas român acum doi ani, din Cluj, cu nume maghiar, care cred că acum este la Frankfurt, o voce care promite foarte mult, de mare calitate. Urmăresc, este o pasiune pentru mine, să aud cântăreți tineri care ne preiau ștafeta. Această artă, această cultură nu trebuie să moară.

– *Clujeanul Zoltán Nagy?*

– Exact, frumoasă voce.

– *Gelu, îți mulțumesc pentru generozitatea cu care ai susținut toate ideile.*

– Există totuși lucruri care mă necăjesc și țin să-ți spun. Personal, când am mers la Conservatorul din București să țin master-classes, n-am fost prea bine tratat de unii. Colegii le-au spus studenților: „Dacă vă duceți să lucrați cu acest cântăreț, vă dau afară din Conservator”. Astea sunt oricum jigniri, dar mai ales când tu vii cu sufletul pe tavă...

(<http://cronici.cimec.ro>, 1 mai 2011 și
CULTURA nr. 23 (328), 16 iunie 2011)

„GÂNDIREA NOASTRĂ SE LIMITEAZĂ ASTĂZI NUMAI LA LUCRURI PRAGMATICE” – interviu cu soprana MARINA KRILOVICI

Piedici, înscenări,

lucrături dar... „ești unică”

După actul I, interpreta Donnei Anna, Arta Florescu, n-a mai putut să cânte. Ai înlocuit-o în actul al II-lea...

– În primul rând, vreau să-ți spun că eu am studiat cu o unică profesoară, Livia Vrăbiescu Vațianu care, din cauza originii sociale și a problemelor de atunci, nu preda la Conservator. După doi ani de nereușite la admiterea în Conservatorul Ciprian Porumbescu – nici eu nu aveam origine sănătoasă - am intrat la clasa Magdei Ianculescu, elevă a Liviei Vrăbiescu Vațianu. Din păcate nu s-a putut să rămân acolo și Arta Florescu, cu intervenții la ministerul Culturii și alte pile, m-a luat cu forța la clasa dânsi. Însă mă „lucra” îngrozitor pe la spate. Deși luasem Premiul I la Concursul George Enescu în 1964 și trebuia să plec în străinătate, nu a fost posibil. Era clar de unde veneau piedicile. Doi ani după Concursul Enescu, în 1966, am mers totuși la Bruxelles la un alt concurs dar această doamnă mi-a făcut o înscenare îngrozitoare, că nu știu ce aș fi făcut și a propus excluderea mea din învățământul superior. Îi sunt recunoscătoare rectorului de atunci, Victor Giuleanu, că am putut să termin Conservatorul și să devin cine am devenit. Dânsa s-a opus, au fost niște lupte, anchete, dar până la urmă am plecat, am luat Premiul I. Toată lumea a fost mai mult decât entuziasmată pentru că la Bruxelles, concurs foarte serios, era un singur premiu pentru bărbați și femei. Iar eu, soprana - puștoaică, i-am învins pe toți. La aeroport m-au așteptat enorm de mulți oameni care nu știau dacă Marina se mai întoarce sau nu. Credeau că, după toate lucrăturile, voi rămâne în străinătate. N-a fost așa.

– *Cumplite momente.*

– Premiera din 1967 cu *Don Giovanni* venea după această mare tentativă a dânsii de a mă distruge. Eram după mari supărări, dar am rezistat. Costin, tu știi, încă de pe când eram studentă, Opera Română m-a solicitat și am fost angajată. Regizorul Hero Lupescu - Dumnezeu să-l odihnească! - m-a tras deoparte și mi-a spus: „Marina dragă, facem *Don Giovanni*, eu vreau să fii Donna

Anna dar știi ce probleme avem cu dna Arta...” Eu i-am răspuns: „Maestre, nu vă faceți griji, intru eu mai târziu în rol.” Dar mergeam la repetiții, auzeam ce se petrece pe scenă și eram convinsă că momentul va veni mult mai repede. Și a avut loc această vizionare „de sus”, unde erau prezente persoanele care trebuiau să decidă dacă spectacolul se dă sau nu. Începe aria „Or sai, chi l'onore”... simțeam o durere, de ce o femeie realizată, care în țara asta era cineva, să-și exhibe atâta răutate față de mine, o fată care era la începuturile carierei, care avea un mare talent. Ce aș fi putut să-i fac eu? Ne despărțea cel puțin o generație. Se trage cortina la finele primului act și vine la mine Valentin Loghin, care pe atunci era secretarul de partid al Operei. Și-mi spune: „Marina, te rog foarte mult, intră în scenă în actul II!” Nu făcusem vocalize, nimic. Țin minte că Magda Ianculescu era Donna Elvira, Nelu Stoian, Don Ottavio, toți știau problemele mele și bătăliile cu această femeie. Costumiera m-a îmbrăcat repede într-o cabină. M-am întâlnit cu Arta Florescu când ieșea. Țin minte că mi-a zis: „Marina, nu știu ce s-a întâmplat cu mine, ești unica, singura care poți face rolul acesta” și a plecat. A fost sfârșitul ei artistic.

– *Totuși, cuvintele pe care le-a spus atunci, la final, au arătat care îi era adevărata părere.*

– Știu că a spus generațiilor care au urmat, după ce eu am plecat din țară: „Singura care știa să facă... așa și așa, singura care avea voce excepțională... a fost Marina Krilovici. Toate sunteți niște proaste!” Mi-au spus fetele cu care m-am întâlnit pe scenele internaționale.

Întâlnirea providențială

– *Oricum, foarte dureros pentru oricine, nu numai pentru o tânără artistă deosebită. Ai plecat în 1971 și după aceea, cel puțin pentru noi, filmul s-a rupt. Nu eram informați, auzeam doar frânturi de vești. Care au fost momentele mai importante, definitorii în carieră, care te-au propulsat, exceptând concursurile pe care le știm, Enescu, Bruxelles, Montreal, s'Hertogenbosch.*

– Cu toate că mă vezi expansivă, deschisă și – nu mi-e rușine să spun – conștientă de timbrul unic și talentul enorm pe care le posed, am fost și sunt un om care nu am totalmente senzația că aș fi deosebită. La vârsta aceea – și în general în viața mea – mi s-a părut normal ca oricine are calități vocale să aibă și ușurință în cânt. Niciodată n-am muncit enorm, n-am avut un plan de carieră. Am făcut-o, am ajuns în cele mai mari teatre din lume, Metropolitan, Chicago, Dallas, San Francisco, Viena, Paris etc., am cântat cu cei mai mari cântăreți, am făcut lucruri de excepție, am critici minunate...

– *Discuri?*

– N-am intrat în această industrie, nu pot să spun că n-aș fi vrut să înregistrez, cei de la Deutsche Grammophon m-au căutat insistent dar am fost neglijentă. Nu regret, dar foarte mulți mi-au spus: „Marina, cu așa o voce trebuia să ai multe înregistrări”; este foarte adevărat dar nimeni n-a întrebat-o pe Marina cum a văzut ea lucrurile. Eu mi-am trăit viața din plin, mi-am făcut datoria de fiică, am plecat de aici împreună cu părinții, tata era bolnav. Apoi am vrut neapărat să fac copii. Acum ar trebui să-ți povestesc un moment foarte important din viața mea de după 1971. Mi-am început cariera internațională la Hamburg, unde Rolf Liebermann fusese numit director. Am mers apoi la Paris unde el a ajuns tot director și am făcut deschiderea de stagiune cu *Vecerniile siciliene* precum și alte titluri în continuare. Așadar, locuiam la Paris, pe atunci cântam foarte mult cu Plácido Domingo, eram excelenți prieteni. Am mers la Covent Garden la premiera de *Tosca* unde debuta. Era chiar în ziua în care se aruncase din balcon o foarte bună soprană și frumoasă femeie, Marie Collier. Chiar s-au spus câteva cuvinte comemorative înainte de spectacolul în care cânta excepționala Gwyneth Jones. Când a intrat Scarpia în scenă și am auzit „Un tal baccano in chiesa?” mi s-a ridicat părul măciucă. Să n-o lungesc, m-am dus la finele actului al II-lea la cabină, m-am prezentat și i-am spus interpretului pe grecește – eu, având mama grecoaică știam limba din România - „Bravo!”. El a replicat: „Aha, Marina Krilovici grecoaică, toți îți spun așa dar eu îi contrazic, Krilovici nu poate fi grecoaică.” De atunci, acel om a devenit omul vieții mele, un mare bariton pentru mine, unic Rigoletto pentru mulți alții, la Viena, Covent Garden, Metropolitan. Kostas Paskalis! Deși între noi era o diferență de vârstă destul de măricică, cu acest om m-am căsătorit, am născut doi copii, Constantin și Alexandra. Sigur, la un moment dat nu mai putea să cânte atât de bine dar, fiind un artist foarte simplu și foarte precis, profesionist până-n măduva oaselor, nu-și făcea niciodată griji că nu va funcționa ceva. Dormea înainte de spectacol și apoi cânta Rigoletto fără probleme. La Viena, peste tot.

– *Te-ai mutat în Grecia...*

– Da și mi-am continuat cariera, repet o carieră mare, internațională. Am fost solicitată la Opera din Atena, mai întâi ca oaspete. Am cântat *Damnațiunea lui Faust*, în aer liber, în distribuții foarte bune. Pe urmă am cumpărat și o casă pentru părinții mei, copiii se apropiau de școală, am hotărât să se ducă la școala germană, am devenit membru stabil al Operei din Atena. Nu mi-a părut

rău de loc, pentru că nu aveam mari obligații, făceam una-două premii pe stagiune, mă idolatrizau. Așa cum am fost idolatrizată în România, am fost și în Grecia. Mi-au dat acea senzație că sunt a lor, o senzație foarte caldă pentru un artist... plus frumusețea țării, a climei și a oamenilor. Foarte pe scurt, asta s-a întâmplat.

Roluri, roluri... – *Să vorbim puțin despre roluri, știu că au fost cele lirice, spinte, coloratură dramatică – Lady Macbeth. Chiar partituri de mezzosoprană, „Damnațiunea lui Faust” despre care ai vorbit.*

– Da, am cântat-o foarte de timpuriu. Fac o paranteză. Le-am văzut aici, la competiția bucureșteană la care suntem colegi de juriu, pe concurențele care și-au ales arii din *Adriana Lecouvreur*. N-am înțeles de ce au făcut asemenea selecții. Ah, ba da, pentru că partitura nu are acute multe, dar sunt arii ale unui rol de maturitate artistică, pe care o tânără nu trebuie să le abordeze.

– *Problemă generală și spinoasă.*

– Am cântat și eu *Fedora*, *Adriana Lecouvreur*, *Carmen* și am fost grozavă, o să-ți trimit înregistrări. Mi s-a făcut și un film care a circulat. Sunt prietenă cu Agnes Baltsa. În 1964 la Concursul Enescu merita un premiu mai mare, nu al treilea, dar atunci era obligația ca primii să fie cântăreți din lagărul socialist. Și am mai făcut ceva, de care nu știi, *Maria Stuarda*, semiscenic. Am primit ovații și foarte mulți cunoscători de operă mi-au spus: „Marina, cu vocea asta și cu facilitatea pentru cântul în piano, tu trebuia să faci belcanto!”

– *Mi-amintesc pianissimele superbe din „Pace, mio Dio”, aria Leonorei din „Forța destinului”. Memorabil.*

– Da. Și acum când o ascult pe youtube, îmi dau seama că astăzi găsești greu voci cu asemenea sunete. Acum, că nu mai cânt, am curajul să mă laud. Când eram în plină activitate nu mă lăudam. În zilele noastre trecem printr-o criză în calitate, o criză mondială.

– *Regreți belcantoul?*

– Da. Însă vezi... eu am cântat în Conservator *Cavalleria rusticana* și nimeni n-a spus: „Marina n-are voce pentru Santuzza, e prea devreme”. Niciodată. Totul venea natural. Nici mie nu mi s-a părut că forțez. Totuși, s-a întâmplat ceva. După vreo cinci ani, cântând *Aida* – eram des chemată, nu erau prea multe Aide bune în lume – am început să înțeleg ce fac, lucru care nu mi s-a întâmplat de la început. La un moment dat nu-ți iese prea bine un Do acut sau un piano și te cuprinde frica. Îți dai seama ce dificile și importante sunt. Atunci am avut un moment cam greu îndeosebi cu acest rol

și am început să nu-l mai accept foarte des. Așa m-am simțit foarte bine, mult mai bine în operele veriste.

– *Se potriveau personalității tale.*

– Sigur. Eram cea mai disperată când trebuia să cânt aria Leonorei „Tacea la notte” din *Trubadurul*. Cum adică, să stau așa, să cânt și să nu joc nimic? Ce poți să faci? Ce să-ți spună regizorul? Nimeni nu și-ar fi închipuit că eram în stare să ridic în picioare un întreg Metropolitan și să am niște critici formidabile în *Madame Butterfly*. Cu toate că sunt înaltă, cu toate că niciodată nu am avut silueta... „băț”, eu reușeam să mă fac mică precum Cio-Cio-san, să fiu șarmantă și delicată. A contat și faptul că devenisem mamă, erau fraze la care „cădea” tot teatrul, orchestra și lumea aplauda... era delir. Am cântat acest rol foarte mult, în Germania, la Berlin, Bonn, Köln și în Grecia. Alte roluri pucciniene au fost în *Fata din Far West*, *Tosca*, *Boema* cu debut la București. Îndrăgeam toate aceste eroine pentru că trebuia să mă exprim nu numai prin voce dar și prin mișcare. Asta m-a ajutat și în cânt.

„Ce tupeu, totuși!” – *Și poate avalanșa de roluri veriste te-a oprit să te îndrepti spre belcanto.*

– Da. Și am să-ți mai mărturisesc ceva: la ora aceea, bineînțeles și astăzi, când lumea nu o uită pe Maria Callas, existau câteva cântărețe care voiau să o imite.

– *În van. A fost o ungueroaică, Sylvia Sass, care încerca să aibă culorile glasului Divinei.*

– Superbă voce, dar foarte repede s-a consumat. Am avut un cult pentru Maria Callas, îl am și astăzi, iar când sunt într-un juriu și văd că o tânără cântă „Casta diva” din *Norma*, îmi spun: „Ce tupeu, totuși!” Callas este ceva sacru, mai ales în Grecia. Aici se desfășoară concursul care-i este dedicat. Aproape la fiecare ediție fac parte din juriu.

– *Și în Italia există un cult pentru Maria Callas iar eu cred că Scala nu va mai pune niciodată „Norma” în scenă.*

– Sper, este foarte greu. Am auzit Norme civilizate, cântărețe mari cântând rolul dar e păcat să fii o pastişă proastă.

– *Ai vorbit despre lipsa de calitate a cântăreților din ziua de astăzi. La ce te-ai gândit în mod special?*

– La esență. Nu se mai aud, de vreo zece ani, timbruri mai deosebite, de excepție, pe care să le recunoști. Să spui imediat: „Cossotto, Verrett, Domingo, Carreras, Ghiaurov ș.a.m.d.” Acum este foarte dificil. Și să știi că sunt foarte informată, circul mult, ascult, sunt invitată în jurii, mi-am găsit vocația de profesoară, care îmi place foarte mult. În China, Canada și la s’Hertogenbosch nu

mai auzi glasuri adevărate. Unii au voci frumoase, sunt foarte bine pregătiți și personal pot să spun că sunt mai mult adepta unui glas bine preparat, vădind cultură muzicală, decât a unui timbru, a unei acute. Această criză mondială nu este numai la cântăreți, ci și la instrumentiști, în gândirea, în viața noastră de fiecare zi. Există numai consumul și iarăși consumul, gândirea s-a limitat numai la lucruri pragmatice, s-a schimbat foarte mult.

Timpuri grele – *Cum ți se pare școala de canto în lume?*

– În general a progresat, dar depinde cine o face. Astăzi, cum ți-am spus, nu trebuie să ne mai impresionăm pentru un Do acut la un tenor sau pentru un Fa stratosferic la o soprană de coloratură. Gândul trebuie să mai fie și la pasajul de registru, pentru că vocea este una singură pe ambitus, de sus până jos. Pe vremuri, cântăreții scoteau sunete frumoase dar nu înțelegeai ce spun. Astăzi trebuie să se priceapă - și eu consider că reprezintă un progres foarte bun de școală - că trebuie să convingi că ești boem, că ești Floria Tosca, că poți fi Violetta. Pe de altă parte, când un regizor pretinde o femeie cu siluetă, sunt de acord. După cum un bărbat care să arate cât... dulapul nu se poate accepta.

– *Regiile sunt deseori dezastruoase...*

– ... și extreme, provocante.

– *Ce părere ai despre cântărețele și cântăreții care-și depășesc limitele vocale și se aruncă, imprudent, în roluri nepotrivite pentru ei. Sunt multe soprane cu caracteristici lirice care se ambiționează să cânte Tosca, Adriana Lecouvreur, Fedora. Te întreb pentru că ai pornit cu roluri tari de la început.*

– Da, dar m-a ajutat natura, bunul Dumnezeu, nu-i meritul meu. Dumnezeu m-a înzestrat cu această voce și nimeni nu m-a oprit, nici un profesor. Arta Florescu, care în preajma Concursului Enescu răspundea de pregătirea noastră, mi-a dat să cânt, la 20 de ani, până și *Turandot*, aria „In questa reggia”. Și nu mi-am rupt gâtul.

– *Dar nu ai cântat-o.*

– Nu, dar am lucrat-o cu ea o lună. În schimb, în etapa a doua am cântat Abigaille din *Nabucco*, tot rol extrem... O tragedie pentru o fată de 20 de ani! Dar am rezistat. În ziua de azi, s-au produs schimbări foarte mari. Dacă acest lucru, ca soprane care n-au voci potrivite să abordeze roluri superdramatice, s-ar fi întâmplat acum 20 de ani, s-ar fi spus că este o mare greșală. Astăzi când e foarte greu să dezvolti o carieră și să ajungi să cânti pe undeva, artiștii sunt tentați, din păcate, să treacă peste orice, să cânte orice ca să răzbească. Rămâne tot o greșală dar nu-i condamni. Eu nu

blamez o soprană care are voce de Micaëla și de Mimì și i se propune să înregistreze disc cu *Tosca*. De ce să nu-l facă? Voi, criticii, veți critica dar ea va lua niște bani din contractul cu casa de discuri. Poate, după aceea, se va întâmpla să înregistreze și ceva adecvat vocii ei. Sunt timpuri foarte grele, au trecut vremurile noastre când exista o elită care-și merita cu adevărat numele. Nu vorbesc de România, ci la scară mondială.

România și soarele Greciei – *Un ultim gând. Am auzit că la Atena ai casa plină de flori.*

– E adevărat, iubesc florile dar casa mea este în primul rând plină de România pentru că am adus mobilele din casa părinților mei, mobile florentine superbe. Am foarte multe fotografii, obiecte, amintiri. Parcă timpul a rămas pe loc. Dar alături de trecut există prezentul și viitorul, nepoțica mea, curând va veni și nepoțica a doua. Mai este și soarele Greciei, am o curte cu multe flori, le iubesc mai ales pe cele foarte simple, margaretele, floarea soarelui...

(<http://cronici.cimec.ro>, 5 mai 2011 și
CULTURA nr. 21 (326), 2 iunie 2011)

VIRGINIA ZEANI, FERMECĂTOARE ALURĂ HOLLYWOODIANĂ

București, 1965. Virginia Zeani în *Traviata* de Verdi la Opera Națională. La acea vreme, nu știam mai nimic despre marea soprană, plecată de multă vreme din România. Informațiile care ne parveneau în anii comunismului erau precare, presa și literatura occidentală de specialitate nu spărgeau cortina de fier. Se auzise doar că făcea o mare carieră internațională și că studiasse la Milano cu legendarul tenor Aureliano Pertile.

Nu-mi amintesc să fi părăsit vreodată sala Operei cu sentimentul autoimpus de a nu mai vedea titlul respectiv nu știu câtă vreme, spre a nu-mi altera impresia bulversantă, de neșters. Apariție de fermecătoare alură hollywoodiană, Virginia Zeani a avut capacitatea de a mă ține cu răsufierea tăiată, de a mă face să palp în consonanță cu trăirile Violettei. Ca nimeni alta. Secretul? O implicare dramatică la cel mai înalt voltaj, sprijinită de un cânt suveran, adânc ancorat în marea tradiție italiană de interpretare.

După ce look-ul imperial al divei, ținuta, eleganța gestului m-au impresionat profund, șocul auditiv a fost la fel de puternic. Un timbru fascinant, consistent colorat, cu armonice bogate, o

înzeștră pe eroină cu nemăiîntâlnită senzualitate expresivă. Servea dificila și complexa vocalitate a rolului cu glas liric-spint, amplu, strălucitor, agil în desenele melodice spectaculoase ale ariei din primul act, departe de toate sopranele de coloratură pură, mecanice și aride, care inundau scenele și chiar destule înregistrări discografice mondiale. Cu mare varietate de nuanțe în cânt, cu frazare în care sensurile erau meticolos subliniate, Virginia Zeani a dăruit partiturii verdiane o interpretare năvalnică dar plină de rafinate diafane și subtilități, topite într-o exprimare scenică tulburătoare. Violetta ei era pasională, dedicată din adâncurile sufletului surprinzătoarei iubiri, sfâșiată de contradicții, îndurerată, cu renașteri pline de speranță și cu tragicul sfârșit zguduitor comunicat.

Am citit peste ani că, după ce interpretase *Traviata* în Anglia, *The Manchester Guardian* scrisese: „Cântă precum Melba, joacă precum Sarah Bernhardt”. Inspirată sintagmă! Poate chiar mai mult. În epoca postbelică, Virginia Zeani a fost rivala celebrităților, pe care le-a concurat direct și în rândul cărora și-a înscris numele la loc de cinste.

După spectacol am mers la cabină pentru fotografii și autografe. Am întâlnit o persoană deschisă, serenă, gentilă, generoasă, ce iradia fericirea unei memorabile creații.

Traviata bucureșteană cu Virginia Zeani s-a constituit într-unul din marile momente de bucurie artistică ale acelor ani, care a persistat cu specială luminozitate. La fel ca și *Boema* pucciniană, cântată în același septembrie 1965, în care a întrupat o Mimi de emoționantă sensibilitate și intensă simțire lăuntrică.

Impactul cu vocea și arta Virginiei Zeani a rămas, într-adevăr, de neuitat.

(www.oglindanet.ro. 9 mai 2011)

REBECCA SAU TEATRU CU MUZICĂ

Hotărât lucru, preferința conducerii Operetei bucureștene pentru musical și spectacole de teatru – dans este evidentă. Numai în stagiunea ce stă să se încheie, două treimi din premiere au fost dedicate acestor genuri, destul de fragede la noi. Consolidază astfel succesele anilor anteriori, cu *Romeo și Julieta* de Gérard Presgurvič în fruntea topului. Așa încât, în sezonul 2010-2011, după o

nouă producție în cheie modernă a clasicei operete *Liliacul* de Johann Strauss, au urmat tango-opera *Maria de Buenos Aires* de Astor Piazzolla și, recent, musicalul *Rebecca* de Michael Kunze și Sylvester Levay.

Un roman de succes, apărut sub semnătura lui Daphne du Maurier la finele deceniului al patrulea al veacului trecut și o peliculă lansată rapid – Hitchcock, Joan Fontaine, Laurence Olivier – au fost sursele inspiratoare ale musicalului care a așteptat aproape 70 de ani ca să fie scris. Premiera a avut loc la Viena în regia reputatei Francesca Zambello, cu reprezentări imediate în Japonia, Finlanda, Rusia, Ungaria, producția bucureșteană prefigurându-le pe cele de la Londra, New York (Broadway!), Stuttgart. Este meritoriu că România a montat *Rebecca* înaintea Marii Britanii și Americii, dar este adevărat și că testul bucureștean în fața unui public recunoscut drept pretențios s-a considerat util pentru cariera opusului.

Producția originală a Francescăi Zambello a fost inspirația spectacolului de la Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian”, autografiat de regizorul maghiar Attila Béres cu concursul unei echipe de conaționali, Balázs Horesnyi (decoruri), Rita Velich (costume), Ákos Tihanyi (coregrafie excelentă, cu accente pe dansurile ritmate ale servitorilor), László Nagy (spectaculos light design, în care a colaborat cu Ionuț Dolănescu și Marian Iancu), Tamás István Ditzman (bine echilibrat sound design, realizat alături de Laurențiu Stângă). De fapt, românii i-au asistat pe oaspeții maghiari și la regie (Raluca Popa), și la coregrafie (Bianca Patriche).

Față de cum ne-a obișnuit Opereta bucureșteană, decorurile par minimale, cu cortine pictate și proiecții. Totuși turnanta și trapele își au rolurile lor și îmbogățesc aspectul scenic în care eroii joacă intens, într-un ambient bine fixat ca atmosferă de epocă. Păcat că fumul înecăcios produs de instalațiile speciale inundă și o bună parte din sală, deranjând nu numai spectatorii sensibili. Faptul că suntem învăluiți în vâlătuci nu ne transpune mai adânc în misterele de la Manderley. Mă întreb cum suportă cei din scenă, care mai și cântă... Există în lume sisteme de absorbție – le-am văzut în acțiune la Scala din Milano într-un spectacol cu *Don Giovanni* – și gândesc că la abundența de tehnică pe care o practică Opereta, n-ar strica să se achiziționeze și așa ceva. Ba chiar ar fi imperios necesar.

Conceptual, *Rebecca* este mai mult teatru cu muzică și nu invers. Secvențele vorbite sunt multiple și înclină balanța către ele, în timp ce pasajele cântate par alipite. Întregul funcționează totuși bine, grație construcției regizorale care asigură fluența spectacolului. O remarcă merge în mod sigur către dirijorul maghiar Tamás Bolba, conducătorul „din umbră” (la propriu, întrucât orchestra este plasată în spatele scenei!) al ansamblurilor.

Și iată protagoniștii. După un start timid de tenor de operetă tradițională, Florin Budnaru și-a găsit în rolul Maxim de Winter vocația adevărată, de actor - cântăreț de musical. Este marea surpriză a seriei! Cu ținută nobilă, cu adresare elegantă și înfrânări launtrice à-la-Codrescu, cu articulare pregnantă și gradual pregătită a exploziilor dramatic-demențiale din actul secund, Budnaru rostește textul cu ideală convingere, cu naturalețe și cântă cu dezinvoltură și pasiune, pe emisia vocală potrivită genului. Bravo lui și celor care l-au văzut în rol! La mai multe!

Principalul personaj feminin, „Eu”, a revenit delicatei Adriana Vlad, ușor atipică față de tradiția cinematografic-romanescă a rolului, dar valabilă și perfect descriptibilă ca *the girl next door* care-și vede împlinit nesperatul vis, navigând printre turbulențe și piedici. Am iubit interpretarea Adrianei Vlad.

Sigur că neguroasa Mrs. Danvers a fost bine imaginată de Adina Sima, poate nu cu glasul cel mai ferm în părțile cântate, dar cu o alură și o rostire a secvențelor vorbite care-ți dădeau fiori. Excelent a fost Demeter András István ca Frank Crawley, foarte bun Cătălin Petrescu, un Jack Favell excentric nu numai prin costumație.

Ca o venerabilă și venerată stea de cabaret, obișnuită a lobby-urilor de hotel sau cazinourilor, Mrs. Van Hopper și-a expus extravaganțele prin personalitatea Biancăi Ionescu. De fapt, castin-gul organizat de șeful Operetei bucureștene pentru alocarea rolurilor s-a dovedit util și eficient. Toată distribuția a fost bună. Să-i numesc și pe Matei Chioariu (Ben), Silvia Șohterus (Beatrice), Orest Pâslariu-Ranghilof (Giles), Victor Bucur (Colonelul Julyan), Valentino Tiron-Micșunescu (Judecătorul Horridge), Viorel Ciurdea (Frith), Marius Meragiu (Robert) și Dorina Velicu (Mrs. Rutherford). Sunt multe nume noi pe afiș – nu mai vorbesc de distribuția primei seri – ceea ce denotă importanța explorărilor pe care teatrul le face întru descoperirea de noi talente. Cel puțin în teritoriul musicalului.

Contând pe dinamica managerială a Teatrului „Ion Dacian”, aştept cu interes premierele viitoarei stagiuni, cu gândul că bătrâna operetă clasică şi mai tânărul musical vor fi la paritate. Şi, de ce nu, cu partituri autohtone originale. Nu de altceva, dar tânărul şi prolificul compozitor Roman Vlad este o valoare, dovedită prin musicalurile *O noapte furtunoasă*, *Piatra din casă* şi *Scuţiţa Roşie* prezentate pe scena Operei Comice pentru Copii, primul fiind şi intens solicitat internaţional, ultimul, o recentă premieră. Ce-ar fi dacă i s-ar comanda *O scrisoare pierdută*? Toate teatrele importante din lume practică metoda şi directorul general al Operei, Răzvan Ioan Dincă, ştie foarte bine ce ar trebui făcut...

(Teatrul azi, nr. 7-8-9/2011)

STUDIOPERA

S-a încheiat a doua etapă a unui proiect major pentru lumea românească a artelor spectacolului. Se cheamă StudiOpera şi reprezintă un parteneriat între prestigioasa instituţie care este Academia Teatro alla Scala - căreia i s-a alăturat SVASTA ICG România - şi prima scenă lirică a ţării, Opera Naţională Bucureşti, prin Studioul Experimental de Operă şi Balet „Ludovic Spiess”.

În anii postrevoluţionari nu-mi amintesc să fi existat un demers similar. Sigur, nu. Necesitatea punerii pe baze moderne - nu numai europene, ci şi mondiale - a unor discipline diverse care țin de producţiile artistice de teatru liric este evidentă şi demult dorită. În spaţiul nostru, multe activităţi manageriale se desfăşoară după ureche sau după precepte învechite, dobândite din vremea comuniştilor. Rareori iniţiativele autohtone au reuşit să se ridice la nivelul exigenţelor internaţionale. Treaba merge inerţial, cu automatismul dintotdeauna, dar se simte nevoie de inovare, de înnoire, de modernizare, de adaptare la cerinţele economiei de piaţă, competitivităţii, adevăratei performanţe în conducere. Printre puţinele lucruri care s-au reuşit după 1989 a fost înfiinţarea birourilor de presă, ca de altfel în toate domeniile vieţii economice, sociale, culturale. La Opera Naţională Bucureşti, instituţie către care voi focaliza comentariile mele, Departamentul Imagine-Promovare-Comunicare funcţionează bine. E suficient? Vom vedea.

Sub titlul promiţător... ... ”Formare profesională specifică pentru meserii de scenă şi

abilitați de management cultural în domeniul artelor spectacolului”, proiectul a fost cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 „Investește în oameni!” și a fost gândit pentru o perioadă de desfășurare de trei ani (2009 –2012).

Prima etapă a constat dintr-o cercetare complexă, la nivel național, analiza acoperind și alte instituții de spectacol, de învățământ de profil din țară. Cunoașterea a fost făcută nu numai prin studiul sec al documentelor pline de cifre, ci și prin interviuri la care au participat, pe lângă șefi, persoane direct implicate în procesele manageriale, artistice și suport. Un aspect foarte important, întrucât a dus percepția fenomenologică până în profunzime, fără rezerve sau temeri. Au fost identificate atât zonele reușite cât și cele slabe ale activităților. Etapa a II-a a proiectului a constat din elaborarea unui program de instruire și în "formarea de formatori", prin cursuri de pregătire a profesioniștilor din cadrul Operei care, la rândul lor, îi vor instrui pe ceilalți angajați în ultima etapă a proiectului.

Disciplinele pe care le-au asimilat viitorii formatori au fost complexe: Studii de Canto pentru cursuri de cântăreți, Maeștri de balet pentru cursuri de dansatori, Tehnicienii pentru cursuri de tehnicieni de scenă și de atelier (Croitorie, Maestru Lumini, Perucherie-Machiaj), Management Cultural, iar lecțiile au îmbrățișat teme ca Dramaturgia muzicală, Tehnica de interpretare vocală, Repertoriul italian de operă, Tehnicile de dans, Istoria baletului și a muzicii, Coregrafia, Iluminotehnica, Istoria costumului și procesul de confecționare a unui costum de teatru, Tehnici de machiaj și machiajul de spectacol, Istoria coafurii, Principii de programare artistică, Comunicarea în mediul cultural și artistic, Managementul proiectului cultural, Politici culturale etc. ș.a. Lectorii au fost persoane de înaltă competență de la Accademia Teatro alla Scala.

Finalul proiectului va însemna crearea unei structuri specializate în cadrul Operei Naționale București, un Studio similar Academiei Teatrului Scala, ce va fi furnizor autorizat de training pentru domeniile specifice artelor spectacolului: artistic, tehnic și management cultural. Beneficiari ai acestei noi structuri vor fi, alături de angajați ai primei scene lirice naționale, absolvenți ai instituțiilor de învățământ superior din domeniul artelor spectacolului, precum și alte persoane interesate din țară și din străinătate, care doresc să lucreze în domeniu.

Presupun că este vorba despre diversificarea profilului actualului Studio Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess” și nu de o altă instituție, întrucât actualul studio, prin activitatea susținută din ultimii cinci ani, a devenit deja un nume, un brand românesc.

Speranțe

Care sunt așteptările noastre, ale criticilor, ale analiștilor de operă sau, în sens larg, ale publicului

împătimit de arta lirică?

Sigur că problemele profesionale interne – canto, tehnicieni de scenă și atelier – privesc exclusiv „bucătăria” instituției, dar există câteva aspecte care se cer modificate din temelii, îndeosebi pe linie de management și planificare artistică. Mă refer la cele care „se văd” din afara teatrelor.

Așa cum am mai scris cu alte prilejuri, structurarea stagiunilor este deficitară, repertoriul defectuos cumpănit, alegerea premierelor pare aleatorie. Iar programările? Ce să mai vorbim!

Să amintesc că în ultimele sezoane ponderea operelor în concert a fost uriașă, în detrimentul producțiilor adevărate. Și chiar când un titlu – prezentat în formă de concert surogat, de foyer, acompaniat la pian și cu amputări ale partiturii din cauza lipsei corului – a urcat mai apoi pe scenă, regia a lipsit, decorurile așîșderea, deși costumele existau. Când, în ceasul al 12-lea al stagiunii, s-a ales o premieră scenică, titlul nu a fost reprezentativ pentru apetențele publicului bucureștean.

Multe spectacole de tradiție și mare priză la auditoriu, indispensabile afișului, au fost abandonate. Este drept că Opera Națională se confruntă cu o lipsă acută de voci în anumite registre, de pildă tenori spinto sau mezzosoprane dramatice, dar tocmai aici se dovedește abilitatea construirii unor distribuții folosind resurse din țară și oaspeți din străinătate. Absolvenții universităților de muzică au de regulă glasuri crude, incapabile să abordeze la vârste tinere marele repertoriu romantic și verist, ci trebuie să fie protejate prin unele titluri preclasice, clasice sau chiar belcantiste. Nu e ceva rău, dar cred că ar trebui ca scena bucureșteană să alcătuiască un portofoliu cât mai larg de nume, la care să se apeleze ciclic, fără repetări prea dese, pentru a nu satura publicul. În acest sens, explorările în țările învecinate sau chiar în cele mai îndepărtate din est ar trebui să devină o obișnuință. Nu toți rușii, ucrainenii, moldovenii, bulgarii, armenii, chinezii, coreenii, japonezii etc. vor

ajunge să cânte direct la Viena sau Scala. Mulți artiști care au șanse să ajungă acolo, inclusiv românii lansați puternic, doresc să-și parcurgă rolurile într-un teatru mai mic, înainte de a le susține pe o scenă celebră. Iată oportunități de care prima scenă lirică națională ar trebui să profite neîntârziat și să le exploateze.

Programarea stagiunilor se face în continuare fără perspectivă. Iată, la data predării acestor rânduri la tipar – sfârșit de iulie –, în afara cunoscutelor producții deja programate de Festivalul George Enescu, Opera nu a anunțat din viitorul sezon decât... trei spectacole de balet disperate, în octombrie. Restul, blackout. Toate teatrele europene, mari sau mici, au organizat lansări publice și au detaliat pe website-uri, încă din aprilie-mai, stagiunile complete, nu numai titluri, ci și distribuții. Până acum, la noi, distribuțiile au apărut doar cu o lună înainte, cu excepția celor de premieră, pentru care necunoscutele erau lăsate în suspensie – culmea! – până în ultimele zile.

Mă gândesc și că în anul 2013 se vor comemora simultan 200 de ani de la nașterea lui Giuseppe Verdi, a lui Richard Wagner. Se preocupă cineva încă de pe acum? Așa ar trebui, ca bazele să fie bine alese, în așa fel încât să pună în valoare, prin continuitate, remarcabilele antecedente românești în repertoriul verdian și wagnerian.

Ar mai fi ceva. Din timpurile vechi, s-a pierdut bunul obicei al stagiunilor cu durată de 10 luni, între 1 septembrie și 30 iunie. Observ că deschiderile s-au amânat până spre 1 octombrie, dacă nu mai târziu iar închiderile s-au făcut de regulă la sfârșit de mai. Desigur, din comoditate. Nu pare firesc, inclusiv din punct de vedere economic.

Asta a fost. Ce se va întâmpla în viitor? Vor folosi la ceva învățăturile celor trei ani de perfecționare pe bani europeni? Aștept, așteptăm ca proiectul StudiOpera să-și arate roadele și cei școliți să-și pună în aplicare cunoștințele dobândite. Altfel, totul va rămâne ca înainte, steril și aleatoriu.

*(<http://cronici.cimec.ro>, 4 iulie 2011 și
CULTURA nr. 30 (335), 4 august 2011)*

BUCUREȘTI, CARTIER DE VARĂ – EDIȚIA A III-A

Sub acest generic se desfășoară în perioada 16 iulie - 4 septembrie 2011 un festival... estival, inițiat ca proiect de Comisia pen-

tru Învățămant, Cultură, Culte și Sport a Consiliului General al Municipiului, în parteneriat cu Primăria Capitalei și ArCub. Pe scene special amenajate în Parcurile Herăstrău, Sebastian, Drumul Taberei (fost Moghioroș), Lumea Copiilor, Cișmigiu, bucureștenii se întâlnesc cu teatrul de proză și opera, cu muzica pop, cu teatrul de animație și spectacolul de improvizație *Improvisneyland*. În diminețile (ora 10) și serile (ora 20) de weekend evoluează în fața unui public divers artiști de la teatrele Mic, Nottara, Ion Creangă, Excelsior, Metropolis, de la Opera Comică pentru Copii, precum și de la Formația Allegria sau Compania Pur Anima.

A revenit cunoscutului ansamblu al Operei Comice pentru Copii – proaspăt reîntors dintr-un nou turneu de succes, de data aceasta la Nürnberg – onoarea de a deschide ediția a III-a a manifestărilor, ca recunoaștere a prolificității și rolului său formator, a atracției pe care o exercită asupra spectatorilor de vârste fragede și nu numai. Într-adevăr, în dimineața deschiderii din Parcul Herăstrău, publicul s-a strâns în număr semnificativ: cei avertizați prin publicitate, fanii Operei Comice – nelipsiți de la niciun spectacol din sediul de la Teatrul Giulești – sau pur și simplu trecători ocazionali care, odată atrași de jocul și cântul de pe scenă, nu s-au mai dezlipit de... *Scufița Roșie*.

Așadar, s-a prezentat recenta premieră de succes a teatrului, un musical autografiat de tânărul și extrem de talentatul Roman Vlad, care și-a făcut debutul componistic tot pe scena Operei Comice cu o versiune excelentă a *Noptii furtunoase* caragialiene, devenită referențială pentru creația autohtonă de gen.

Regia mării artiste care este Stela Popescu – debutantă în această calitate – a mobilizat cântăreții și balerinii trupei, cu rezultanta unui spectacol scânteietor, inventiv, antrenant, și totodată interactiv. Micuții așezați pe jos în fața scenei au fost impulsionați să răspundă întrebărilor delicioase ale cunoscuților eroi ai poveștii, să participe, să se simtă bine într-o atmosferă destinată, de vară. Așa încât au uitat de canicula ce începea să se aștearnă.

Regizoarea a știut să-i facă pe artiști să joace intens, să danseze (cu sprijinul coregrafei Sorina Tiron), să rostească proza ca niște mari profesioniști. Odată în plus s-a dovedit că, sub o baghetă magică, tinerii interpreți pot ajunge la performanțe notabile într-un spectacol total, desfășurat pe parcursul a numai 50 de minute. Ceea ce se face la Opera Comică merită luat ca exemplu și pentru pro-

ducțiile teatrelor lirice mari, nu de puține ori închistate într-o preocupare seacă, doar pentru cânt.

Greu de făcut remarci în distribuție! Toți au fost minunați. Îi numesc, ordonând, pe Nicolae Lupu (în rolul... Lupului fioros), Ioana Damian (Mama), Rodica Ocheșeanu (Bunica), Raluca Oprea, Gabriela Dăhă, Andrei Lazăr, Daniel Filipescu (prietenii Scufiței Roșii) și, nu în ultimul rând, pe interpreta rolului titular, deja cunoscuta Roberta Enișor, copil încă, dar cu mari perspective.

Sub semnătura reputei scenografe Viorica Petrovici, costumele abundant colorate, decorurile simple ce permit un larg spațiu de joc, au asigurat vivacitatea vizuală a spectacolului.

Sâmbătă 16 iulie, Parcul Herăstrău a răsunat de ritmurile incitante ale lui Roman Vlad, de vocile tinere și calitative. Aplauze și rechemări la rampă! *Scufița Roșie* la Opera Comică pentru Copii este un musical care trebuie văzut, după cum trebuie așteptate cu nerăbdare noile premiere pe care directorul fondator al trupei, Smaranda Oțeanu-Bunea, le pregătește pentru viitoarea stagiune.

(<http://cronici.cimec.ro>, 16 iulie 2011)

„BRÜNNHILDE, EROINA CARE M-A FĂCUT FERICITĂ” – interviu cu soprana MAGDALENA CONONOVICI

Teribilul pașaport

– Stimată doamnă Cononovici, au trecut mulți ani de când publicul vă aplauda în spectacole din România. După aceea, din cauza informării practic inexistente, nu s-a mai știut mare lucru despre activitatea pe care ați desfășurat-o în străinătate. Nu sunteți singura soprană, singurul artist din diaspora, în această situație. Așadar, când ați plecat în Occident?

– Eu am întors de mult timp pagina cântului de operă, pentru a mă putea consacra altor activități care m-au tentat dintotdeauna. Mănuirea glasului și învățarea permanentă a noilor roluri îmi umpleau tot timpul și nu-mi lăsau deloc vreme pentru alte preocupări. Acum sunt mulțumită că, la timpul pensionării, când cântatul nu mai îmi este în actualitate, pot în fine să mă ocup în liniște și de alte domenii care mi-au plăcut.

Am părăsit definitiv țara în 1975, cu un regret enorm, întrucât să lași în urma ta limba maternă, familia, prietenii, stilul tău de viață, ambianța în care ai trăit, obiectele de care ai fost înconjurat – și asta cu siguranța de a nu le mai avea alături aproape niciodată – este o încercare extremă, la care eu am reflectat intens și m-a perturbat foarte tare înainte de a face pasul. Nefiind membră de partid în România comunistă și nici în anturaj de membri de partid, am avut dificultăți imense de a putea ieși din țară. Când după ani întregi de audiții, am reușit pentru prima oară, în fine, să fiu acceptată în lotul candidaților trimiși la concursurile internaționale, am și câștigat în anul 1969, la Toulouse. Primul Mare Premiu.

– *Una dintre consecințe fiind, desigur, propunerea de colaborări...*

– În urma lui aș fi avut, în continuare, contracte multiple de onorat în străinătate, dacă autoritățile române din acea epocă mi-ar fi permis să le efectuez, așa cum se întâmpla cu alte colege de-ale mele, care puteau ieși oricând din țară ca să cânte în diferite teatre de operă, chiar și fără premii câștigate. Dar eu nu am putut beneficia de acest „privilegiu”. Totuși, Securitatea mi-a permis participarea și la alte concursuri internaționale, căci eram o asigurare pentru câștigarea de premii, scop urmărit de statul român. Într-adevăr, după ce am adus încă trei premii internaționale, mai întâi Premiul I, în unanimitate, la Concursul Internațional Maria Canals, Barcelona 1970, apoi încă două, unul pentru oratoriu tot la Barcelona și altul, Premiul II, în Olanda, în anul 1971, nu mi s-a mai dat voie să ies din țară, ca să onorez contractele pe care le obținusem în urma acestor succese. La Barcelona am fost chiar admonestată să plătesc daune pentru nerespectarea contractului unei societăți concertistice. Desigur, aceste instituții nu știau că eu nu POT ieși din țară, așa cum puteau alți colegi de-ai mei. Securitatea nu-mi permitea, pur și simplu, acest lucru. De fiecare dată am avut nenumărate neplăceri pentru obținerea pașaportului și, de fapt, ea m-a împins să plec din România.

Odată chiar, fiind la aeroportul Băneasa înainte de a lua avionul pentru o deplasare la un concurs internațional, o persoană de la Securitate a venit la mine și mi-a spus să-i dau pașaportul ca să mai adauge o viză care lipsește. Dar, odată luat, acest teribil pașaport nu mi s-a mai restituit. Așa că a trebuit să mă întorc acasă cu bagajul și plecarea a fost anulată.

Între Bayreuth și lagărele de azilanți

– Traumatizant!

– În aceste condiții, am luat decizia definitivă de expatriere și cu prima ocazie de ieșire la un concurs să nu mă mai întorc, ceea ce s-a și întâmplat. Desigur, se poate pune întrebarea de ce nu am rămas în străinătate de prima oară. Răspunsul este simplu. Din lipsă de curaj de a mă lansa singură prin locuri necunoscute. Cum nu aveam pe nimeni în străinătate pentru a mă îndruma și sprijini în primele momente, acest gest îmi părea temerar. Între timp însă, după ce am ieșit de mai multe ori, am prins curaj și am putut lua decizia definitivă. În plus, timpul trecuse și ajunsesem la limita de vârstă pentru participarea la concursurile internaționale iar toate contractele pe care aş fi putut să le onorez în străinătate fuseseră pierdute. Situația se arăta sumbră.

După trei ani de așteptare însă, s-a ivit o ocazie. Am fost invitată foarte oficial de prestigiosul Festival Richard Wagner de la Bayreuth, ca să particip cu o prestație la manifestarea ce se desfășura pe lângă marele festival și anume la Jugendfestspieltreffen, Întâlnirile Festive de Tineret. Autoritățile române au fost desigur foarte măgulite de această invitație și au decis să-mi dea drumul. Am cântat acolo cele *Cinci liederuri pe versuri de Mathilde Wesendonck* de Wagner, cu orchestra aflată sub conducerea regretatului Erich Bergel.

La Bayreuth m-am sustras cu mare grijă din grup și am luat trenul pentru Frankfurt, de unde mi-am organizat cererea de azil politic.

– Ce a urmat?

– Un lung episod de opt luni în care nu am putut cânta decât pe apucate, am trecut prin diverse lagăre de refugiați politici în Germania și prin evenimente extreme la care nu mi-aș fi putut închipui că pot face față. Un adevărat roman de aventuri, timp în care viața m-a pus la încercare în toate modurile. Iată că, grație ajutorului de Sus și curajului care mi-a fost insuflat, am reușit să apar din nou la suprafața acestui extraordinar vârtej, ca să-mi recapăt suflarea. Am trăit o experiență excepțională care mi-a dat pentru restul vieții multă încredere în mine și în Îngerul meu, cu care am luat contact și de-atunci nu ne-am mai despărțit.

Vreau să-mi exprim gratitudinea față de Statul German, care mi-a înlesnit aprobarea azilului politic, m-a întreținut pe timp de

opt luni cât au durat formalitățile, m-a informat privitor la stilul de viață din Occident, la aspectele administrative, contul în bancă, plata impozitului și calculul respectiv, găsirea unei locuințe, la nenumărate acțiuni sociale pe care nu le cunoșteam deloc și fără de care nu te poți descurca în locuri străine.

Când mă gândesc acum la toate aceste lucruri, mă mir cum am putut să mă descurc singură în trei țări diferite, Germania, Franța, Belgia, fiecare cu legile, cu limba și cu administrația ei. Dumnezeu mi-a dat curajul și puterea ca să le pot soluționa pe toate, bineînțeles cu mare cheltuială de timp, energie și bani, între altele.

Sacrificiu pe altarul... comunismului

– *Au început angajamentele...*

– Primul contract profesional

mi l-am făcut eu singură în Belgia, la Liège, la Opéra Royal de Wallonie. Am luat contact epistolar cu directorul Raymond Rossius, care s-a întâmplat să mă cunoască din București, unde făcuse o vizită cu ani în urmă și mă văzuse în rolul Aida. Aflând ca am cerut azil politic și am părăsit definitiv România comunistă, m-a invitat la Liège să susțin un concert de arii. Eu eram în lagăr la Karlsruhe, tocmai promisem aprobarea de azil, dar nu aveam încă pașaportul fără de care nu aveam permisiunea de a ieși din Germania. Trec peste alte aventuri pentru traversarea graniței germano-belgiene, ca să ajung, în fine, la Liège. La coborârea din tren, stupefacție totală. Chiar în gară văd un afiș enorm, de cel puțin doi metri, cu fotografia mea și titlul „Magdalena Cononovici cântă...”; și erau indicate ariile pe care le alesesem. Tot orașul era împânzit de aceste enorme afișe. În plus, am aflat că ziarele erau pline de istoria azilului meu și devenisem peste noapte personalitatea zilei. Concertul a decurs foarte bine iar în urma lui mi s-a făcut un contract pentru un an, în care trebuia să cânt, printre altele, Tosca și Lady Macbeth, precum și un rol în opera preclasică a lui Rameau *Indiile galante*. Era primul meu contract de operă în străinătate. La propunerea de salariu făcută de director, suma mi s-a părut atât de enormă față de resursele cu care trăisem în lagăr, încât în primul moment nu am știut dacă este pe lună sau pe an. Nu am lăsat însă să transpară nimic din aceste reflecții și am primit contractul. Bineînțeles că salariul era pe lună.

Așa a început noua mea carieră, în Occident. Din păcate mă apropiam de 40 de ani, nu tocmai o vârstă la care să poți demara o

adeverată carieră. Lipseau cel puțin zece ani, sacrificăți pe altarul comunismului.

De la Pergolesi la Janáček – *În afara celor trei roluri amintite, care au fost celelalte și în ce teatre le-ați cântat?*

– Între timp, impresara care avea să mă acompanieze de-a lungul carierei, Luisa Lasser Petrov, care era și ea la începutul activității, a venit și mi-a propus o auditiție la Opéra du Rhin din Strasbourg, un teatru mult mai important decât cel de la Liège. Se căuta o soprană pentru Desdemona din *Otello* de Verdi. Nu mai cântasem înainte rolul. Desi personajul nu m-a entuziasmat, nu se potrivea cu temperamentul meu, mi-am dat toata silința să-l realizez cât mai bine. De altfel, nu l-am mai cântat niciodată după aceea. La Opera din Strasbourg am fost angajată fix doi ani, a fost singurul meu contract permanent într-un teatru liric. În rest, cariera a decurs independent, cu serii de spectacole pe diverse scene. Îmi amintesc că la Strasbourg am mai cântat *Tosca*, *Don Giovanni* (Donna Anna) și *Cavalerul rozelor* (Mareșala). Conducerea Operei m-a ajutat foarte mult în obținerea cetățeniei franceze, de care am putut să mă bucur după câțiva ani de rezidență la Strasbourg, fapt pentru care sunt, de asemenea, recunoscătoare Franței, care m-a adoptat. Trebuie să știți că de mult nu m-am mai gândit la perioada în care am cântat. Eu nu fac parte dintre cei ce trăiesc în nostalgia sau regretul trecutului, alături de albumul cu fotografii, ci mă aflu cu totul în prezent. Capitolul este închis și se poate ca din memoria mea să fi dispărut unele pasaje sau ordinea lor cronologică. Din păcate, nu am ținut o listă cu datele, locurile și titlurile operelor cântate.

– *Cum v-ați acomodat la Strasbourg?*

– Este un oraș foarte frumos și are marele avantaj pentru mine că se află la granița dintre Franța și Germania, două țări de care sunt profund legată, căci amândouă împreună reprezintă a doua mea patrie, fără să uităm și că... Rinul care le separă este un fluviu mitic, el conține „Aurul Rinului”. De multe ori trec pe jos cu nespusă plăcere marele pod, mă opresc și mă cufund cu imaginația în apele lui, gândindu-mă... oare unde se află fiicele Rinului, paznice ale neprețuitei comori?

– *Ce frumoase și sensibile rememorări! Bardul de la Bayreuth vă trăiește în subconștient. Vom vorbi despre asta. Observ că începuturile au fost în Fach-urile dramatic și coloratură dramatică. Este ceea ce vă definește?*

– Ca *Fach*, mi se potrivește coloratura dramatică, doar că eu am cântat ceva mai târziu mai multe opere de Wagner. Am interpretat, vă spun fără falsă modestie, unele din cele mai dificile titluri din repertoriul de soprană spinto sau dramatică, ca Abigaille din *Nabucco*, Lady Macbeth, Turandot, Elettra din *Idomeneo*, Adalgisa în *Norma*, Senta în *Olandezul zburător* și seria de Brünnhilde din *Tetralogia wagneriană*, din care *Amurgul Zeilor* este și opera mea preferată. Deci Mozart, Bellini, Verdi, Puccini, Wagner, fiecare cu stilul lui, toți au făcut parte din repertoriul meu. În afară de spectacole, am mai cântat diverse concerte cu alte opusuri, printre care opera *Adriano în Siria* de Pergolesi sau *Missa Glagolică* de Janáček, la Paris, la Radiodifuziunea Franceză.

Muncă, rigoare și disciplină

– Ați abordat un repertoriu de mare forță, care nu era la

îndemâna oricui. Cum vi l-ați structurat?

– Problema este că atunci când ești singur în străinătate și trebuie să-ți câștigi existența cu meseria pe care ai ales-o și, în plus, nu mai ești la prima tinerețe, nu poți să alegi doar ceea ce este potrivit pentru vocea ta și te pune cel mai mult în valoare, ci ceea ce ți se oferă. Și, ce mi se propunea făcea parte din repertoriul foarte dificil, roluri pentru care întotdeauna nu au fost prea multe candidate. Mi-ar fi plăcut să cânt mai ales rolurile prime din *Trubadurul*, *Don Carlos* sau *Forța destinului*, dar pentru personajele acestor titluri existau destule soprane, pe când pentru Turandot sau Lady Macbeth erau mult mai puține, ca să nu mai vorbim de *Tetralogie*. Multe din aceste opere erau noi pentru mine, limba germană o posedam doar relativ, ori ca să cânti Wagner în patria lui se cerea o pronunție perfectă. Vreau să spun că am muncit enorm, nu am cunoscut repaus în tot acest timp. Și vara, în vacanțele de la mare, pe plajă, eram cu partitura și dicționarul după mine, memorând minunatele și în același timp foarte dificilele texte mistico-mitologice ale marelui maestru.

– O muncă profesională asiduă...

– Să nu uităm că, în afara ei, s-a adăugat preocuparea de organizare a vieții. Am fost nevoită să-mi schimb de nenumărate ori domiciliul, de fiecare dată a trebuit să mă ocup singură de căutarea apartamentului, de toată tracasarea unei mutări. Mai târziu m-am ocupat chiar de cumpărarea unor apartamente, atât în Germania, la Frankfurt, unde între timp am locuit, cât și în România, unde am

făcut încercarea unei întoarceri între anii 1993-1997, la Brașov. Repatrierea a fost însă primită cu ostilitate de conducerea Facultății de Muzică din Brașov și de cea a Teatrului Liric unde, de asemenea, dădeam cursuri de canto. Acele persoane mi-au făcut viața amară și m-au determinat să părăsesc a doua oară Țara Românească, să revin în Franța, vânzând apartamentul din Brașov și cumpărându-mi altul la Strasbourg. În viață, m-am ocupat singură de toate, și de artă, și de administrația cea mai complicată, și de secretariatul meseriei. Toată această muncă mi-a forjat pe mai departe caracterul, astfel încât rigoarea și disciplina mi-au rămas în continuare caracteristici de bază.

– *Dezolantă întâmplare la Brașov! În afară de Strasbourg, pe unde v-au mai purtat drumurile artistice?*

– Primele contracte furnizate de impresara mea au fost în Elveția, cel mai adesea la Basel, Berna și St. Gallen. Au urmat Amsterdam, München, Hamburg, Berlin și Düsseldorf, între altele, apoi s-au adăugat Monte Carlo, Paris, Lyon, Québec, Johannesburg și Pretoria, Londra (Opera Regală Covent Garden), Veneția (Gran Teatro La Fenice), Kiev, precum și diferite festivaluri, precum Spoleto, Wexford sau Wiesbaden, la care s-a ținut un prestigios festival wagnerian.

Brünnhilde – rolul emblemă

– *Care au fost momentele de vârf ale carierei occidentale,*

cu cele mai mari satisfacții?

– Fără îndoială, seria de Brünnhilde din *Tetralogie*. Acest geniu universal care a fost Wagner nu se lasă apreciat cu ușurință, de la primul contact, decât poate în operele de tinerețe, *Lohengrin*, *Tannhäuser* sau *Olandezul zburător*. Dar pentru lucrările mai târzii, precum *Parsifal* sau cele din *Tetralogie*, un studiu preliminar amănunțit și profund al portativului, textului și al motivelor muzicale conducătoare este necesar, pentru ca apoi să poți savura pe deplin splendoarea cuvântului, a sunetului, a subiectelor și valoarea arhetipală a personajelor.

Iat-o pe Brünnhilde! Trăiește la început în paradis, fiică preferată a atotputernicului său Tată Ceresc, Wotan. Cea mai mare fericire a ei era să-i facă pe voie și să-i îndeplinească poruncile la care adera în totalitate, apreciindu-le ca perfecțiune de justete și înțelepciune. Dar iată că, așa cum adesea se întâmplă în viață, un personaj legat definitiv de tatăl ei, Fricka, soția lui Wotan, de care

acesta este obligat să țină cont, intervine cu maximă autoritate spre marea contrarietate a Brünnhildei. Cele două zeițe sunt în evidentă aversiune una față de cealaltă, în total dezacord. Wotan se vede constrâns de Fricka să ia o decizie care-i întristează sufletul, dar o ia, cu toată suferința pe care i-o pricinuieste. Brünnhilde simte sfâșiетоarea lui tristețe și-i împărtășește durerea. Iată însă că, în ultimul moment, se hotărăște ca în acțiunea pe care o va întreprinde să se opună actului impus de Fricka. Brünnhilde se răzvrătește, voind în realitate să-i facă un bine tatălui său. Numai că Wotan nu vede cu aceiași ochi riposta ei și colera îi este fără margini, egală doar cu propria-i disperare. Brünnhilde va fi izgonită din paradis, nu va mai fi zeiță, ci simplă muritoare pe pământ, în plus supusă voinței bărbatului pe care-l va avea. Despărțirea tatălui de fiică este zguduitoare, una dintre cele mai minunate pagini de operă. Pe pământ, ca mulți muritori, ea cunoaște experiențe diverse, trece prin momente de extaz sau durere extremă, care însă îi sunt hărăzite pentru a-i deschide ochii și a face din ea o ființă înțeleaptă și cunoscătoare a sensului vieții. În final, Brünnhilde poate să părăsească pământul, căci de aici înainte ȘTIE totul și nu mai are de ce să-și continue viața printre pământenii.

– *Iată esența tramei, plină de analogii și învățăminte...*

– Oare nu acesta este destinul fiecăruia dintre noi? Nu venim toți de la Tatăl Ceresc? Nu suntem apoi goniți din paradisul (poate al familiei sau copilăriei), nu ne luptăm cu diverse vicisitudini, nu devenim (dacă am învățat lecția) înțelepți? În ce mă privește, m-am identificat în totalitate cu personajul, așa cum am făcut cu toate rolurile mele, de altfel. Dar această eroină m-a făcut fericită și dacă n-ar fi trebuit să cânt decât Brünnhilde, îmi ajungea pentru carieră.

Permanente căutări – *În anii bucureșteni au fost momente grele, de cumpănă. Le-ați descris. Ați cântat însă multe spectacole la Opera Română, concerte. Cum le rememorați?*

– De fapt, după terminarea Conservatorului, am fost angajată solistă la Opera Română din Cluj. Acolo mă aflu când am câștigat primele premii internaționale. Debutul mi l-am făcut cu rolul titular din *Tosca*. A urmat *Gioconda*. Un mare eveniment național a fost montarea operei istorice *Romulus* de Salvatore Allegro, pe un libret de Emidio Mucci despre întemeierea Romei. *Romulus* și *Remus*! Compozitorul a fost prezent la premieră și a fost

foarte încântat de prestația noastră. În continuare, pe scena clujeană am cântat Aida, Elisabeta din *Don Carlos*, Donna Anna. Cu aceste roluri mi-am continuat, după trei ani, cariera la București, unde am mai adăugat repertoriului meu Leonora din *Trubadurul*, Veta din *O noapte furtunoasă*, iar concertant fragmente din *Parsifal* (Kundry), *Walkiria* (Sieglinde), precum și Lady din *Macbeth*. Am susținut și diverse recitaluri de lieduri pe scene de concert bucureștene. Desigur, la începutul carierei, unele roluri, dacă nu chiar toate, în afară de bucuria și extazul induse prin interpretarea personajelor, au prezentat probleme tehnice dificile care trebuiau rezolvate și la care nu întotdeauna aveam capacitatea de a găsi cele mai bune soluții. Norocul meu a fost însă că această căutare permanentă de îmbunătățire a tehnicii vocale - pentru a mă putea concentra pe scenă doar la trăirea personajului - a fost o preocupare care m-a urmărit în toată cariera. Îmi făcea plăcere și mă împlinea. Studiul permanent nu-mi era o corvoadă, ci chiar o satisfacție, căci mereu descopeream câte ceva. Răbdarea și consecvența mea în această căutare erau fără margini.

Muzică și pictură

– *La începutul interviului mi-ați spus că, după pensionare, v-ați dedicat „unor activități care v-au tentat dintotdeauna”, dar nu le-ați devoalat. Așadar, ce faceți acum?*

– În anii carierei, preocuparea profesională și grijile administrative mi-au ocupat tot timpul. Tânjeam însă ca, la un moment dat, să mă pot ocupa și de alte domenii spre care eram puternic atrasă încă din tinerețe, printre altele, pictura, modelajul, ceramica. La Frankfurt chiar, spre sfârșitul activității mele artistice, m-am înscris la cursurile serale ale Universității de Arte Plastice, pe care le-am urmat timp de cinci semestre. Mi-au făcut o enormă plăcere, mai ales că erau cursuri practice de pictură, acuarelă și desen după poza pe care o luau modelele. Îmi plăcea nespus să lucrez după model uman. De altfel, portretul a rămas specialitatea mea în acest domeniu. Am pictat nenumărate tablouri, am făcut copii după diverși pictori, pe care le-am oferit cadou prietenilor. Acum, una dintre cele mai mari plăceri, în afară de artele plastice, o constituie lectura, pe lângă alte diverse studii. Biroul îmi este mobila principală.

– *Acum îmi explic și imaginile pe care le așterneați sonor, pictând cu vocea, și meditățile de pe malurile Rinului. Spuneți-mi, doamnă Cononovici, după nereușita și trista experiență brașoveană,*

v-ați gândit să predați în continuare lecții de canto, să împărtășiți tinerilor cântăreți din experiența dumneavoastră? V-ar tenta un master-class la Opera Națională București?

– Sigur că lecții de canto am predat cu intermitențe mai tot timpul. Problema în formarea unui artist liric este foarte complexă. Aproximativ zece ani de studii vocale sunt necesari unui cântăreț pentru a parcurge tot traseul până în topul unei cariere de prim-solist. Nu este vorba numai de tehnica vocală sau de interpretarea muzicală. Caracterul, sănătatea (corpul ne este instrumentul), stăpânirea nervoasă, relația cu partenerul a cărui manieră de a cânta te poate perturba pe scenă, sunt numai unele dintre capitoalele care trebuie bine cunoscute și rezolvate înainte de a înfrunta marile roluri. Astăzi lumea nu mai are răbdare. Dorește ca totul să decurgă repede. Cum ajunge elevul să cânte o arie sau două, își imaginează că s-a format, pleacă și vrea să se lanseze pe scenele celebre. Trezirea lui la realitate este amară iar profesorul este dezamăgit... Să nu mai vorbim despre aceia care se plimbă din profesor în profesor și combină toate metodele de cânt. Ce bun poate să iasă dintr-un asemenea amestec? La master-classes nu m-am gândit deloc până acum. Să fie oare semnul că nu mă simt atrasă în mod special? Rămâne de văzut.

Onoruri – *În zilele următoare, vi se vor decerna la Brăila două distincții prestigioase, Medalia și Diploma de Onoare Hariclea Darclee. Suflatul acestui eveniment, organizatoarea celebrărilor dedicate ilustrei soprane, Mariana Nicolesco, știe să-i recompenseze pe marii artiști. Cum priviți acest moment?*

– Cu enormă bucurie în suflet. Capitolul „operă” fiind închis de mult pentru mine, cum vă spuneam, nu mă mai gândeam absolut deloc că surprize de acest gen mă mai pot ajunge din urmă. Sunt nespuse de recunoscătoare doamnei Mariana Nicolesco și echipei cu care lucrează, pentru onoarea pe care mi-o fac. De asemeni sunt foarte bucuroasă să o pot cunoaște personal și, cu această ocazie, să-i exprim gratitudinea mea.

(CULTURA nr. 29 (334), 28 iulie 2011)

ÎN ONOAREA REGELUI

Fundația Principesa Margareta a României desfășoară o susținută activitate pe linia promovării tinerelor talente. Chiar așa

se intitulează programul prin care oferă burse de studiu, sesiuni de mentorat și promovează artiști aflați la început de carieră, care au nevoie de sprijin financiar spre a-și urma calea talentului. Beneficiarii au vârste cuprinse între 14 și 24 de ani, provin din licee și universități bucureștene. Pentru anul 2011, 26 de burse în valoare de 2000 de euro fiecare au fost oferite unui număr de 13 muzicieni și 13 plasticieni.

În beneficiul programului „Tinere talente”, pentru atragerea de fonduri, în 2008 a fost deschisă seria manifestărilor prin care importanți artiști au susținut concerte și recitaluri la Ateneul Român. Începând cu pianistul Dan Grigore, continuând cu Orchestra de Cameră Radio dirijată de Cristian Mandeal, cu recitalul sopranei Nelly Miricioiu în compania baritonului Yuriy Tsiple, acompaniați de Orchestra Română de Tineret, condusă de Horia Andreescu, anul acesta Concertul extraordinar i-a avut pe afiș pe violonistul Remus Azoitei și pe dirijorul Christian Badea, la pupitrul Corului și Orchestrei Simfonice a Filarmonicii George Enescu.

Contextul a fost cu totul special, fiind vorba de prețioasa aniversării celor 90 de ani ai Regelui Mihai I. De altfel, concertul s-a desfășurat în prezența Regelui și a membrilor familiei. În alocuțiunea sa, Principesa Margareta a subliniat scopurile nobile ale Fundației, activitățile susținute în cele peste două decenii de existență, îndemnând pentru sprijin generos și în viitor. O scurtă peliculă a înfățișat aspecte ale ediției 2011 a programului „Tinere talente”.

Unul din cele patru imnuri compuse de Haendel pentru încoronarea Regelui George al II-lea al Marii Britanii, *Zadok the Priest*, HWV 258 a deschis concertul. Cald și maiestuos a răsunat celebrul *God Save the King*.

Reputat artist, Remus Azoitei a oferit o tălmăcire a *Concertului nr. 1 în sol minor pentru vioară și orchestră* de Max Bruch în care și-a expus cu dăruire tonul superb și tehnica impecabilă. Susținut de energicul și profundul analist care este dirijorul Christian Badea, Azoitei a cântat cu gravitate *Preludiul: Allegro moderato* și cu brilianță *Finale: Allegro energico*. Piesa *Lăutarul* de Enescu, oferită în bis, a fost omagiul pe care violonistul l-a adus marelui creator român.

Pentru Christian Badea, *Poema Română* de George Enescu a fost un nou prilej pentru o demonstrație de tratare complexă și măiestrită a unei pagini cunoscute. În fața unor ansambluri în op-

timă formă, Badea a construit gradual, de la liniștea primelor secvențe la evoluțiile ample, de la chemările doinite la tumultul dansant, în care pulsația mi-a adus aminte de o viziune celebră a primei *Rapsodii* enesciene, cea a lui Sergiu Celibidache.

Imnul Regal ce încheie *Poema Română* a fost ascultat în picioare de întreaga asistență, care a obținut și bisul dorit.

(CULTURA nr. 44 (349), 10 noiembrie 2011)

ION DACIAN 100

Figură - reper a operei românești, a culturii naționale, Ion Dacian a încetat demult să fie un simplu nume de tenor. A devenit o legendă. Este printre pușinii artiști la a cărui amintire, veșnic vie, lumea muzicală, publicul, se pleacă adânc și respectuos, omagiindu-l perpetuu.

Ardelean prin naștere, Ion Dacian a studiat dreptul și cântul la Cluj și a adunat pe parcursul carierei, în țară și străinătate, nu mai puțin de 57 de roluri de operetă și 9 de operă, în cca. 5000 de spectacole, la care s-au adăugat 120 de concerte. Personajele interpretate la București în opere precum *N-a fost nuntă mai frumoasă*, *Ana Lugojana*, *Lăsați-mă să cânt* (peste 250 de reprezentații!), *Plutașul de pe Bistrița*, *Lysistrata*, *Anton Pann*, *Târgul de fete*, *Soarele Londrei*, *Contesa Maritza*, *Țara surâsului*, *Secretul lui Marco Polo*, *Sânge vienez*, *Contele de Luxemburg*, *Vânzătorul de păsări*, *Liliacul*, *Văduva veselă*, *Dragoste de țigan*, *O noapte la Venetia*, *My fair Lady* etc. etc. au atras spectatorii ca un magnet. L-au făcut idolul lor. Tenor, actor, regizor, profesor universitar, publicist, director artistic al Teatrului Vlădoianu-Alhambra, director prestigios al Operei bucureștene, Ion Dacian a fost cea mai complexă personalitate din istoria românească a genului. S-a stins din viață în 1981, așadar în 2011 s-au împlinit și trei decenii de la dispariția marelui maestru.

Ion Dacian 100. Poate cel mai frumos omagiu adus artistului la centenarul nașterii a fost splendidul album (texte de Ana și Eugenia Mirescu, editori Cristina Nichimiș și Ileana Savu, grafică de Sabina Spataru) publicat de Teatrul Național de Operetă ce-i poartă numele, în care biografia amănunțită este completată cu extrase de presă, interviuri și fotografii.

În sala Operei bucureștene s-a organizat și un concert de gală, sub egida Elite Art Club UNESCO – Proms of Delight, exact în

ziua, 11 octombrie, în care Ion Dacian ar fi împlinit 100 de ani. L-a prefătat cu cuvinte calde actualul director general al teatrului, Răzvan Ioan Dincă, care a folosit ocazia de a-și reitera conceptul de conducere, sperăm, având numele maestrului și al operetei clasice în imagine permanentă, pe lângă dezvoltări și modernizări. „Să preluăm modele din epoca de glorie a Operetei”, a spus Dincă, accentuând că opereta și musicalul trebuie să meargă „mână în mână”. Așa să ajute Dumnezeu!

Păcat că serata s-a desfășurat numai în forma unui concert cu trei tenori, căroră li s-a alăturat o soprană. Organizatorii l-au asociat, total nepotrivit, chiar dacă au spus că era doar o provocare, eventual repertorială, cu faimoasele concerte Pavarotti-Domingo-Carreras. Asemenea nume celebre nu trebuie aduse în discuție, nici măcar în situații evident competitive.

Așadar, în acompaniamentul Orchestrei Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian” (nu în cea mai bună formă, cu lucruri multe de îmbunătățit în direcția acurateței și precizunii intonaționale), sub bagheta lui Constantin Adrian Grigore, au evoluat tenorii Cristian Mogoșan, Florin Budnaru (singurul solist al teatrului), Lucian Corchiș și soprana Anda Pop.

Clujeanul Cristian Mogoșan este la ora actuală unul dintre cei mai buni artiști de operă români tineri, deja un profesionist solid, cu mari perspective pentru afirmare internațională. Cu voce plină de *squillo*, instinct și autoritate în cânt, se îndreaptă către roluri eroice, dramatice. Este tenta pe care a conferit-o și cântonetelor *Non ti scordar di me* (Ernesto de Curtis) sau *Mattinata* (Leoncavallo), poate mai îndepărtată de soarele torid al Italiei. Mogoșan este însă un tenor valoros, a cărui evoluție se cere urmărită și prețuită.

Cu pasiune și dăruire (aria „No puede ser” din zarzuela *La tabernera del puerto* de Sorozabal) a cântat Lucian Corchiș, dar s-a arătat mai puțin atent la intonație și mai puțin chibzuit la sunetele acute în cântoneta *Torna a Surriento* (De Curtis).

Florin Budnaru a sintetizat, nu cu foarte mare siguranță a emisiei, cele două direcții de preocupări ale teatrului, opereta și musicalul, prin interpretarea ariilor „Te voi răpi la noapte” din *Secretul lui Marco Polo* de López și „The music of the night” din *Fantoma de la Operă* de Webber.

Soprana Anda Pop (Brașov) a oferit o tălmăcire colorată și strălucitoare a ariei „Meine Lippen Sie küssen so heiss” din opereta

Giuditta de Lehár, susținută și de un dans antrenant. În program, a adăugat și „I could have danced all night” din musicalul *My fair Lady* de Loewe. Și ea, este o cântăreață stăpână și sigură pe arta sa, singurele rezerve venind dinspre asprimea unor note acute.

Cei trei tenori s-au întrecut apoi în acute spectaculoase – din nou dominate de Cristian Mogoșan – în populare cântonețe (*O sole mio* de Eduardo di Capua și *Funiculì, funiculà* de Luigi Denza) și arii de operă („Nessun dorma” din *Turandot* de Puccini și „La donna è mobile” din *Rigoletto* de Verdi). Li s-a alăturat Anda Pop, pentru bis, în aria lui Ivanovici, „Muzica, muzica” din opereta *Valurile Dunării* de George Grigoriu.

Este lesne de observat că repertoriul tenoral al lui Ion Dacian, cel care i-a adus faima, nu a fost mai deloc reprezentat... poate doar prin aria de López. Până la urmă, bine că s-a întâmplat ca numele să-i apară din nou pe un afiș, că s-a cântat în memoria lui, cu gândul la el, cu imaginea lui proiectată pe un ecran și că a fost editat albumul omagial, un punct de plecare, poate, pentru o viitoare mare monografie „Ion Dacian”.

(Teatrul azi, nr. 12/2011)

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNĂȚIONAL „GEORGE ENESCU”, ediția a XX-a, 2011

LOHENGRIN PENTRU PRESTIGIUL OPEREI NAȚIONALE BUCUREȘTI

Montarea operei wagneriene era o obligație pentru scena lirică din Splai. Anul acesta se împlinesc 90 de ani de la primul spectacol care s-a reprezentat în nou înființata Operă Română bucureșteană și se știe că titlul ales fusese chiar *Lohengrin* iar bagheta aparținuse lui George Enescu. Actuala ediție a festivalului a oferit șansa ca, prin prezența lui Ioan Holender în calitate de director artistic, să poată fi invitați pentru câteva roluri-cheie artiști de renume mondial, așa încât noua producție a fost lansată printr-o sărbătoare, mai ales că oaspeții Johan Botha, Emily Magee și Petra Lang au fost anturați de dirijorul Cristian Mandeal. Lor li s-au alăturat artiști români meritoși, Orchestra și Corul Operei în maximă formă și o solidă echipă de realizatori: Cătălin Ionescu-Arbore (coordonare artistică și light design), Ștefan Neagrău (regia), Adriana Urmuzescu (scenografia), Ileana Niculescu (mișcarea scenică).

Tratat în cheie modernă, cu simbolistică intensă (piramida ca forță integratoare și cu puteri convergente către înălțimile spiritului), cu decoruri simple (planșee asimetrice) și costume stilizate ce trimit în epocă, intens luminat (albastrul visului Elsei, argintul Graalului al cărui mesager este Lohengrin, verdele veninului cuplului damnat Telramund-Ortrud, la care adaug proiecțiile de fundal consonante stărilor eroilor), spectacolul provoacă și asigură transpunerea ideatică. Montarea place și pentru că logica mișcării, a cadrajelor, este coerentă.

Johan Botha a interpretat impresionant rolul titular. Cu glas de autentic Heldentenor, impunător, omogen și penetrant, cu acute strălucitoare, atacate în chip de lamă oțelită, tenorul a adăugat tălmăcirii sale moliciuni, mezzevoci, nuanțe („Nie sollst du mich befragen...” a venit ca o rugă rostită cu presimțirea dezastrului, debutul scenei cu Elsa din actul al III-lea a fost încărcat de tandrețe iar „In fernem Land” a avut liniștea sferelor cerești) și a dominat cu volumul său vocal tutti orchestral, cor... absolut tot.

Petra Lang a fost Ortrud de mare forță dramatică, în care tumultul și metalul din glas, dezvoltate pe toată întinderea ambitusului, s-au împletit cu expresii demonice, atitudini șerpești, dezlănțuiri de furie. Invocarea lui Wotan și a Freiei, „Entweihte Götter!”, a cutremurat.

După un prim act în care prin visul Elsei „Einsam in trüben Tagen” a anunțat viitoare rafinamente, Emily Magee a cântat cu glas învăluitor și extremă muzicalitate, remarcile mergând către lirismul și frumosul legato cu care a însoțit marea scenă cu Ortrud, ca și către vehemența cu care a susținut secvența întrebării fatale.

O plăcută surpriză a fost prestația lui Valentin Vasiliu în ecrasantul rol Telramund. Dacă presiunea orchestrei din tirada „Erhebe dich, Genossin meiner Schmach!” din debutul actului secund a fost greu de învins, baritonul a cântat pe parcursul serii cu vigoare, autoritate, cu expresivitate în declamații și a jucat convingător.

Horia Sandu a fost Regele Heinrich. O voce robustă, oarecum aspră, condusă întrucâtva uniform. Oboseala s-a insinuat la intervențiile din ultima scenă.

Nu-l uit pe interpretul Heraldului, Vasile Chișiu.

Dirijorul Cristian Mandeal a făcut minuni cu Orchestra Operei Naționale, care a cântat suplu, echilibrat între partide, cu momente de subtilă sensibilitate și largă respirație. Păcat că alămurile i-au jucat, pe alocuri, feste. Mandeal are o solidă cultură wagneriană și faptul se simte. Bagheta sa precisă și fermă a redat cu înalt profesionalism monumentalitatea și misterul opusului.

Pentru maestrul Stelian Olariu, omagiat la scenă deschisă de Ioan Holender pentru a 50-a stagiune în fața Corului Operei bucureștene, *Lohengrin* a fost o nouă afirmare a valorii sale. Coriștii au cântat impecabil, atât în pasajele catifelate (actul I), cât și în cele în care masivitatea de sunet a fost comandamentul suprem.

Ne vom aminti multă vreme de acest *Lohengrin* festivalier. Păcat că nu s-a transmis live pe posturi RTV!

(Jurnalul Național - Agenda Festivalului,
nr. 4, 6 septembrie 2011)

ARIODANTE SAU FEERIA VOCILOR BAROCE

Pură magie la Ateneu, în compania ansamblului Il Complesso Barocco, condus de renumitul Alan Curtis! Trei ore târzii de noapte în care publicul a stat cu răsuflarea tăiată, sedus de vocile soliștilor, de sunetul orchestrei, de fluidul radiant transmis de dirijor în tălmăcirea concertantă a operei *Ariodante*, HWV 33 de Haendel. Și dacă sonoritățile instrumentelor originale ale muzicienilor ne erau cunoscute din înregistrări, impactul audiției live a fost și mai mare. Înalta clasă a coloristicii de sunet, în primul rând, a venit direct către senzorii noștri de percepție și a creat o atmosferă în care rafinamentele, cursivitatea, omogenitatea, îngemănarea partidelor au ajuns la țintă, în suflute, în minți. Alan Curtis este un măiastru care nu trece nimic cu vederea, de la acordajul atent, de rară minuțiozitate, la inducerea teatralității de care un opus înfățișat în concert are maximă nevoie spre a nu deveni arid. În gestica sa, neajutată de baghetă, se simte vigoare și preocupare pentru detaliu, subtilitate și eficiență.

Ariodante, opera seria în trei acte cu premieră în 1735 la Covent Garden din Londra, este o capodoperă care abia acum 40 de ani, la reluarea ei mondială, și-a văzut validat acest statut. Cu subiect complicat, ca și al altor opusuri din epocă, fără să excludă iubirea, intrigile politice și amoroase, confruntările, loviturile de teatru dar și finalul fericit, *Ariodante* place prin sensurile recitativelor, ca și prin lamento-urile sau ariile de bravură care expun întregul evantai al vocalității baroce.

Este momentul de a spune că Alan Curtis a venit la București cu artiști de extremă magnitudine, specialiști ai stilului haendelian, voci excepționale, proaspete, cu înaltă școală de gen. Exemplara pregătire muzicală și stilistică a fost evidentă la fiecare măsură. S-a cântat cu sunete pure, cu preocupare pentru rostiri scânteietoare, cu virtuozitate expresivă, cu siguranță tehnică, cu rafinamente atât în *canto spianato* cât și în *canto fiorito*. De fapt, conductul impecabil al glasului, derularea spectaculoasă a ornamentațiilor, accentele, legato-ul, suplețea, echilibrul între sunetul *vi-brato* și *non-vibrato* au fost precepte la care au răspuns toți vocaliștii. Un adevărat regal!

În rolul titular, excelenta mezzosoprană Ann Hallenberg a impresionat prin incisivitate și cascadele vocalizate. Toți artiștii au fost minunați dar, ordonând, notez timbrul tulburător al formidabilei (și frumoasei!) contralte Varduhi Abrahamyan (Polinesso), fabuloasa ei știință de împletire a sonorităților glasului cu expresia, frazarea sopranei Ana Quintans (Dalinda), cântul instrumental al altistei Roberta Mameli (Ginevra), vocea caldă și nobilă a basului Matthew Brook (Regele Scoției), sunetele plăcute ale tenorului Nicholas Phan (Lurcanio).

Mai presus de orice, peste bucuria auditivă, pentru tot ce a oferit ca glasuri și cultură stilistică fără fisură, *Ariodante* cu Hallenberg, Abrahamyan, Quintans, Mameli, Brook, Phan, sub bagheta lui Alan Curtis a fost și o lecție...

(MELOS, nr. 2/2011 și

ARARAT nr. 17 (470 / 1-15 septembrie 2011)

ȘTEFAN IGNAT DOMINĂ NOUA PRODUCȚIE CU OEDIPE

Așteptam de mult la Opera Națională București o nouă versiune scenică românească a capodoperei enesciene. Fără puțință de a ne șterge din memorie montarea istorică a lui Jean Rânzescu, după 1989 am văzut-o pe cea a Cătălinei Buzoianu (poate prea rapid eliminată), pe cea forțată alegoric a lui Andrei Șerban, pe cea excesiv abundentă și tehnic-incomodă a lui Petrică Ionescu.

În 2011, Andei Tăbăcaru-Hogea, înconjurată și chiar presată de renumele faimoșilor înaintași, i s-a oferit șansa afirmării într-un titlu referențial. Regizoarea a ridicat mânușa cu curaj și, deloc timorată, s-a aplecat cu preocupare asupra ecrasantului mit, asupra filosofiei lui Enescu. Rezultatul? Spectacolul se poate clasa într-o viziune clasic-modernă. Clasică prin designul costumelor (Viorica Petrovici, maestră în desenul armonios colorat și stilizat al vestimentației), modernă prin decorurile semnate de aceeași scenografă. Elementul scenic de bază este un platou circular central, ridicat la câțiva metri deasupra scândurii, înconjurat de scări și pasarele metalice, ornat câteodată de coloane masive. Spiritul legendarei montări a lui Jean Rânzescu, cu a sa celebra "tobă", nu pare departe... O paranteză. Amplasat într-un "punct mort" acustic, platoul a pus serioase probleme unor soliști. Este motivul pentru care

vocea lui Ștefan Schuller (Marele Preot) s-a auzit discret, cit. in-sonor. Și chiar a lui Hector Lopez (Laios) sau Vicențiu Țăranu (Teseu).

Proiecțiile au fost și ele parte integrată a componentei moderne a viziunii regizoarei și scenografei. Pe introducerea orchestrală, magma venită din măruntaiele pământului, din lumea Sfînxului, este nu numai semnul prevestitor sub care stă confruntarea lui Oedipe cu Ekhidna, ci însăși simbolul tragediei eroului. Frumos concepută a fost imaginea Sfînxului, în chip de uriașă păpușă învâpăiată, costumată și machiată extravagant, de sub care ies faldurile ispitei deșarte. Ecaterina Țuțu a cântat bine, dar și-a terminat aria într-un țipăt de durere (?!), depărtat de vocaliza topită în neant, cerută de Enescu. Ca atmosferă, actul final a părut cel mai realizat, în tente albastrii, învăluit în nori idilici. Oedipe își recapătă coroana și, deși sferile cerești îl așteaptă, rămâne statuar, întru eternitate, printre oameni.

Numai că spectacolul nu a decolat sau, mai corect spus, a făcut-o scrâșnit. Abia în dramaticul act III, tensiunea s-a apropiat de cotele paroxistice dorite de compozitor. Până atunci, s-a insinuat o atmosferă ternă, statică, augmentată de mișcările prea schematice, de simetrii, de dansurile coregrafului Răzvan Mazilu și, nu în ultimul rând, de tempii mult prea relaxați, puțin convenabili dinamicii acțiunii, veniți din bagheta lui Tiberiu Soare, la pupitrul unei orchestre docile. Chiar și corul și-a regăsit acuratețea mai târziu, pe parcursul seriei.

Noua producție cu *Oedipe* a stat sub semnul interpretului rolului titular, Ștefan Ignat, impunător, tragic. Glasul este somptuos, solid rezonant, impresionant în declamații. Sunt momente în care legato-ul ar fi trebuit să urmeze o înșiruire mai firească, dar baritonul este – fără îndoială – Oedipe al clipei și nu pentru că se află singur pe rol, ci pentru că îl face bine. Din ampla distribuție îi notez pe Ionuț Pascu (excelent Creon), Horia Sandu (cutremurător Tiresias), Simona Neagu și Antonela Bărnat (foarte bune în Antigona, respectiv Meropa), Mihnea Lamatic (Paznicul), Oana Andra (Iocasta), Valentin Racoveanu (Păstorul), Pompeiu Hărășteanu (Phorbas).

Habemus *Oedipe*! Pentru moment. Nu ne așteptam la versiunea definitivă, pentru că nici nu este bine să fie așa. Trebuie să acceptăm practica marilor teatre occidentale, care mențin montările un număr de 4-5 ani și apoi oferă noi viziuni. Cred că în acest mod

trebuie privite lucrurile. *Oedipe* de Enescu este un majestuos complex ideatic, ce nu poate fi epuizat dintr-o trăsătură de condei. Alte minți, alte gândiri, alte spirite îi pot descoperi valențe noi. Să așteptăm.

(*Jurnalul Național - Agenda Festivalului*,
nr.13, 19 septembrie 2011)

OASPEȚI LA OPERĂ

Spectacolul Operei Naționale București cu *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski în regia lui Ion Caramitru nu este nou. Dar, deși datează de peste doi ani a reușit să-și mențină prospețimea, să funcționeze bine, fără să acuze delăsare sau rutină. Este un fapt constatat în stagiunile curente, care a motivat, desigur, includerea pe afișul Festivalului Enescu, alături de noile producții *Lohengrin* și *Oedipe*. Și, deși distribuțiile bucureștene sunt valabile și competitive, pentru diversitate, a fost oportun să fie invitați trei oaspeți, aproape în totalitate necunoscuți marelui public.

Soprana georgiană Tamar Iveri este o artistă rafinată, cu voce frumoasă, de consistent lirism, a cărei apetență pentru personajul Tatiana a fost bine intuită de Ioan Holender, încă din vremea în care acesta conducea Opera de Stat din Viena. Am avut – nu au trecut mai mult de doi ani – prilejul să o ascult în spectacol, sub bagheta marelui Seiji Ozawa. Și acum, Tamar Iveri a construit dificilul rol cu minuțiozitate, a condus fraza muzicală cu atenție la meandrele de spirit ale eroinei, cu sensibilitate. Chiar dacă, judecând după spectacolul vienez, mi s-a părut mai puțin implicată la începutul serii, imediat, pasiunea și dăruirea cu care a cântat au impresionat. Câtă iubire strânsă în suflet, ce evocări înduioșătoare au exprimat desenele în pianissimo din marea arie a Tatiane! Păcat că spectaculoasa acută din finalul operei nu a fost exploatată cu eficacitate, adică nu a fost emisă cu fața către public ci, părăsind scena. Este și aceasta o dovadă a preocupării artistei pentru veridicitatea jocului, pentru atitudinea în rol.

Nu-l ascultasem niciodată pe baritonul Levente Molnár, 34 de ani, născut la Baia Mare, în prezent solist al Operei Bavareze de Stat din München. Știam doar că, în afara teatrului de rezidență, are apariții la Opera din Budapesta, la Opera Regală Covent Garden... Surpriza a fost plăcută la întâlnirea cu o voce generos rezo-

nantă, sombrată, omogenă, care umple sala de sunete plăcute. Urmărirea transformărilor personajului Oneghin a fost bine cumpănită. Arogant, agasat, nevrozat chiar – din cauza iritării în primele scene, a ajuns la final în pragul disperării. Un detaliu. Fraza acută ce încheie opera, altminteri bogat și amplu înfățișată, ar fi trebuit servită în continuitate, pe un singur arc de respirație, spre a încununa prestația, de altfel excelentă. L-aș revedea cu bucurie pe Levente Molnár la București și în alte roluri pe care cu factura sa lirică de glas le poate realiza interesant.

Rămâne Marius Brenciu. După Alfredo din *Traviata*, nu-l mai întâlnisem pe scenă de la interpretarea lui Nadir din *Pescuitorii de perle*. Acum, în rolul Lenski, am regăsit aceeași inteligență artistică, aceeași muzicalitate debordantă, același eșafodaj minuțios clădit, de puternică implicare actoricească. Mi s-a părut însă că glasul a mai sărăcit în armonice, notele înalte au fost „împinse” în efort, iar legato-ul s-ar cere fluidizat, cel puțin în fraze ca „V vașem dome...” și chiar în aria „Kuda, kuda...” Cred că tenorul trebuie să se preocupe în direcția cultivării în continuare, cu asiduitate, a liris-mului său seducător.

În jurul celor trei principali, au evoluat artiști cunoscuți ai primei scene lirice naționale: Maria Jinga (Olga cu timbralitate frumoasă), Ana Maria Comșa (Larina cu glas important, neatentă pe alocuri la intonația corectă), Sorana Negrea (Filipievna, o voce de certă perspectivă), Florin Diaconescu (suculent în Triquet), Pompeiu Hărășteanu (la 76 de ani, deja o adevărată legendă a rolului Gremin), Dan Indricău (Căpitanul și Zaretsky).

Dirijorul Iurie Florea stăpânește cu știință opusul ceaikovskian. S-a simțit, îi este apropiat, i-a restituit căldura și poezia. Tempii au fost corecți și au servit tensiunea crescândă a spectacolului. Florea este un bun coordonator și, după nesiguranțele corului din prima scenă, bine rezolvate de la pupitru, relaționarea cu masivele ansambluri a fost impecabilă.

(*Jurnalul Național - Agenda Festivalului*,
nr.17, 23 septembrie 2011)

SPRE O PERIODICITATE ANUALĂ A FESTIVALULUI GEORGE ENESCU (I)

O nouă ediție, jubiliară, a XX-a, a Festivalului enescian s-a încheiat recent, în triumf, la București. 25 de zile intense de muzică

au omagiat numele marelui compozitor, au polarizat atenția românilor și a lumii întregi, prin media națională dar și prin intermediul canalelor TV CNN, Euronews, Mezzo, posturilor de radio Deutsche Welle, RFI și presei importante internaționale. Ca și acum doi ani, 12 critici, membri ai Asociației Presse Musicale Internationale cu sediul la Paris, au urmărit seri ale festivalului. Succesul a fost maxim, săli arhipline, entuziasm general. Într-un cuvânt, bucuria de a asculta muzică sub numele lui Enescu. Pornind de aici și înainte de a panorama momentele semnificative ale evenimentului, mă gândesc la un aspect care ar trebui privit cu maximă atenție de organizatori, de diriguitori, de înaltul patron care este, în chip tradițional, Președintele României.

De când Ioan Holender, personalitate ilustră a lumii operei în special, a muzicii în general, a preluat direcțiunea artistică, Festivalul George Enescu s-a urcat pe culmi, a căpătat o expansiune nemăintălnită în lunga sa istorie de peste 50 de ani. Ar fi păcat ca un asemenea câștig să nu fie exploatat și mai mult pentru prestigiul manifestării, al imaginii României în lume. Dorita vizibilitate extremă se obține în cazul periodicității anuale. Ca și intrarea în subconștient. Toate marile festivaluri mondiale, cel de la Salzburg – comparabil cu al nostru – este numai un exemplu, se desfășoară în fiecare an. Gândind la efortul financiar, sigur că dimensiunea gigantică va trebui întrucâtva aerată și redusă, ceea ce nu va fi deloc rău. Desfășurătorul n-ar mai avea peste 160 de evenimente artistice, 90 de concerte și spectacole, 65 de ansambluri, 100 de soliști și 39 de dirijori, ca în 2011, ci ar fi mai echilibrat, mai judicios cumpănit între ani consecutivi. Poate cel mult trei săptămâni, cu maximum două concerte pe zi, serii tematice mai puține și mai concentrate... Nu este aici locul de sugerat soluții de detaliu, dar nu trebuie uitat că Festivalul Enescu este un bun național, este marele brand de țară al României și el trebuie înfățișat lumii întregi cât mai des, în fiecare septembrie. Odată la doi ani riscă să nu fie în vizer decât... atunci. Prea mult i-a oscilat în istorie periodicitatea, ca acum să nu se desfășoare anual, dată fiind marea lui tradiție. Se știe cu câtă frenezie se așteaptă la fiecare sfârșit de toamnă programul anului următor la festivalul salzburghez și nu numai. Permanența asigură vizibilitatea.

Noi-vechi secțiuni în concurs

Concursul de compoziție și interpretare, care se desfășoară în paralel cu festivalul, a cunoscut un mare succes de par-

ticipare (33 de lucrări, peste 100 de instrumentiști în total) dar și o premieră. A fost inclusă secțiunea destinată violoncelului și faptul că s-au prezentat 34 de tineri arată buna orientare a organizatorilor. De altfel, a fost singura secțiune care a dat Premiul I (chinezul Tian Bonian), la celelalte distincțiile cele mai înalte revenind pianistului coreean Jeung Beum Sohn (Premiul al II-lea) și, ex-aequo, violoniștilor Haik Kazazyan (Armenia) și Alexandra Conunova (Republica Moldova), tot premiul secund.

Într-un concurs, importante sunt și premiile speciale, care direcționează energii private, cu menirea promovării tinerilor artiști. Aș remarca Premiul Constanța Erbiceanu, oferit de Fundația Culturală Erbiceanu celui mai bine clasat pianist român, Mihai Ritivoiu, un premiu acordat și la anterioara ediție a concursului și despre care se poate spune că a devenit tradițional, ca și Premiul Fundației Ion Voicu. O apariție binevenită a fost Premiul pentru cel mai bine clasat concurent român la toate cele trei secțiuni, venit pentru prima oară în 2011 din partea Fundației Naționale Americane pentru Artă „Liliana și Peter Ilica”. În fine, Secțiunea Compoziție și-a desemnat și ea câștigătorii: pentru categoria Muzică de cameră lucrările *Cytisus/A-phonie* de Kwang-Ho Cho și *The play of light* pentru cvartet de coarde aparținând lui Mihyun Woo – ambii din Republica Coreea (ex-aequo), iar la categoria Muzică simfonică, poemul simfonic *The Human* compus de Chang Eunho, tot din Coreea.

Și pentru că am vorbit de succesul noii secțiuni, cea de violoncel, nu pot să nu revin la ideea ca Secțiunea Canto să-și reia locul în Concursul Enescu. Argumentele sunt multe, solide și vechi: tradiția ce datează de exact 50 de ani, lansarea unor celebrități (Agnes Baltsa, Viorica Cortez, Marina Krilovici, Ludovic Spiess, Eugenia Moldoveanu, Inva Mula etc.), atragerea atenției asupra creației vocale enesciene... Îmi amintesc că faimosul ciclu de lieduri *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot* era piesă obligatorie în concurs și mulți tineri cântăreți și l-au păstrat în repertoriu. S-a spus, în mod fals, că Enescu nu a scris în mod esențial pentru glasuri. Dacă facem un calcul profan și numărăm minutele compuse de Enescu pentru violoncel și pentru voci (*Oedipe* y compris), balanța înclină greu către ultimele. În fond, toate secțiunile pot coabita sau, dacă se sperie cineva, se pot organiza alternant pe ani, precum la Concursul Reine Elisabeth de la Bruxelles. Să nu uităm că marea spe-

cializare a lui Ioan Holender este opera. Vă închipuiți ce ar însemna un concurs de canto sub egida sa? De ce să-l facă în altă parte?

Muzica enesciană și secolul XXI

S-au cântat toate simfoniile lui George Enescu și, pe ansamblu, creația sa a fost onorată cu 24 de interpretări, printre care cele ale prestigioaselor Israel Philharmonic (sub bagheta lui Zubin Mehta), Orchestre National de France (Daniele Gatti), Wiener Philharmoniker (Franz Welser Möst), Royal Liverpool Philharmonic (Vasily Petrenko), ale dirijorilor Valery Gergiev, Lawrence Foster, Cristian Mandeal, Antonio Pappano...

Programele au fost de mare diversitate, s-au cântat 60 de lucrări semnate de 45 de compozitori români, contemporanii lui Enescu și muzica secolului nostru au avut o consistentă reprezentare. Dintre formațiile care au onorat aceste secțiuni se disting: Filarmonicile „Transilvania” din Cluj (dirijor John Axelrod), „Banatul” din Timișoara (dirijor reputatul compozitor Peter Ruzicka), „Moldova” din Iași (dirijor Sébastien Rouland), Ensemble Orchestral de Paris (John Swensen), Gulbenkian Symphony Orchestra (Lawrence Foster), Hungarian National Philharmonic (Zoltán Kocsis), Orchestra Națională de Cameră a Republicii Moldova (Cristian Florea), Camerata Regală (Cristian Lupeș), Orchestra de Cameră „Philharmonia” (Nicolae Iliescu) și multe altele. Li s-au alăturat ansamblurile Hyperion, Profil, H Nova și London Schubert Players, Archaeus, Trio Contraste, Corala camerală mixtă I. C. Danielescu, Corul de cameră Preludiu, Cvartetul Florilegium, Bläserensemble Sabine Meyer, Kammarenensemble N, Manderling Quartett etc. Nu au lipsit recitalurile solistice susținute de Adrian Brendel (violoncel) și Tim Horton (pian), de violonista Patricia Kopatchinskaja și pianista Mihaela Ursuleasa, căroră li s-a alăturat Victor Kopatchinski la țambal, de duo-ul Philippe Graffin (vioară) – Claire Désert (pian) etc. Prețuitul actor Victor Rebengiuc a susținut recitalul de muzică și poezie „Despre iubire” în compania sopranei Bianca Manoleanu și a pianistului Remus Manoleanu.

Un regal, o uriașă desfășurare de forțe, ca întreg festivalul!

Mari orchestre

Sub acest generic, Christian Badea a dirijat serata inaugurală la pupitrul Residentie Orkest, în fapt, Filarmonica din Haga. La el în țară, ansamblul are rivale serioase, celebra Concertgebouw din Amsterdam și Filarmonica din Rotterdam. Nu înseamnă că prezența oaspeților olan-

dezi nu ne-a făcut plăcere. Festivalul Enescu nu este numai o re-unire a celor mai mari nume muzicale ale planetei dar se recomandă și prin diversitate calitativă, așa încât publicul poate analiza, evalua, compara și, în final, decide asupra unei ierarhii proprii, chiar pornind de la concertul de deschidere. Este un proces firesc oriunde în lume.

Două seri ne-a oferit Christian Badea, un șef de orchestră de mare forță și solidă pregătire. Summum-ul realizărilor a fost *Simfonia nr. 10 în mi minor op. 93* de Șostakovici, opus de amploare ce a găsit în viziunea dirijorului, a instrumentiștilor, interpreți profunzi într-o psihologie a controverselor și apăsării. Pentru prima simfonie enesciană, „*Eroica*” în *Mi bemol major op. 13*, Christian Badea a rezervat o lectură expresivă în mișcarea secundă (*Lento*) și dinamică în cea ultimă, *Vif et vigoureux*. Păcat că primele acorduri ale lucrării – semnalul festivalului (!) – au găsit în alămurile olandeze interpreți neatenți, care le-au bălmăjit...

Dan Grigore este un măiastru. A dovedit-o o dată în plus în binecunoscutul *Concert în la minor* de Grieg, unul din obișnuitele sale succese. Deopotrivă virtuos și poetic, pianistul a încântat.

Prima auditiie absolută a lucrării *Atlantis* de Dan Dediu a prilejuit întâlnirea cu un compozitor prolific și cu un opus plin de culoare, parte a unei *Simfonii a continentelor*, ce urmează a fi completată. Residentie Orkest și Christian Badea au adăugat programului celor două seri *Simfonia fantastică op. 14* de Berlioz.

Catifeaua corzilor și tăișul alămurilor Incluse în secțiunea “Mari orchestre ale lumii” au fost și Filarmonica bucureșteană, și Orchestra Națională Radio.

Prima s-a aflat sub bagheta octogenarului Gennady Rozhdestvensky (în program, „*Vox Maris*” *op. 31* de Enescu – solist Marius Vlad Budoiu, *Concertul nr. 1 în Re bemol major op. 10* de Prokofiev – solistă pianista Victoria Postnikova și *Cantata „Ivan cel Groaznic”* de același Prokofiev – cu povestitorul Igor Chernevich, contralta Larissa Diadkova, baritonul Alexei Tanovitski și însuși Rozhdestvensky, ca... actor), cea de-a doua a fost condusă de James Gaffigan (*La cathédrale engloutie* de Debussy și monumentală *Simfonie „Turan-galila”* de Messiaen – la pian Peter Donohoe, la Ondes Martenot Cynthia Millar).

London Symphony Orchestra este un ansamblu de maximă magnitudine artistică. Sub bagheta de înalt profesionalism a lui

Horia Andreescu a interpretat *Simfonia nr. 6 în la minor* de Mahler și *Concertul pentru vioară și orchestră în la minor op. 82* de Glazunov, solistă Nicola Benedetti. Calitatea instrumentiștilor britanici vine dintr-un compartiment de coarde cu sunet torid și catifelat, secondat în același chip de cel al "lemnelor". Celebrele alămuri londoneze nu s-au dezis nici de această dată, în sonorități când tăioase, când învăluitoare. Cel de-al doilea dirijor prezent la pupitrul ansamblului, Nikolai Znaider, a pus totul în evidență, îndeosebi în lucrările de Brahms, *Simfonia nr. 4 în mi minor op. 98* (cine poate uita atacul fabulos al viorilor din debutul primei părți, *Allegro non troppo*?) și *Dansul ungar*, oferit ca bis, cu "Streich" formidabil, unduitor și elegiac. Poate că în prima piesă, Uvertura operei *Maestrul cântăreți din Nürnberg* de Wagner, Znaider s-a preocupat mai mult de dezvoltarea alăturilor în detrimentul corzilor, ceea ce a făcut ca planurile sonore să fie întrucâtva amestecate. *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în Do major op. 15* de Beethoven a repus însă, cu distincție, viorile în drepturi, iar solistul Saleem Abboud Ashkar s-a simțit în largul lui, zugrăvind un peisaj cvasi-impresionist (prima parte, *Allegro con brio*), extatic (mișcarea secundă, *Largo*) și plin de perlaș virtuosistic în finalul *Rondo-Allegro scherzando*.

Și Valery Gergiev, la pupitrul Orchestrei Simfonice a Teatrului Mariinski din Sankt Petersburg, dimensionează în tușe masive și preferă deseori ca tăișul alăturilor (nu întotdeauna capabile și de reflexe calde) să lase minunatele corzi în penumbră. Așa a fost, spre pildă, Uvertura „*Tannhäuser*” de Wagner și chiar suita *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel, prea puțin străbătută de spiritul compozitorului francez care a orchestrat-o. În schimb, Gergiev ne-a oferit o admirabilă versiune a *Simfoniei nr. 3, cu cor, în Do major op. 23* de George Enescu, în care statuarul s-a îmbinat cu fragilitatea, tensiunea cu transparența, violența cu liricul. Dirijorul, cu gestica sa atipică, este un arhitect de mare profunzime. Cele două programe ale sale au mai cuprins poemele simfonice *Prometheus* de Skriabin (solist pianistul Alexander Toradze) și *O viață de erou* de Richard Strauss, la care s-a adăugat *Naughty Limmericks* de Rodion Șcedrin.

Miracolul Barenboim

Fost *Wunderkind*, devenit pianist de geniu, Daniel Barenboim s-a dedicat de multă vreme baghetei și a venit acum la București în calitate de director muzical (pe viață!) al Capelei de Stat din Berlin, dar

și de maestru al claviaturii. A propus două *Concerte pentru pian și orchestră* de Mozart, nr. 22 în *Mi bemol major KV 482* și nr. 24 în *do minor KV 491*, în care au guvernat delicatețea, diafanul, filigranul cel mai fin, broderia dantelată. Și chiar dacă, pe alocuri, Barenboim nu mai are acuratețea de odinioară, sunetele vapoaroase încântă. Stările de visare, de reverie, mângâierile clapelor venite dintr-un formidabil tușeu țin vraja într-o intimă confesiune (părțile a doua, *Andante* și a treia, *Allegro*, din *Concertul nr. 22*). De pe scaunul pianului, a asigurat și conducerea muzicală.

S-a dăruit apoi, cu evidentă vocație de constructor de edificii monumentale, unor lucrări precum *Simfonia nr. 7 în Mi major* de Bruckner și *Simfonia pentru „Divina Comedie” a lui Dante*, S 109 de Liszt. Cu gestualitate redusă, Barenboim punctează precis, se inflamează rar dar eficient și toate compartimentele răspund impecabil. Momente de sublim, de extaz, de farmec au fost la tot pasul. Iată doar două dintre ele. În prima parte a opusului brucknerian, *Allegro moderato*, melancolia corzilor s-a metamorfozat într-un *crescendo* superb către finalul topit mai apoi printr-un *diminuendo* frumos arcuit. Grandios au sunat și ultimele pagini ale mișcării. La fel, în partea secundă, *Adagio (Sehr feierlich und sehr langsam)*, atacurile moi ale “cordarilor” au revelat sunetul cald al instrumentiștilor, a căror omogenitate frizează perfecțiunea. Culminațiile discursului melodic sunt plămădite de Barenboim cu înaltă știință a dozajului creator de tensiune, a făuririi imaginilor contrastante (partea a patra, *Finale - Bewegt, doch nicht schnell*). Sub bagheta maestrului, Staatskapelle Berlin accede cu curaj către culmile marilor ansambluri simfonice.

Tablourile opusului lisztian au trecut de la tumultul dramatic, răscolirea și frământarea interioară (*Infernul*), zguduitor înfățișate, la zăgăvirea picturală a *Purgatoriului*, cu muzica sa ușoară și duioasă. Corul de femei al Filarmonicii George Enescu (dirijor Iosif Ion Prunner) și Corul de femei al Radiodifuziunii Române (pregătit de Dan Mihai Goia) au cântat bine și aerisit, într-o amplasare – în spatele sălii, la balcon – pretențioasă din punct de vedere al coordonării cu îndepărtata scenă...

Operă Marea realizare a primei scene lirice naționale a fost noua producție cu *Lohengrin*. Ar sta oriunde în lume, în orice teatru, inclusiv pe colina verde și sacră de la Bayreuth. Trei titani au fost artizanii celor două spectacole: tenorul Johan Botha,

mezzosoprana Petra Lang și, nu în ultimul rând, dirijorul Cristian Mandeal. Li s-au alăturat coordonatorul artistic Cătălin Ionescu Arbore (regia Ștefan Neagrău, scenografia Adriana Urmuzescu), soprana Emily Magee, maestrul de cor Stelian Olariu, ceilalți interpreți.

Pentru Cristian Mandeal, muzica lui Wagner este a doua natură. Am simțit-o încă de acum cca 25 de ani când conducea Orchestra Filarmonicii din Cluj pe scena Ateneului în *Marșul funebru la moartea lui Siegfried* din *Amurgul zeilor*. Efluviile bardului îl pătrundeau, efectul sonor era copleșitor, tulburător. Așa a fost și acum. O adâncă pătrundere filosofică a mitului eroului suprem pierdut printre pământeni a răscolit tălmăcirea, a făcut-o deopotrivă străbătută de dumnezeire, dar și de mizerie umană. Orchestra i-a însoțit ideatica și a sunat ca niciodată, când teutonic, când poetic, alăturându-se cu semetie înaltei și binecunoscutei calități valorice a corului.

În rolul titular, marea vedetă Johan Botha a dominat totul cu voce și impetuoșitate autentice de *Heldentenor*, cu note înalte pline de *squillo*, cu atacuri fulminante, cu omogenitate stupefiantă, cu statură impunătoare dar... și cu subtilități de interpretare, subînțelesuri, nuanțe în mezzavoce. Ce ne puteam dori mai mult?

Când mezzosoprana Petra Lang a atacat prima notă a infernalei partituri a lui Ortrud – și a făcut-o cu glas metalic, pătrunzător ca laserul, la care a adăugat o extraordinară lărgime de sunet, ce dădea uriașă amploare vocii – am crezut că spre registrul înalt se va... întâmpla ceva. Poate note „strânse”, poate stridențe, poate balansuri. Nimic din toate acestea. Vocea îi este o coloană monolitică de oțel, impresionantă, cutremurătoare ca impact sonor și dramatism. Nici Petra Lang nu s-a cantonat în înșiruirea de sunete explozive și a picurat insinuări demonice, venite – foarte rară calitate – din tumult de glas.

Excelentă a fost Elsa sopranei Emily Magee, cu cânt cultivat și sublim în legato, cu sunete pure, visătoare, cărora către final le-a dăruit incisivitate în momentele adresării întrebării interzise.

În rolul Telramund a debutat baritonul Valentin Vasiliu, voce solidă care a rezistat presiunii rolului și l-a cântat cu accente bine cumpănite în declamații și joc de scenă intens. Pe alocuri, la al doilea spectacol, oboseala s-a simțit. Bașii Horia Sandu și Marius Boloș au interpretat rolul Regelui Heinrich der Vogler. Primul cu

voce liniară, mai rugoasă și severă, cel de-al doilea cu glas cald și expresie autoritară dar care, pe parcurs, a tins spre amorfism.

Regia și scenografia au fost printre cele mai bune văzute în ultimii ani la noi. Deopotrivă modernă și clasică, deopotrivă cu simboluri și elemente concrete, cu *lighting design* (același Cătălin Ionescu Arbore) coerent asociate stărilor psihologice, montarea captivază, incită la reflexii, dar și lasă fluxul muzicii să se deruleze fără opreliști. Din simbolul celor două palme împreunate în forma Sfântului Potir al Graalului își extrage seva și imaginea stilizată a lebedei care îl poartă pe Lohengrin, și semnul unirii într-o iubire dintre Lohengrin și Elsa. Rămâne un arhetip. Este semnul pe care Ortrud și-l însușește în fața Elsei, în ultimele momente ale operei, ca o convertire la lumină a sufletului ei întunecat.

După *Olanezul zburător* și acest *Lohengrin*, prezența lui Cristian Mandeal în fosa Operei Naționale s-a arătat un mare câștig. Așa încât, așteptăm... *Tannhäuser*.

La miezul nopții

Sub acest generic, s-a desfășurat o serie de concerte deosebit de îndrăgită. A fost programată numai în weekend, organizatorii gândindu-se la eforturile spectatorilor care, în zilele de lucru ale săptămânii, ar fi fost supuși la curse contra-cronometru, alergând de la Ateneu la Sala Palatului și înapoi la Ateneu. Nu mai vorbesc de *switch*-ul sonorităților orchestrale. De cele mai multe ori, publicul are nevoie să se reculeagă, să reflecteze după un concert memorabil și nu-i cade bine schimbarea brutală de stil.

Mult iubita Orchestre de Chambre de Lausanne și dirijorul Christian Zacharias au fost reinvitați, de data aceasta pentru trei concerte Schumann, în care solist a fost mai întâi violoncelistul Antonio Meneses, apoi însuși dirijorul-pianist. În nopți memorabile au mai evoluat Austrian Baroque Company, Venice Baroque Orchestra, Kamerata Salzburg (trei concerte sub bagheta lui Cristian Mandeal, cu violonista Isabelle Faust, pianistele-surori Katia și Marielle Labèque, pianistul Jean Bernard Pommier).

În interpretarea ansamblului Il Complesso Barocco, a dirijorului Alan Curtis, un eminent specialist al muzicii preclasice, opera *Ariodante* de Händel a strălucit concertant pe scena Ateneului. Rafinamentele și spiritul teatral, sonurile eterate și vibrația in-terioară, vocile proaspete și impecabil pregătite stilistic, virtuozitatea de bravură, știința zicerii recitativelor au sedus. Din distribuție s-a

detașat splendida (la propriu și la figurat!) contraltă Varduhi Abrahamyan (Polinesso în travesti), urmată de soprana Ana Quintans (Dalinda), altista Roberta Mameli (Ginevra), basul Matthew Brook (Regele Scoției), tenorul Nicholas Phan (Lurcanio).

Orchestra of the Age of Enlightenment și Choir of the Enlightenment au vizitat pentru prima oară Bucureștiul. Au propus două programe haydnie, oratoriile *Creațiunea* și *Anotimpurile*, sub două baghete, Trevor Pinnock și Adam Fischer. Poate nu toți instrumentiștii sunt ultraperformanți (în seara în care s-a cântat *Creațiunea*, precizia a suferit în unele momente ale părții prime, iar corniștii au ratat monumental o intervenție din partea a III-a), dar britanicii au o asamblare exemplară orchestră - cor, momentele de *tutti* impresionează prin sunetul de mare omogenitate și consistență. În plus, există la cele două formații aparținătoare aceluiași brand o bucurie și o plăcere nedisimulată de a face muzică, transmise nemijlocit auditoriului. *The joy to play music*. Vigurosul Trevor Pinnock este, fără îndoială, motorul acestui gen de abordare.

În *Creațiunea*, soprana Christina Landshammer, a cântat artistic, cu sunet instrumental marea arie a părții secunde și a demonstrat că este o vocalistă excelentă, specialistă a sonorităților flautate, în partea a III-a. Un glas amplu și generos a înfățișat basul Matthew Rose, însoțindu-l cu o interpretare cultivată și nuanțată. La fel și tenorul Toby Spence, a cărui prestație a devenit asiguratoare pe parcursul derulării discursului muzical, odată depășite micile probleme de intonație din prima parte.

Sonorizarea

Ca și iluștrii săi înaintași, Walter Gieseking sau Wilhelm Kempff, marele pianist Alfred Brendel folosește acumulările de-o viață, spre a comunica publicului și cititorilor, idei și concepte, analize și viziuni interpretative, comparații, exegeze. A făcut-o și la București, în sala Ateneului Român, unde a preferat să abordeze tema „Caractere muzicale în universul sonatelor de Beethoven”, în locul celei anunțate anterior, „Lumini și umbre în interpretare”. Indiferent de subiect, gândirea și mâinile lui Brendel sunt oricând binevenite. Păcat însă că organizatorii nu s-au preocupat îndeajuns de audiția conferinței. Sonorizarea nu a îmbunătățit vocea stinsă a maestrului octogenar, ba mai mult, a estompat-o. Întrucât prelegerea era scrisă, ar fi fost nevoie de un prompter pe care să fie proiectată, dacă nu traducerea în română, măcar textul original în engleză.

Și pentru că am atins problema sonorizării, sigur că Sala Palatului suferă din acest unghi. Nu aș vrea să fiu nedrept și să nu recunosc că, la această ediție, a fost cel mai bun sunet din toate timpurile. Dar nu putem rămâne aici, nu ne putem autoliniști, mai ales când maeștri ca Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Valery Gergiev, Antonio Pappano critică sonorizarea și trimit scrisori „to whom it may concern”. Cu alte cuvinte, doar să audă cineva! Elegantele lor mesaje, care solicită reabilitarea constructiv-acustică a Sălii Palatului, pot fi citite și ca avertizări voalate. Să fim foarte atenți! Nu putem risca să nu-i mai avem oaspeți la viitoare ediții. În plus, în timpul unor concerte au fost și pocnituri în difuzoare sau țiuturi. Asta nu mai ține de acustică, ci de calitatea aparaturii și a mâinilor care fac reglajele.

În schimb telefoanele mobile au sunat nestingherite. Cred că apelurile pentru închiderea sau trecerea lor la modul „ silențios ” trebuiau făcute mai des și mai cu... claritate, inclusiv în foyer. În fond, tot o chestiune de sonorizare!

(<http://cronici.cinec.ro>, 1 octombrie 2011 și
CULTURA nr. 40 (345), 13 octombrie 2011)

FESTIVALUL GEORGE ENESCU, UN SUCCES DE PROPORȚII (II)

O nouă producție cu Oedipe... ... era obligatorie pentru Opera Națională. La ediția trecută a festivalului, odată abandonată montarea gen SF a lui Petrică Ionescu, se importase de la Toulouse spectacolul semnat de Nicolas Joël. În dorința de a-și onora colegii, directorul general Cătălin Ionescu Arbore a încredințat baghetele - regizorală și dirijorală - Andei Tăbăcaru Hoge, respectiv tânărului Tiberiu Soare. Indispensabil era însă interpretul rolului titular care, cât timp baritonul Ștefan Ignat cântă bine, toată lumea doarme liniștită. Timbrul brun, generos, expansivitatea în momentele teribile, de culminație dramatică, declamația cu vocație tragică, volumul dominant al glasului, îl fac să stea confortabil în tronul care i-a aparținut uriașului David Ohanesian. Departate de mine gândul de a-i compara sau de a atinge umbra ilustrului său înaintaș, însă Ștefan Ignat trebuie apreciat cum se cuvine. Nu-i pot reproșa decât servirea mai puțin inspirată a momentelor de extracție lirică.

Distribuția a cuprins multe nume consacrate. Direcțiunea nu a dorit să riște la premieră dar a inclus în următorul spectacol, cel de deschidere a stagiunii, multe debuturi, ceea ce înseamnă că se îngrijește de viitorul actualei producții. Bine gândit! În festival, Ecaterina Țuțu a fost din nou interpreta Sfînxului, a cărui moarte nu a produs un șuierat pierdut în spațiu, ci un grido ce a contrazis sunetul eterat al desenului melodic însoțitor venit din fosă. Enescu s-a răsucit în mormânt. Apoi, îi notez, ordonând, pe Ionuț Pascu (Creon), Horia Sandu (Tiresias), Simona Neagu și Antonela Bârnat (Antigona, respectiv Meropa), dar și pe Mihnea Lamatic (Paznicul), Oana Andra (Iocasta), Valentin Racoveanu (Păstorul), Pompeiu Hărășteanu (Phorbias) sau, cu toate sonoritățile estompate, pe Hector Lopez (Laos), Vicențiu Țăranu (Teseu), Ștefan Schuller (Marele Preot).

În montarea grandioasă, susținută de proiecții și simboluri, stângăciile regiei au venit din statismul primelor două acte, din simetria amplasărilor. Corecții? Se pot face, cu grijă mare. Nici balețul (Răzvan Mazilu) nu a servit trama, ci a accentuat atmosfera ternă, deloc festivă de la nașterea lui Oedipe. Sigur că și din fosă, discursul enescian ar fi trebuit să inducă dinamică spectacolului, dar lentorile, inclusiv ale recitativelor, au persistat până către actul al III-lea în care s-a atins, într-adevăr, substanța dramaturgică dorită de compozitor. Idilicul act ultim a impresionat prin atmosfera de reculegere și prin finalul ce îl fixează definitiv pe Oedipe în mijlocul celor pentru care s-a sacrificat. Prezența ciclică a ursitoarelor, trecerea obsedantă a lui Tiresias prin scenă au fost bune găselnițe ale regiei.

Oscarul merge însă către scenografa Viorica Petrovici, cu viziuni proiectate apocaliptic (introducerea orchestrală a operei), cu compoziții de statui informe (Hecate) și costume frumoase, variate coloristic, între care cel înflăcărat al Sfînxului a avut spiritul demonic potrivit. Din măruntaiele lui, ieșeau tentațiile-tentacule care nu i-au folosit la nimic în confruntarea cu eroul. Machiaje neobișnuite, simboluri au întregit viziunea.

Noul *Oedipe* există la Operă, deci trebuie văzut neapărat. Și comentat.

Evgheni Oneghin... ... a fost cel de-al treilea titlu propus de prima scenă lirică națională. În montarea deja cunoscută și apreciată a lui Ion Caramitru, inter-

preții principali au fost oaspeți. L-aș remarca în primul rând pe baritonul Levente Molnár - născut în România - nu numai pentru că îmi era o necunoscută, ci și pentru că ne-a făcut cunoștință cu un glas liric consistent timbrat, rotund și nobil, care înțelege spiritul ceaikovskian, specificitatea personajului titular. L-a jucat cu dăruire și corectă evoluție graduală. La pasiv, aș nota câteva ruperi de continuitate a frazei, în special a celei concluzive din final. Tatianna a fost soprana georgiană Tamar Iveri, o artistă sensibilă, plină de lirism și a cărei intensitate a trăirii s-a accentuat îndeosebi în partea a doua a spectacolului. Ultra-muzicalul și inteligentul cântăreț-actor Marius Brenciu a interpretat rolul poetului Lenski. Este o prezență agreabilă, implicată și eficientă scenic. A afișat însă o timbralitate frustă, dezbrăcată de armonice, seacă, în pofida unor fraze muzicale flexibile, frumos conduse. Nu toate. Acute forțate l-au scos din matca firească a lirismului vocii sale de tenor. Ca și la *Oedipe*, ordonând, îi notez pe ceilalți interpreți: Maria Jinga (Olga), Ana Maria Comșa (Larina), Sorana Negrea (Filipievna), veteranii Florin Diaconescu (Triquet) și Pompeiu Hărășteanu (Gremin) dar și tânărul Dan Indricău (Căpitanul și Zaretsky).

Evgheii Oneghin este un spectacol solid construit muzical și o mare parte din merit revine dirijorului Iurie Florea, promotor al simțului scenic în rândul instrumentiștilor, pe care îl dezvoltă prin gestionarea timpilor, dinamicii și culorilor. Momente simfonice admirabile au captivat și, iată, trista introducere la aria lui Lenski ar fi numai un exemplu. Lui Florea i-a stat alături corul Operei, remarcabil pregătit de Stelian Olariu și care, precum în *Oedipe*, a crescut în acuratețe pe parcursul serii.

Sarabanda „Marilor orchestre”... ... a continuat în cea de-a doua jumătate a festivalului. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra a fost condusă de Vasily Petrenko. În două seri consecutive s-au cântat: Enescu (*Suita nr. 2 în Do major op. 20*), Walton (*Concertul pentru vioară și orchestră*, solistă Midori), Prokofiev (*Simfonia nr. 7 în do diez minor op. 131* și *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră în Do major op. 26*, solist Alexei Volodin), Stravinski (*Simfonia în trei mișcări*) și Rahmaninov (*Simfonia nr. 3 în la minor op. 44*).

Binevenită a fost bagheta lui Cristian Mandeal la pupitrul Orchestrei Române de Tineret (Enescu - *Rapsodia nr. 1 în La major op. 11*, Beethoven - *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major*

op. 61, solist David Garrett, Stravinski – *Pasărea de foc* și Ravel – *Valsul*). Pentru tinerii instrumentiști, includerea în prestigiosul ciclu și în onoranta companie a fost o gură de oxigen, care se cere folosită pentru confirmări cât mai rapide, fără dubii.

Omogenitatea este un deziderat major al unui ansamblu simfonic. Multe orchestre, mulți dirijori au făcut atenție la acest aspect. Cu bune rezultate. Dar parcă *summa summarum* a fost atinsă, sub acest aspect, de celebra Filarmonică din Viena sub conducerea lui Franz Welser Möst, directorul muzical al Operei de Stat de pe Ring. Fluiditatea modelării pastei sonore din *Simfonia nr. 5 în Fa major op. 76* de Dvorak a fost ireproșabilă. Nu mai vorbesc de corzile grave, seducătoare în partea a II-a (*Andante con moto*) sau de *agitato*-ul furtunos al ultimei mișcări, *Finale: Allegro molto*. Wiener Philharmoniker au strălucit în simfonie, ca și în cele două *Intermezzi pentru orchestră de coarde op. 12* de Enescu (fină viziune!) sau în *Simfonia concertantă pentru vioară și violă în Mi bemol major KV 364* de Mozart, în care marile surprize au adus cei doi interpreți, Fanny Clamagirand și Antoine Tamestit. Cu calitate de sunet aerisit, sensibile, cu tente duioase, cu eleganță, vioara și viola au avut momente ideale. Nu-l uit pe Franz Welser Möst, artizan concentrat, atent la detalii, al unei serate desăvârșite, în fața unui ansamblu eminent.

Magicianul Zubin Mehta... ... este un obișnuit al festivalurilor enesciene. A vizitat Bucureștiul încă de tânăr (1967, la 31 de ani), când din prima clipă a bulversat auditoriul și critica. A ajuns între timp legendar și desfășoară o carieră fabuloasă în simfonic și operă. Bagheta lui vădește o cultură interdisciplinară profundă, conexează sonurile cu filosofia opusurilor și le redă în sensurile celei mai pure tradiții. Nimic nu este exagerat sau șocant, construcțiile sunt unitare și echilibrate. Dimensionările masive se întrepătrund firesc cu cele fine. Gestică sa nu este largă dar precisă, tăioasă și se bazează pe o economicitate proprie, din care punctează esențialul când trebuie și cum trebuie. Inflamările cuprind însă totul, pachete instrumentale și chiar publicul fascinat.

Acesta este Zubin Mehta, care a venit acum la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Israel, cu două programe. În primul, a dăruit o seară Ceaikovski, începută cu *Andante Cantabile op. 11*, revelator pentru unduirile pachetului primelor viole. Binecunos-

cutul și îndrăgitul *Concert în Re major pentru vioară și orchestră*, op. 35 l-a avut solist pe un Vadim Repin poetic, romantic visător și transpus în sfere cerești (partea I-a, *Allegro moderato*), sensibil și subtil (partea a II-a, *Canzonetta – Andante*), spectaculos virtuoz în mișcarea ultimă, *Finale – Allegro vivacissimo*. Cel puțin în Sectorul F, Rândul 3 al Sălii Palatului, sunetul lui Repin a părut subdimensionat în prima parte, chiar și pe nuanțele de mezzoforte ale orchestrei acompaniatoare. Am ținut să specific locul pe care îl ocupam, pentru că nu sunt sigur că în altă parte nu s-a auzit diferit!?! Cum se știe, acustica marelui auditorium este imprevizibilă.

Simfonia nr. 4 în fa minor op. 36 a vibrat expresiv în omogenitate și rigurozitate. În afara adâncitei concepții generale, sublinieri merită a fi făcute pentru impecabilul pizzicato din partea a III-a, *Scherzo*, ca și pentru violența debordantă cu care a zugrăvit momente ale părții ultime, *Finale-Allegro con fuoco*. Nedorind să ne abandoneze sau să ne îndepărteze de sonurile ceaikovskiene, Mehta a prelungit magia cu un bis, pagină din baletul *Lacul lebedelor*, în care căldura „cordarilor”, ductilitățile și pulsația înaripată au ridicat sala în picioare.

Rugi și involburări

În seara imediat următoare, dirijorul a adus un fierbinte omagiu lui Enescu prin interpretarea *Uverturii de concert pe teme în caracter popular românesc în La major op. 32*, un opus pretențios, pe care l-a tălmăcit alert și colorat. A urmat o... „simfonie cu pian”, *Concertul nr. 2 în Si bemol major op. 83* de Brahms. Pianistica solistului Yefim Bronfman este solidă și musculoasă, coborâtă parcă din alura sa masivă. Expune o remarcabilă robustețe a sunetului, o vigoare ce duce cursul melodic la cote paroxistice. Așa a arătat încă din prima parte, *Allegro non troppo*. Mai mecanică și exterioară în secvențele străbătute de moliciuni (mișcările secundă și terță, *Allegro appassionato* și *Andante*), viziunea sa a exhibit transparență și virtuozitate în finalul *Allegretto grazioso*. Odată depășite ezitățile corniștilor și un oarecare amestec al planurilor sonore din partea I-a, Israel Philharmonic Orchestra s-a dovedit un partener de nădejde, la paritate cu pianul.

A venit apoi ultima piesă a programului, magistrala *Simfonie nr. 5 în do diez minor* de Gustav Mahler. După un start de mare gravitate emoțională, de marș funebru (*Trauermarsch. In*

gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt), cu tromboni extraordinari și tubă impresionantă, partea primă a adus rememorările minunate ale viorilor și involburările alămurilor, ostoite în final, precum apele liniștite după tornadă. Și în mișcarea secundă (*Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz*), alămurile puse la grea încercare au contrastat bine cu eleganța viorilor. Este sigur că Mehta are simțul monumentalului, pe lângă cel al întrepătrunderii și individualizării structurilor sonore. Celebrul *Adagietto – Sehr langsam* (partea a III-a) a prilejuit din nou compartimentului corzilor să-și arate flexibilitatea și crescendi expansivi, ca o apoteoză a visării. La fel, *Rondo – Finale – Allegro – Allegro giocoso – Frisch*, ultima secvență, ne-a fixat în memorie ruga viorilor și formidabila culminație în *tutti*. Magicianul Mehta și excelenta Israel Philharmonic Orchestra își făcuseră datoria, rămânând memorabili.

Pappano și Gatti În ultimele zile ale festivalului am făcut cunoștință cu Antonio Pappano, directorul muzical al Operei Regale Covent Garden din Londra, sosit pentru prima oară la noi la pupitrul unui ansamblu roman, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Respectând principiul întronat de câțiva ani de organizatori, acela ca marile formații simfonice să susțină consecutiv cel puțin două programe diferite, italienii au oferit în prima seară *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor op. 15* de Brahms (solistă Hélène Grimaud) și *Simfonia nr. 6 în si minor „Patetica”* de Ceaikovski, iar în cea de-a doua, *Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste op. 33* de Enescu, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în do minor op. 18* de Rahmaninov și *Suita simfonică „Sheherezada”* de Rimski-Korsakov.

În cunoscutul opus al lui Rahmaninov, desigur că acordurile introductive ale pianului lui Denis Matsuev au sunat majestuos dar apoi, în prima parte, *Moderato*, raporturile de forță cu orchestra s-au dezechilibrat în defavoarea instrumentului solist. Secvența secundă, *Adagio sostenuto – Più animato – Tempo I*, a revelat din partea solistului un ton când poetic, când vijelios și turbulent, senzație împlinită în grandiosul final, *Allegro scherzando*. Denis Matsuev dispune de o impresionantă forță, de o fabuloasă tehnică. În fața unei orchestre în care excelează *Streich*-ul, Antonio Pappano a etalat o gestică largă, predispusă către elanul romantic. Este genul de dirijor pentru care spectacolul oferit de pe podium nu rămâne singular și nesușținut de lecturi de profunzime.

Și Daniele Gatti, care a vizitat tot pentru prima oară Bucureștiul, a propus două programe, la conducerea Orchestrei Naționale a Franței. *Simfonia nr. 9 în Re major* de Mahler a fost solitară în prima seară. Nici nu se mai putea adăuga ceva, înainte sau după un asemenea monument sonor. Cu calm olimpian, precis și sobru, Gatti a accentuat misterul primei mișcări, *Andante comodo*, a stăpânit bine succesiunea de planuri din *Ländler* (partea secundă, *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb*) și a imaginat un final tăios al părții a III-a, *Rondo – Burleske – Allegro assai*. Ultima secvență a opusului, *Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend*, a fost și cea care va rămâne la infinit în memoria tuturor. Dezvoltările sonorităților corzilor sub bagheta lui Gatti au constituit un edificiu de intensă emoționalitate, într-un crescendo până la apogeu, cu revenire suavă până la fir de sunet. Arcele de largă respirație au continuat iar finalul în pianissimo a fost ca un suflu, o boare, un zefir. O incantație. Și acum mă înfior la amintirea ultimelor pagini ale simfoniei, ascultate cu răsuflarea tăiată de cei 3000 de spectatori. Și acum mă revolt, gândindu-mă la acea doamnă dintr-o lojă care, rupând vraja, a strigat Bravo! când s-a sfârșit ultima atingere ușoară de arcuș pe corzi. Parcă și orchestranții se despărțiseră temători de instrumentele lor, transpuși. Nimeni nu dorea ca starea de liniște și reculegere să dispară brutal. Ce a dorit dansa? Să-și facă glasul auzit în liniștea mormântală a sălii? Să ne arate că știe când se termină “a IX-a” de Mahler? N-a reușit decât să ia apostrofări neelegante (...) în gând, de la 2999 de spectatori, plus Orchestre National de France, plus maestrul Gatti! Aici aş atinge și un subiect care a avut nevoie de circa o jumătate de festival ca să se autoregleze: aplauzele dintre părțile lucrărilor. E drept că am întâlnit asemenea fenomene și la Konzerthaus din Viena, și la Royal Festival Hall din Londra, și la Salle Pleyel din Paris. Sporadice. La noi au fost sistematice. A apărut necesar ca publicul să fie atenționat printr-un înscris în fluturașul zilnic de sală. Deși nu se prea putea citi (corp mic de literă inecat în “negativ”), scopul a fost atins într-un târziu.

Lui Daniele Gatti i-a revenit și onoarea închiderii festivalului, cu un program Paul Dukas (*Ucenicul vrăjitor*), Enescu (*Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră în si minor op. 8*, solistă Han-Na Chang), Debussy (*Iberia*) și Ravel (*Bolero*), ultimele două cântate în continuitate (!?!).

Camerele

Mult gustată de public, seria "Recitaluri și concerte camerale" a programat întâlniri memorabile. Faimoasa Academy of St. Martin-in-the-Fields a revenit la București pentru două concerte. Mai întâi l-a avut drept dirijor și solist pe celebrul Murray Perahia, într-o după-amiază Haendel (uvertura operei *Alcina*, HWV 34), Mozart (*Concertul nr. 27 pentru pian și orchestră în Si bemol major KV 595*), Haydn (*Simfonia nr. 101 în Re major "Ceasornicul" Hob. I:101*). Apoi, cu Jaime Martin la pupitru, londonezii au mai cântat *Noapte transfigurată op. 4* de Schönberg, *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră de coarde de Li-patti* (solști Luiza Borac și Viniciu Moroianu), *Serenada pentru orchestră de coarde în Mi major op. 22* de Dvorak. Renumitul dirijor Ton Koopman a condus ansamblul "Virtuozii din București" (Haydn, Mozart) cu Alexander Kobrin la pian, dar și Amsterdam Baroque Orchestra (program vocal-simfonic în totalitate mozartian, cu soliștii Dorothee Mields, Bogna Bartosz, Tilman Lichdi, Klaus Mertens). Tot un nume reputat ca violonist și dirijor, Gidon Kremer, a condus propria sa formație, Kremerata Baltika, printre pagini de Bach și Enescu.

Yundi este la ora actuală unul dintre marii pianiști ai lumii, rival direct al nu mai puțin faimosului său conațional Lang Lang. A ales un recital integral Chopin (*Nocturne, Mazurci, Andante spianato și Grande Polonaise Brillante în Mi bemol major op. 22, Poloneza în La bemol major "Eroica" op. 53, alături de Sonata nr. 2 în si bemol minor op. 35*). Bazat pe o tehnică impecabilă, artistul chinez se dăruie necondiționat instrumentului său. Îl înconjoară cu dragoste, face corp comun cu el, îi mângâie clapele cu un tușeu extraordinar și îi conferă câte ceva din propriul său filigran sensibil și gânditor. Așa încât *Nocturnele* au prins în chip ideal atmosfera încărcată de melancolie. Dar, pentru mine, creația majoră a lui Yundi a fost interpretarea părții a treia, *Lento*, din *Sonata nr. 2. Marșul funebru*. Un drum încărcat de durere, de evocare, de triste rememorări, cu sunete picurate până în abisurile noastre sufletești în tempi largi, sfâșietori de inimi. Măiestrie și sublim.

În alte după-amieze, au evoluat ansamblurile Tonkünstler Orchester Niederösterreich (dirijor Heinz Karl Gruber, program Britten, Weill, Gruber, cu cântăreții Ian Bostridge, Angelika Kirchschlager, Johannes Chum, Florian Boesch, Klemens Sander, soliști), Korean Chamber Orchestra (dirijor Min Kim, program E. T.

Zwilich, Malcolm Arnold, William Walton, cu concursul violoniștilor Liviu Prunaru și Vlad Stănculeasa), Fine Arts Quartet (cu participarea pianistei Alexandra Costin), Cvartetul Voces și Horia Mihail (pian), alături de Alexandru Tomescu (vioară), Romanian Brass (dirijor Adrian Petrescu, program Copland, Stravinski, Iorgulescu, Hindemith, solist pianistul Michael Roll), Jerusalem Chamber Music Festival (soliști Elena Bashkirova – pian, Mihaela Martin – vioară, Ori Kam – violă, Frans Helmerson – violoncel). Nu uit să notez recitalul pianistei Akiko Ebi.

Miscellanea

Ca și la ediția anterioară, numele lui Enescu a fost omagiat și în țară, prin concerte simfonice, camerale, recitaluri și spectacole de balet la Bușteni, Cluj, Sibiu, Timișoara, Arad, Iași, Târgu Mureș, Craiova, în care au evoluat mari oaspeți ai festivalului, dar și forțe locale.

Serile de dans nu au lipsit. Baletul Național Chilian “El Banch” a prezentat spectacolul *Noche Bach* de Gigi Căciuleanu. În coregrafia lui Thierry Mandalain, bucureștenii au aplaudat coproducțiile *Magifique* (pe muzică de Ceaikovski) și *Romeo și Julieta* (Berlioz). În fine, Seara de Balet susținută de compania de profil a Operei Naționale București a cuprins *Vals fantezie* și *Serenada* (ambele semnate de George Balanchine) și *Falling Angels* de Jiri Kylián.

Un nou ciclu, “World Music”, a fost introdus pe afiș și a cuprins nu mai puțin de 10 manifestări, cifră oarecum disproporționată, dată fiind tema destul de îndepărtată de substanța festivalului. Un subiect de reflecție pentru viitor.

Piața Festivalului a fost din nou un succes. Timp de 17 zile, în fiecare după-amiază, în fiecare seară, Piața “George Enescu” de lângă Ateneu a primit un public pestriț, dornic de muzică la întâlnirile cu tineri performeri în curs de formare sau deja consacrați.

Adiacent, s-au desfășurat o serie de manifestări dintre cele mai diverse: Simpozionul Internațional de Muzicologie – ediția a XV-a (conducător științific prof. univ. dr. Mihai Cosma), prima ediție a Bienalei George Enescu (conexiuni între muzică și artele plastice), workshop-ul de Compoziție, expoziția de fotografii semnată de Virgil Oprina – “Sonorul în instantaneu”, apoi cele intitulate “Enescu-Bartók 130”, “Viorile lui Enescu”, “Dumitru Bâșcu – pictor, fratele lui George Enescu”, ca și expoziția-concurs de fotografie “Artele spectacolului muzical” (organizată de Revista VIP în parteneriat cu Opera Națională București). Au mai avut loc Colocviul Internațional

George Enescu și cea de-a II-a reuniune a reprezentanților Societăților și Asociațiilor George Enescu din lume, lansarea unei emisiuni postale și a unui album filatelic, a unor cărți și discuri etc. Dintre acestea, aș nota volumul lui Ioan Holender “Spuse, trăite, dorite. Amintiri”, paginile de corespondență despre premiera operei *Oedipe* (Elena Zottoviceanu și Georgeta Aneta Băcioiu) și CD-urile document publicate de Editura Casa Radio cu înregistrări integrale de la prima ediție a festivalului, București 1958 (*Oedipe* cu legendarii David Ohanesian, Zenaida Pally, Elena Cernei, Valentina Crețoiu, Ionel Tudoran, Nicolae Secăreanu și Constantin Silvestri la pupitru), *Dublul Concert* de Bach, cu Menuhin și Oistrach sub bagheta lui George Georgescu, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră* de Brahms, solist Claudio Arrau, dirijor Constantin Silvestri ș.a.

Toate manifestările conexe, deloc colaterale, s-au transformat în evenimente.

Nu au lipsit onorurile. Iluștrii maeștri Alfred Brendel, Daniel Barenboim și Zubin Mehta au primit titlul de Dr. Honoris Causa al Universității Naționale de Muzică din București, iar lui Ioan Holender, director artistic, i-a fost decernată Medalia “140 de ani de la înființarea Corpului Ponderator – Senatul României”, pentru meritele deosebite și contribuția constantă la succesul Festivalului Internațional George Enescu.

Nu în ultimul rând, menționez tradiționala apariție a unui număr special al Revistei MELOS (director fondator Smaranda Oțeanu Bunea) dedicat integral festivalului, ca și publicarea zilnică, pe aproape toată perioada, a Agendei Festivalului, în coordonarea Cristinei Sârbu.

Și în 2011, Festivalul și Concursul Internațional George Enescu a cunoscut un succes de proporții. Așteptăm ediția următoare, programată pentru 2013, An Verdi, An Wagner. Asta dacă ARTEXIM (director Mihai Constantinescu), marele și merituosul organizator al manifestării, nu ne rezervă o surpriză în... 2012, așa cum ar fi de dorit.

(<http://cronici.cimec.ro>, 7 octombrie 2011 și
CULTURA nr. 41 (346), 20 octombrie 2011)

ÎNTÂLNIRE CU SOPRANA LUCIA STĂNESCU

AMINTIRI, REFLECȚII, SFATURI

Dacia Felix, printre leandri și portocali – *Stimată doamnă, locuiți aici la Quercianella, într-un mediu extraordinar, în mijlocul leandrilor, palmierilor, portocalilor, vedeți Marea Ligurică... un adevărat paradis. Cum vă inspiră locul minunat?*

– Inspirația vine tocmai din nemaipomenita armonie de culori. Când m-am mutat aici, leandrii erau micuți și din ei am făcut un gard pe o parte, pe cealaltă fiind unul de iasomie. Când înfloresc portocalul și lămâiul de sub terasă, se îmbină parfumurile așa încât poate să se... retragă Chanel-ul din comerț. Din așa miresme extraordinare, este posibil să vină inspirația, poezia, predispoziția pentru frumos și nobil.

– *De când locuiți pe domeniul acesta?*

– Din 1981. Din 1979 locuisem cu 500 de metri mai jos, tot la Quercianella. N-am vrut să părăsesc nicicum localitatea, deși ar fi fost logic să merg la Livorno, n-aveam permis de conducere, nu mai aveam nici mașină, dispăruse tot. Am făcut totul ca să nu plec din acest loc. Am găsit soluțiile și iată-mă aici.

– *Quercianella este parte din Livorno?*

– Cartier din Livorno, de fapt când se intră în Quercianella, scrie „Quartiere di Livorno”

– *La poarta domeniului este inscripționat „Dacia Felix”. Înseamnă că inima v-a rămas în România.*

– Da, în sensul sentimentelor mele, că mare lucru n-am făcut pentru România, decât eventual în profesiunea mea, în ideea de a ajuta tineretul.

– *Ați făcut mult pentru arta românească, pentru managementul de operă, ca să folosesc un termen modern, întrucât ați fost și*

directoarea Operei Române din Cluj-Napoca. În plus, ați îndrumat mulți tineri artiști români prin lecțiile de canto pe care le-ați predat. Știu că ați fost profesoară și la Livorno.

– 10 ani la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca și 15 ani la Livorno, la Conservatorul „Pietro Mascagni”. Din cauza vârstei, ar fi trebuit să predau tot numai un deceniu și la Livorno, pentru că împlinisem 60 de ani și ar fi trebuit să mă pensionez. Dar directorul Institutului „Mascagni” a venit într-o bună dimineață, ceea ce nu avea în obicei, a intrat în sala unde dădeam lecțiile, a salutat educat și mi-a pus o întrebare foarte ciudată: „Doamnă, cum vă simțiți?” Am rămas puțin uimită, l-am întrebat la ce se referă și mi-a spus că la sănătate. Slavă Domnului, mă simțeam foarte bine. „Dar de ce mă întrebați?” „Pentru că, dacă sunteți de acord, mai avem încă nevoie de dvs. și vă rugăm să mai rămâneți încă cinci ani. Vom solicita aprobare de la București și suntem siguri că o vom obține”. Așa am profesat până la 65 de ani la Istituto Mascagni.

În anturajul lui – *V-aș propune să ne întoarcem în timp. Cum v-ați descoperit vocea?*

Jean Athanasiu – Am moștenit-o de la tatăl meu, un bariton cu glas extraordinar, era preot și când îl auzeam în biserică mă înfiora. Dar destinul mi-a oferit ocazia să intru în casa unui mare bariton român, Jean Athanasiu, a cărui fiică s-a nimerit, așa a vrut Dumnezeu, să-mi fie colegă de bancă la București. O chema Lenuș și avea probleme la matematică. Mai mergeam la ea acasă din când în când, să-i dau o mână de ajutor, că nu avea note grozave. Pe strada Austrului nr. 3, într-o vilă cochetă, de care am fost îndrăgostită. Așa a fost timp de trei ani. Am trăit în casa aceea niște lucruri cu totul speciale, toată ziua era plin de cântăreți. Nu fusesem încă niciodată la Operă, dar nenea Jean, căsătorit cu soprana spaniolă Enrichetta Rodrigo, organiza dejunuri, cine, sărbători de Paști ori de Crăciun. Între timp, familia mea a vrut să știe unde mă duc eu după-amiezile, s-au cunoscut și s-a legat o prietenie frumoasă. Acolo i-am întâlnit pe Alfred Alessandrescu, George Folescu, George Niculescu Basu, Egizio Massini, directorul Operei, pe Dora Massini, care era așa de frumoasă că stăteam tot timpul cu ochii pe ea. După aceea au început să apară cei mai tineri, Valentina Crețoiu, Emil Marinescu, Maria Moreanu. De la 10 la 13 ani am mers în casa lui Jean Athanasiu. Maestrul a descoperit la un moment dat că-i plăcea râsul meu, impostat natural. A devenit curios și odată, la o petrecere, m-a chemat și mi-a spus că vrea să mă învețe un cântec. Asta după ce, bineînțeles, începusem să am intrare

liberă la Operă și văzusem enorm de multe spectacole, împreună cu Lenuș. Îmi amintesc de o seară în care cânta doamna Lucia Bercescu, ce voce!

– Am ascultat-o și eu în 1964 la București, în „Tosca”, a fost o revenire către sfârșitul carierei.

– Sau pe Ioana Nicola, glas de catifea. Maestrul Athanasiu m-a învățat *Am iubit doi ochi albaștri*, bucățică cu bucățică, fără să greșesc nimic. I-a spus mătușii mele că nu știe ce vremuri vor veni, totul se tulbura, și i-a cerut să aibă grijă de vocea pe care o considera foarte interesantă. Mătușa i-a respectat sfatul. Și așa, încet-încet, am intrat în lumea sunetelor, a operei.

– Și cu girul unei celebrități, Jean Athanasiu. Nu mai vorbesc de atmosfera de cultură a aceluia salon. Să ne îndreptăm către anii studiului și debutului. Am citit în primul volum al Istoriei Operei Române din Cluj, scris de profesorul Octavian Lazăr Cosma, că în stagiunea 1949-1950 ați fost angajată la Opera din Cluj sub direcțiunea lui Constantin Bugeanu. Pentru început, ați făcut roluri mai mici.

– Da, dar după ce cântasem la sfârșitul anului III de Conservator actul I din *Madame Butterfly* pe scena Operei din București. Ce obiceiuri bune erau, domnule Popa, pe vremurile acelea! Colaborarea între cele două instituții era foarte serios privită, sala era plină întotdeauna. Am terminat primul act, a fost mare succes, eu eram frântă de oboseală fizică și psihică și, la un moment dat, a intrat în cabină un domn foarte elegant, care m-a felicitat și m-a întrebat dacă sunt din Cluj. Nu-l cunoșteam. S-a prezentat ca fiind directorul Operei. Bineînțeles, am fost extrem de emoționată și m-a întrebat foarte părintește dacă vreau să mă întorc acasă pentru că ar avea, începând din acel an, un post pentru o soprană de genul meu. Avusesem un an foarte greu la București, ca după război, intrasem în Corul Radio care abia se înființase - nu numai eu, și Dan Iordăchescu, și foarte mulți alții. Eram străvezie de atâta muncă. Când m-a întrebat dacă vreau să revin la Cluj am făcut un gest de care nu mă credeam în stare: i-am sărit de gât, l-am îmbrățișat și am strigat: „Da! Da! Da!” Am fost angajată din 8 august 1949. Dar abia terminasem anul III, n-aveam licența. Și am rămas credincioasă cu sufletul, cu mintea, cu tot ce-am putut, acestei instituții.

Primele roluri – Pe scena Operei din Cluj ați cântat ca prim rol *Konceakovna* din „Cneazul Igor”?

– Da, erau obiceiuri sfinte. Maestrul Bugeanu a adus un suflu nou, tânăr, prin angajarea lui Octav Enigărescu, David

Ohanesian, Ion Piso, Livia Liseanu, Alexandru Racolța, Ioan Hvorov. Dar ne-a avertizat că, timp de doi ani, o să facem roluri secundare pe jumătate de salariu, spre a ne obișnui cu scena, cu orchestra, cu baghetele. A fost cinstit, ne-a avertizat. După această perioadă urmau să vină roluri mai mari și salarii crescute. Am cântat tot ce a fost rol mic. Eram permanent în teatru. Știți ce înseamnă asta pentru un tânăr, ca să se formeze, să învețe să iubească scândura scenei și să dea tot ce poate?!

– *E un sfat pentru tinerii din ziua de astăzi.*

– Pentru ei vorbesc, din propria-mi experiență!

– *Există foarte mulți care vor să ajungă direct pe scenele mari și în roluri mari...*

– ... cu mulți bănuți.

– *În acei ani ați cântat Siebel în „Faust”, alături de Dinu Bădescu și Octav Enigărescu. Presa a scris: „o voce fragedă, cultivată, deosebită și apariție scenică foarte plăcută”.*

– Maestrul Dinu Bădescu îmi spunea: „Mai pune un kilogram-două pe tine, pentru că eu, la o respirație mai largă, te suflu în orchestră!” A fost al doilea profesor al meu. Un alt sfat: dacă aveți un profesor și vă dați seama că faceți progrese, nu-l părăsiți! Pentru că e inutil să se schimbe atâția profesori că până la urmă nu mai înțelegi nimic și progresul devine regres.

Doi profesori? – *Spuneți că a fost al doilea profesor, primul fiind...*

– ... maestrul Constantin Stroescu, de care m-a legat ceva foarte puternic: l-am crezut de la început și am respectat tot ce mi-a spus. Din mâna dânsului au ieșit cântăreți ca Elena Cernei, Dan Iordăchescu, Zenaida Pally, Viorica Cortez, Ileana Cotrubaș... De ce să te duci la alt profesor, de ce să-l părăsești pe primul, când ai simțit de fiecare dată că ai mai făcut încă doi pași? Când am venit la Cluj, maestrul Dinu Bădescu, care era într-un fel de exil politic, era profesor la Conservator. Eu n-am vrut să părăsesc studiile, pentru că tatăl meu avea obsesia diplomelor și atunci am intrat la clasa dânsului. S-a petrecut un lucru foarte ciudat dar frumos. Lucra cu mine câte o frază, dar tehnică vocală, nu. După vreo 2-3 luni mi-am luat inima în dinți și, întâlnindu-l la Operă, l-am întrebat cinstit: „De ce cu colegii mei lucrați tehnică și cu mine, nu?” Mi-a răspuns: „Nu pot, pentru că mi-a fost interzis. Maestrul Stroescu m-a avertizat să nu mă apropii de vocea ta”. De aceea lucra cu mine numai fraze, roluri. A respectat dorința maestrului, pentru că eu „înotam”

bine în „apele mele” și nu a dorit să influențeze cu ceva acest mod de a merge în meserie. De aceea spun că profesorul de bază este unul singur. Acela care-ți asigură progresul.

– *La Cluj fiind, ați mai păstrat legătura cu Constantin Stroescu?*

– A venit să mă vadă în anumite premiere, am rămas în corespondență, îi ceream sfaturi. Îmi spunea: „Nu cumva să-ți vină ideea să cânti Tosca la 25 de ani, ai răbdare, un asemenea rol se face la 35 de ani. Abia atunci glasul se va schimba, acum este un liric „plin”, va deveni spinto. Repertoriul, trebuie abordat la fel de progresiv, de la Mimi la Margareta, de la Margareta la Tatiana, de la Tatiana la Cio-Cio-san”. De fapt, toți am rămas cu dânsul în corespondență, și bucureștenii, și cei ca mine, mai de departe. „Maestre, mi s-a propus...”. „Na, na, peste cinci ani”. Câteodată, ca să fiu sinceră, mă gândeam de ce n-aș face un rol nou dacă îmi plăcea? Numai că maestrul zicea „Na!” și renunțam.

– *Dar, dacă de la maestrul Stroescu ați deprins tehnica, la care Dinu Bădescu n-a intervenit, respectând dorința predecesorului lui, încadrarea în stil, frazarea, accentele potrivite... cum au venit?*

– Am iubit întotdeauna fraza lungă, susținută, care dă siguranță publicului. Întotdeauna, când „despici” o frază, asistența remarcă și zice instinctiv: „Ce s-a întâmplat?”

Tehnica, ah, tehnica! – *Dar construcția stilistică de unde ați dobândit-o?*

– Am simțit-o eu, bineînțeles cu o dicțiune foarte bună pe care să pot clădi. Altminteri nu poți crea nici stilul, nici fraza, nici interpretarea. Vă spun un lucru, l-am predat și la lecțiile mele, am respectat ceea ce în tehnica vocală se numește coloana, adică cele trei cutii de rezonanță, cum le zicem noi: pectoralul, masca și capul. Aceasta este de fapt coloana, o legătură fără fisuri între acestea. Întâi mi-a reușit mie, am explicat-o și cine a asimilat-o corect, a devenit un bun cântăreț. Când coloana se strânge și face o „pauză” – mulți procedează așa, ca să aibă o anumită siguranță – se rămâne o veșnicie cu sunetele în masca facială. Mare greșeală! Atunci vocea se nazalizează pentru că această coloană nu continuă, nu trece în rezonanța de cap. Trebuie lucrat pasajul...

– *... de registru, celebrul pasaj de registru, marea problemă.*

– Îți vine să și râzi că se numește pasaj, dar dacă *passa niente*, rămâne așa, coloana e fără capăt și pe ea nu se poate așeza

absolut nimic. S-a spus că sunt obsedată de pasaj. Da, așa este. Mulți consideră că vine cu timpul. Nici vorbă. Pasajul are cea mai mare importanță, este siguranța acutelor. Dacă o soprană sau un tenor nu a consolidat pasajul Fa-Fa diez-

- ... *-Sol, nu mai poate ajunge la La.*

- Pentru bariton Re-Mi bemol-Mi, pentru bas cu trei semitonuri mai jos. De multe ori am explicat, oarecum prozaic, pentru tipul de intelectual care sunt eu. Pe studenții mei îi umfla râsul. Le ziceam: „Faci focul în vatră și ai coșul; aerul vine de dedesubt ca să aprindă focul și să-l mențină. Pe unde să iasă? Vocea noastră este ca fumul care iese de la un cămin când se face focul. Dacă închizi coșul, tot fumul intră-n casă”. Nu-i bine. Sunt mulți care se sprijină, găsesc o salvare, o siguranță sau chiar o comoditate cu sunetele în mască și nu sunt în stare de mai mult. Niciodată, nimeni nu va trece natural și cu siguranță din mască în cap. Italienii spun „suoni di testa” iar nemții „Kopfstimme”. Păi dacă zic „Kopf” și „testa”, trebuie să ajungi acolo, nu să rămâi în mască. Asta este. Maestrul Stroescu a insistat mult pe lucrul acesta. Apoi am descoperit unele aspecte, le-am inventat, ca să pot să le explic elevilor. Cine a înțeles lucrul acesta (de exemplu, una dintre elevele mele, soprana Maria Luigia Borsi) are o viață liniștită, frumoasă. Dacă tehnica nu este pusă la punct, vocea este inutilă, ca și când n-o ai.

- *Dar sunt unii cântăreți care se nasc cu pasajul rezolvat.*

- Foarte puțini și foarte bine pentru ei. Asta vine de la Dumnezeu, de la „profesorul Dumnezeu” și-i foarte rar. Când nu există acest har, trebuie lucrat, trebuie făurit.

- *Există în Italia sintagma „aperto ma coperto”, „deschis dar acoperit”. Se referă la emisia sunetului.*

- Asta-i după mine un nonsens. Ori e *aperto* ori e *coperto*. Dar se referă tot la pasaj. Am să vă dau un exemplu foarte simpatic. Dintre toți studenții, am avut unul cu care am luptat aproape trei ani de zile pentru acest pasaj, tenorul Emil Gherman.

- *Acutist de forță, avea Do-ul în buzunar.*

- Trei ani de zile m-a chinuit. Am lucrat cu el în toate felurile posibile și imposibile. La un moment dat nu mai știam cum să-i explic și i-am făcut o analogie plastică. S-a luminat și a reușit.

- *De multe ori exemplele banale se dovedesc propice pentru rezolvări de situații.*

- Am încercat cu tehnica clasică și dacă n-a mers, trebuia să inventez ceva propriu, cu care am avut succes. De exemplu, întreb:

„Ascultă, draga mea, ce culoare îți place?” Răspunde: „Bej”. „Bine, cum ești soprană, până la Mi natural mergem pe culoarea bej. Dar deja Fa-ul trebuie să ți-l imaginezi că se transformă din bej în maro sau din gri deschis în gri închis. Schimbarea de nuanță a culorii îți crează pasajul.” Foarte des am lucrat în acest mod, mai ales în Italia. Și mi-a reușit. Sunt adaosurile mele. Ceea ce am moștenit de la unicul meu maestru, a fost altceva: dragostea pentru frază, dragostea pentru text. Ne spunea deja prin anul IV: „Nu trebuie să fiți sclavii tehnicii ci ai textului”.

– *Da, e foarte important și relevant.*

– Și atunci, prin interpretare ți se mai și estompează anumite greșeli. În definitiv, noi cântăm pentru public, din care doar câțiva sunt de meserie. Dar spectatorii trebuie cucerți, deci de la început trebuie să dai personajului ce are nevoie. Nu poți fi o Cio-Cio-san precum Tosca și nici o Tosca precum Manon Lescaut.

Perfecțiune tebaldiană

– *Reascultându-vă acum înregistrările, am fost impresionat de perfecțiunea interpretării, desăvârșirea frazării, a plasării accentelor, de lungimea desenului melodic și egalitatea liniei vocale, de omogenitatea trecerii de la registrul grav „de piept” la registrul central, de strălucirea acutelor.*

– De coloană, deci...

– *Iată, la aria „Senza mamma” din „Sora Angelica” exista o fluiditate a frazei și o liniște a expresiei cum rar se întâlnesc. „La mamma morta” din „Andrea Chénier” era de o perfecțiune tebaldiană.*

– Multă lume a folosit chiar expresia asta.

– *Ați văzut? Nu mi-ați spus înainte dar am sesizat.*

– Nu obișnuiesc să mă laud.

– *Ar trebui. Mă bucur că aveți aceste înregistrări.*

– Să știți că sunt foarte fericită că le posed așa cum sunt, cu posibilitățile tehnice din anii 1970-80, care nu sunt cele de astăzi, perfecte ca imagine și sonor. Pentru mine reprezintă o comoară sufletească. Din când în când ajung prin ele la trecutul meu. Odată la 2-3 luni, am momente - nu sunt persoana care vreau să mă îmbăt ascultându-mă zilnic - când mi-e dor de ceva, mă uit sau ascult și sunt fericită. Înregistrările sunt bucuria mea, a noastră de fapt, pentru că și domnișoara pe care ați cunoscut-o aici, soprana Diana Turtoi, are multe de învățat.

– *Acum îmi explic faptul că s-a îndrăgostit de vocea dvs., de culoarea ei.*

– Da, a ascultat aria „Sola, perduta, abbandonata” din *Manon Lescaut*, nu s-a lăsat până nu a aflat cine este cântăreața și a venit să mă cunoască.

De la Cherubino la Tatiana

– *Stimată doamnă Lucia Stănescu, am făcut o digresiune tehnică, poate puțin aridă, dar importantă pentru tineri. Vă propun să revenim la parcursul începutului de carieră. Ați cântat și Cherubino în „Nunta lui Figaro”.*

– Când mi s-a oferit, am fost în al nouălea cer. Rol măricel și distractiv, stai în scenă de la început până la sfârșit. L-am iubit. După aceea a trebuit să-mi dau licența. Și nu era glumă. A fost ales pentru mine un personaj extraordinar, pe care l-am agățat în suflet și acolo stă: Tatiana din *Evgheni Oneghin*. În comisie era maestrul Sigismund Toduță. A fost un spectacol bun, însă... unul singur, doar pentru examen. Rolul este sublim, dar cumplit, nu se mai termină, greu de construit, greu de condus. La vârsta aceea, 24 de ani, trebuia lăsat deoparte. L-am reluat după 5 ani și l-am făcut în foarte multe părți, până și la Sankt Petersburg, în românește. Acolo a apărut un articol care mi-a umplut sufletul de bucurie. Se scria că „a venit o româncă să ne demonstreze o Tatiana”.

– *Onorant.*

– Da, am avut momente din acestea onorante, cum le spuneți dvs. și mă bucur că au putut exista.

– *Pentru 24 de ani, actul IV din „Evgheni Oneghin” nu vi s-a părut tare?*

– Chiar foarte. Și Mugur Bogdan și-a dat examenul cu Oneghin, un pic mai târziu. Și pentru bariton rolul este o piatră de încercare.

– *Elegantă, ținută, frazare.*

– Pentru un personaj chiar antipatic.

– *Ați cântat apoi, în spectacole, cu Enigărescu alternativ cu Ohanesian, cu Racolța alternativ cu Piso.*

– Ce voce frumoasă avea și Racolța! Era un romantic, poet, nu numai pentru că așa era rolul lui Ceaikovski, ci pentru că el însuși a scris multe poezii. Concepea un personaj extrem de valabil, păcat că a părăsit lumea foarte repede. Cu asemenea voci, Opera din Cluj a fost o pepinieră pentru cea din București. Și maestrul Goangă a pornit de la Cluj, precum atâția alții...

Bunul simț

– *Și acum există acolo un fond foarte important de voci tinere, foarte bune, numai că artiștii nu*

vin spre Capitală, ci pleacă direct în străinătate. Cum să privim lucrurile? Așa sunt vremurile?

– Trebuie să considerăm că s-a încheiat o perioadă când poate ar fi trebuit ca tinerii să meargă și în străinătate, dar nu era posibil. Nu poți să tai aripile nimănui, ci numai să-l sfătuiești cum să se comporte în profesie ca să nu-și taie singur aripile. Încă din timpul directoratului meu, am ajutat foarte mulți tineri. Dar nu fiecare a fost în stare să facă acest drum fără ocolișuri. Și ele se plătesc.

– *Da, este general valabil ceea ce spunei dar v-aș mai întreba ceva. Cum s-ar putea face ca acești cântăreți tineri care-și găsesc consacrarea pe scene din străinătate, chiar foarte mari, să vină să cânte și în țară?*

– Depinde de bunul simț al fiecăruia, să nu uite de unde a plecat. Așa cum poți să te întorci de la Los Angeles, de exemplu, ca să-ți vezi părinții, așa ar trebui să fie posibil, și posibilitățile nu lipsesc, să te reîntorci de unde ai plecat, Operele din Cluj, București, Iași...

– *Aici este un punct nevralgic.*

– Îi fură viața. Cu toții am așteptat 50 de ani libertatea, dar când a venit a creat un fel de haos. De ce? Exact cum dintr-o închisoare un condamnat iese după 20 de ani, să zicem, descoperă o lume nouă, care nu mai este a lui, nu știe unde să-și găsească locul și dă din coate. Face orice numai să ocupe un spațiu în lumea asta nouă. Cine-l găsește, are noroc de la Dumnezeu. Cine nu, băjbăie și a băjbăi prin viață e foarte periculos!

Sensibilitate la... kilogram?

– *Eu rețin sintagma dvs., că bunul simț trebuie să guverneze. De luat aminte! Sigur că s-ar mai putea aduce argumente financiare, că tinerii sunt deja obișnuiți cu remunerațiile din Occident pe care noi nu le oferim încă, dar sper ca educația să fie litera de lege. Revin puțin la „Evgheni Oneghin”. Se scria în presă despre dvs.: „Sensibilitate artistică vie și comunicativă”. Cât de importante credeți că sunt aceste daruri pentru un artist?*

– După harul de la Dumnezeu care este vocea, vine sensibilitatea. Ori există, ori nu, ea nu se cumpără la kilogram. Dar cum ar putea să aibă cineva pretenția să cânte și să plâsmuiască niște roluri romantice în care se vorbește de obicei despre iubire, patrie, relații umane? Se poate face asta fără sensibilitate? Mă gândesc la

marele tenor care a fost Galliano Masini. Nu știu dacă avea 5-6 clase elementare. Atunci când a împlinit 90 de ani, la o transmisie Radio a fost contactată dintre foștii parteneri care mai trăiau, celebra soprană Magda Olivero și s-a vorbit despre acest lucru. Eu fiind prezentă m-am înfiorat, Magda Olivero a zis: „Să nu se supere colegii mei dar eu trebuie să spun despre Galliano că n-am întâlnit la nici unul dintre ei pe vreunul care să-și poarte costumul de scenă și mai ales fracul, ca el”. Și fusese muncitor în port, vindea vara lubenițe și iarna castane, cântând.

– *Magda Olivero, mare interpretă!*

– Uriașă. Nu pot să spun o voce, în primul rând, pentru că avea un tremolo în glas. Dar nu-l mai auzai, așa mare artistă era. L-am întrebat pe Galliano cum își explică aprecierea Magdei. Mi-a răspuns așa: „Trebuie să-ți mărturisesc ceva ce n-am înțeles niciodată. Cred că am trăit cu o dublă personalitate, pentru că nici mama, nici tata nu m-au învățat anumite lucruri, dar în scenă îmi veneau”. Tot în acea emisiune, marea mezzosoprană Giulietta Simionato a mărturisit: „Oh, Galliano, de câte ori am rugat-o pe Mariollina (soția lui) să-ți spună să mă omori mai cu... grijă în ultimul act din *Carmen*, pentru că pur și simplu mi-e frică!”. Poate că Galliano a avut dreptate, sensibilitatea, trăirea veneau într-adevăr dintr-o dublă personalitate. Dar fără acestea, fără dăruire, cum poți face meseria? Eu le spun studenților că, încă din penultimul an de conservator, n-ar mai trebui să gândească numai tehnic vocal, ci să hrănească interpretarea, altfel totul iese ca o mâncare nesărată.

Margareta și Mimì

– *Merg la stagiunea 1950-1951, când ați debutat în Margareta din „Faust”, tot un rol liric dar cu un final foarte serios. Alături de Piso, Hvorov, Ohanesian, sub bagheta lui Anatol Kisadji.*

– A fost în luna mai și din partea publicului a venit o ploaie de margarete. Un spectacol extraordinar. Noi, tinerii, am ajuns la cuvintele maestrului Bugeanu: „O să vedeți cum vă veți comporta după toate rolurile mici, cu care a trebuit să fiți prezenți în fiecare seară în teatru!” A avut dreptate.

– *Să vorbim și de Mimì din „Boema” în stagiunea 1952-1953, alături de Piso, Ohanesian și de Stella Simonetti care a cântat Musetta...*

– Stella Simonetti era cu o generație înainte și a avut un rol important în viața mea. Stella Simonetti, Lya Hubic și Silvia Tur-

tiști erau, toate trei, fiice de preoți. Am venit și eu, în 1949, a patra fiică de preot. Să știți că nu ne-a fost ușor. Eram considerate cu faimoasa „origine nesănătoasă”, însă pe mine cele trei m-au protejat și m-au salvat, îndrumându-mă în meserie. La *Boema*, tata – venea foarte rar la spectacole, doar la premiere – a intrat la mine în cabină puțin trist. L-am întrebat ce nu i-a plăcut. Fusesse succes foarte mare pentru toți interpreții. Mi-a spus: „Păcat, dar la spectacolul ăsta eu nu mai vin”. „Dar de ce nu mai veniți?” „Ascultă, misiunea mea de preot (așa spunea mereu, misiunea lui, nu meseria) este să-i asist pe cei care pleacă, în ultimele lor clipe, dar să te vād pe tine murind așa, în ultimul act, nu mai vin.” De fapt, mi-a făcut un compliment, nu?

– *Foarte frumos spus. Ați luat Premiul I la Festivalul Tinerețului și Studenților din 1953. A fost un festival important pentru tinerii artiști, nu?*

– Da, și foarte serios. Nu-mi aduc aminte unde am fost, ca fotbalisti, în cantonament. Cred că la Sinaia.

– *Ați luat și Premiul de Stat, după care a venit debutul în „Mazeppa”, cu Ohanesian și Racolța.*

– Foarte interesant spectacol, a fost cântat acum 4-5 ani la Florența și m-am bucurat. Interesant ca muzică și subiect. Ohanesian a făcut un rol foarte, foarte bun.

– *Titlu rar reprezentat...*

– N-am auzit să se mai fi cântat undeva în țară.

– *Iată acum, „Boema” cu Stella Simonetti și Livia Liseanu. Amândouă cântau rolul Musetta?*

– Nu, Livia a făcut și Mimì și Musetta, le alterna. Eu n-am alternat niciodată, am făcut doar Mimì.

„Fiecare rol are vârsta lui” – *În stagiunea 1955-1956 a fost debutul în Micaëla din „Carmen”, cu Teodor Carabiberi și Ohanesian. V-ați menținut în repertoriul potrivit...*

– ... vârstei mele, asta o să repet la infinit. Fiecare rol are, vrei nu vrei, vârsta lui. Dacă vrei, ieși bine la socoteală, dacă nu vrei, ai numai de pierdut. Și câte voci s-au irosit așa! Chiar acum, îi vezi pe Rolando Villazón și pe José Cura, ce păcat! Ar fi putut fi doi tenori de care să-ți amintești la un moment dat, ca de Mario del Monaco și Franco Corelli. Eu când l-am auzit pe Villazón cântând *Carmen*, trăia încă soțul meu, am zis: „Livi, tânărul ăsta se va ter-

mina rapid.” Și el: „Sigur, așa ești tu!” Are însă un *Elixir dragostei* înregistrat la Viena, formidabil. Trebuia să rămână un pic pe acel scaun.

– *Eu am stat de vorbă cu Villazón la Los Angeles și i-am spus: „Rolando, ai cântat deja „Carmen” și „Don Carlos”. Nu ți s-a părut prea devreme?” „Nu, așa cum m-au condus maeștrii Daniel Barenboim și Riccardo Chailly am putut face rolurile. I-am notat răspunsul dar rezultatul, din păcate, s-a văzut.*

– *Manon de Massenet încă mai mergea, dar nu trebuia să treacă de acest titlu.*

– *Și rolul des Grieux are destule capcane...*

– *Da, povestea din mănăstire este foarte solicitantă. Era bine să rămână acolo o bucată de vreme. Și cu José Cura s-a întâmplat la fel. Cura, ce voce de tenor spinto!*

– *Cu timbru baritonal, foarte frumos.*

– *Dar de ce a trebuit să faci Otello? A vrut să pună piciorul în Italia și a cântat Otello când nu trebuia.*

– *La Torino, am văzut spectacolul.*

– *Putea să aștepte 10 ani. Accidente tragice din grabă și din ahtiere după bani. Un tenor cu care am cântat la Roma și la Terme di Caracalla, Gianfranco Cecchele, avea o voce foarte frumoasă. Am terminat seria de spectacole și am mers la un restaurant, Tempo di Giove, chiar în incinta Termelor lui Caracalla. Artiștii și coriștii erau așteptați, rămănea deschis până la 3 noaptea. Le-am dat întâlnire (era cu soția și cu un cățeluș) dar el a refuzat, pentru că a doua zi lua un avion la 7 dimineața pentru New York, unde avea de cântat *Trubadurul* la Metropolitan. Și Radamès din *Aida* era mult pentru el la vârsta aceea.*

– *Câți ani avea atunci?*

– *Să fi avut 30, nu mai mult. S-a terminat și cu Cecchele, a trebuit să se retragă și după mulți ani l-am întâlnit la Bolzano, am cântat împreună într-un concert. Mi s-a strâns sufletul. Astea sunt greșeli care nu se mai pot repara, că se supără Dumnezeu și nu mai poți corija nimic.*

Către repertoriul spint

– *Iată un nou sfat pentru cei tineri. Vă propun să continuăm periplul prin începuturile carierei dvs. Ați făcut un turneu la Budapesta, la care ați adăugat „Don Giovanni”. Ce rol?*

– *Donna Elvira. Nu-mi era în temperament dar l-am cântat cu plăcere, poate tocmai de aceea, așa cum printre rolurile mici, de*

început, am făcut o adorabilă Lola în *Cavalleria rusticana*. Nu era în spiritul meu dar bine a fost că l-am cântat.

– *Debutul în Desdemona din „Otello”?*

– Se zice că este rol eteric, dar nu-i deloc așa.

– *Rol verdian, de soprană lirico-spintă.*

– Actul III e dificil, ca după aceea să ajungi la *Ave Maria*, al unei soprane lirice, tot așa cum în *Aida* nu-i ușor să cânti finalul, după tabloul triumfal. Fenomenale roluri!

– *De multe ori se greșește, chiar de către soprane mari din ziua de astăzi, care tratează Desdemona mult prea liric și intră în rol fără să aibă patina de spinto care trebuie în actul al III-lea și chiar mai înainte, în actul secund. Deci „Otello” cu Teodor Carabiberi, Constantin Ursulescu. Corneliu Fânățeanu cânta Cassio.*

– Da, a început cariera în acea perioadă. Ce voce caldă!

– *Așadar ați pășit către repertoriul spint.*

– Da, la momentul just...

– *Aida?*

– Mi-am dorit rolul, pentru frazele lui de... violoncel. În 1965 s-a întâmplat ceva foarte ciudat. Ne pregăteam, eram deja în cabină, maestrul Eugen Lazăr dirija în acea seară, eram deja machiată și îmi puneam costumul. Întotdeauna ajungeam devreme la spectacol, să am timp să-mi controlez vestimentația, să mă pregătesc. Vine maestrul și spune: „Luci, nu știu dacă se face *Aida*, a murit Gheorghiu Dej. Așteptăm dispoziții”. Până la urmă, chiar înainte de ora începerii, ne-a spus că vom cânta dar va fi interdicție de aplauze. Publicul fusese deja anunțat din fața cortinei.

– *Cum v-ați pregătit pentru rol, primul din marele repertoriu care urma să vă definească după aceea?*

– L-am pregătit cu maestrul Kisadji, care era un tipicar și asta ne-a convenit la toți. Nu te lăsa să treci peste o frază căreia nu i-ai dat sens, culoare, respirație. Cu el nu mergea, rolul a fost lucrat la milimetru. Plus că-mi plăcea foarte mult și ca apariție, eram tânără, publicul aștepta acest debut și a fost de mare succes, ca și în lume, unde am apucat să-l cânt.

Navetă între Roma și Livorno – *Să rememorăm teatrele în care ați cântat „Aida”.*

– Nu puteam ieși unde aș fi vrut atunci, dar eram bucuroasă când ajungeam în orașele mari. Am cântat *Aida* la Sankt Petersburg, la Budapesta. În capitala Ungariei se face operă cu adevărat, au orchestre, coruri și dirijori buni. Cântăreții lor n-au fost întot-

deauna de calitate, poate și limba îi împiedică la asta, dar pe acolo s-au perindat toți artiștii mari din Occident. Era o bucurie să te duci. Am mai cântat Aida la Terme di Caracalla din Roma și tare drăguț a fost că eram pe același afiș cu Virginia Zeani. Am cântat alternativ și la un moment dat Virginia mi-a spus: „Ascultă, Luci, spectacolul de mâine ți-l cedează”. Am întrebat-o dacă-i era rău, mi-a zis că are motivele ei și mă roagă să cânt. Eu abia am așteptat. Ideea că eu, care încă nu circulasem în Occident, cântam la Roma, făcea pentru mine cât Metropolitan și Scala la un loc. Am stat la o pensiune aproape de Operă al cărei patron fusese pe vremuri șoferul lui Mario del Monaco. Era foarte amabil, mă aștepta după spectacole deși nu era obligat. Pe la ora 3 după amiaza m-am întins în pat să mă odihnesc și deodată aud o răpăială de ploaie, rupere de nori.

– *Asta mai trebuia!*

– Cei de la teatru mi-au telefonat că nu se va ține spectacolul, așa că visele mele s-au spulberat... Am cântat următorul, iar la al treilea, altă ploaie. Baletul a refuzat să apară pe scenă, dar eu care sunt foarte calmă de obicei, am făcut o criză de nervi și am zis că nu mai aștept, așa că m-am dus la direcție, le-am spus că sunt fericită, că a fost visul meu să cânt la Roma și am reușit, a fost succes, dar mă întorc acasă. „Nu se poate, că noi reluăm seria. Nu aveți pe cineva unde să vă duceți în Italia?” Atunci am telefonat la Livorno, unde noi eram în pregătirea turneelor Operei din Cluj și, necăjită, i-am spus președintelui Fundației Amicii Operei ce am pățit! Mi-a cerut să nu mă preocup, să vin la ei până mă vor rechema la Roma. „Vă trimitem o mașină, faceți puțină plajă...” Și unde credeți că am venit? La Hotelul Romito, unde am dejunat noi astăzi. Într-adevăr, după vreo 5-6 zile am primit telefonul de la Roma, m-am urcat în tren și am făcut încă două spectacole.

– *Erați deja directoare la Cluj?*

– Nu, nu încă. Am ajuns la Termele lui Caracalla nu printr-o audiție ci prin maestrul Salvatore Allegra, un compozitor italian a cărui operă o pusesem în scenă la Cluj. Era foarte interesantă pentru noi ca popor, opera istorică *Romulus*, pe un libret de Emidio Mucci despre întemeierea Romei. Romulus și Remus! Magdalena Cononovici a avut un rol foarte, foarte frumos, au cântat doi tineri Paramon Maftei și Vasile Catană, într-o producție primită excelent. Maestrul Allegra m-a văzut în multe spectacole, i-a plăcut cum mă prezentam și mi-a spus: „Trebuie să veniți la Caracalla”. Și s-a ținut

de cuvânt. Era președintele sindicatului cântăreților de operă. N-am dat audiție, am fost angajată pe cuvântul dânsului și nimeni n-a regretat, a fost un foarte mare succes. Sunt obișnuită să fiu sinceră, chiar așa s-a petrecut.

– *Ce alte roluri verdiane ați mai cântat?*

– Ce interesant! Nu am fost atrasă, deși maestrul Kisadji a insistat, de Leonora din *Trubadurul*. Nu am simțit acest rol și am refuzat. N-am fost o verdiană. Ceea ce am făcut, *Otello* și *Aida*, a fost un Verdi cinstit, respectat, fără să mă simt imersată în această muzică, așa cum mi s-a întâmplat cu cea a lui Puccini.

„Să dăruiești demnitate rolurilor wagneriene”

– *Vom vorbi imediat. Văzând
albumele dvs. cu poze, mai adaug
rolul Elsa din „Lohengrin”, de*

care n-am știut.

– A fost într-o producție cu regizor și scenograf Anghel Ionescu Arbore și cu Ion Buzea în rolul titular. Foarte frumos spectacol!

– *La Cluj, da? „Lohengrin” s-a dat și la București dar n-ați venit, nici dvs., nici Ion Buzea.*

– N-am fost invitați.

– *Cum v-ați simțit în muzica lui Wagner?*

– Bine. M-am gândit că în repertoriul unui cântăreț care se autorespectă, trebuie să figureze un Wagner. Pentru mine exista un singur rol adecvat, Elsa. Nu puteam să interpretez alt personaj decât acesta.

– *Nici Sieglinde în „Walkiria”?*

– Nu, nu m-am apropiat de ceva ce știam că nu-mi convine. Am stat frumos, cum se spune, în banca mea. Am cântat Elsa pentru că știam c-o să mă descurc cu demnitate, în fond Wagner asta cere, să dăruiești demnitate vocalității rolurilor lui. Eu am fost o cântăreță veristă, o pucciniană, acela a fost drumul meu în care nu m-am împiedicat de nimic.

– *La operele veriste v-a atras pasiunea și adevărul?*

– Da. Cum le spun și celor care studiază. La un moment dat, după ce tehnica este pusă la punct, nu mai e voie de gândit tehnic, ci trebuie să se servească sensul cuvântului. Că e mânie, că e

dragoste, că e disperare. Și le spun: „Voi sunteți aparatul de bună calitate și trebuie să fotografiați partitura, ținându-vă de ceea ce este scris de compozitor. Dacă scrie *diminuendo*, a avut compozitorul un motiv ca să-l noteze. La un moment dat, maestrul Verdi a marcat într-o partitură *perdendosi*. Păi, nu poți pe *perdendosi* să faci un *fortissimo*! Niciun dirijor din lume nu va putea mai târziu să vă acuze dacă voi cântați pe această fotografie de nuanțe, de intenții, de cuvânt. Și în frazare, trebuie să faci arcul indicat, n-ai voie să respiri la mijloc. Trebuie respectat compozitorul. Exersezi oricât e nevoie ca să intri în acel arc pe care dânsul l-a scris. Pentru că dacă nu era nevoie, nu-l scria.

– Nu respiri, dacă... poți.

– Până la urmă, studiezi și trebuie să poți.

Puccini, marea dragoste

– Puccini a fost foarte meticulos cu indicațiile în partitură.

– A dat până și indicații regizorale. E straniu să notezi așa ceva, de exemplu în *Madame Butterfly*, când n-ai pus piciorul în Japonia. Asta este genialitatea!

– Pentru că a fost atras de motivele, de melismele specifice extrem-orientale, în „*Butterfly*” de la cap la coadă sau în „*Turandot*”.

– Dar el n-a fost niciodată acolo și totuși a primit cadou de la Mikado un paravan foarte frumos – se află la Torre del Lago. Și împăratul s-a minunat cum aceste obiceiuri, aceste indicații, erau cele juste pentru Japonia. Geniile nu glumesc!

– Așadar, Giacomo Puccini, marea dragoste...

– Și acum, când am ocazia, mă duc la mormântul lui. Cu Puccini mi s-au întâmplat niște lucruri foarte ciudate. Maestrul Stroescu îmi spusese: „Duduie, matale ai să fii o foarte bună pucciniană”. Și, iată, am ajuns la Viareggio. De ce lucruri atât de ciudate, pe care mi le-am dorit dar nu mi-am închipuit niciodată că mi se vor îndeplini, au venit așa, parcă din neant?

– Dumnezeu v-a ajutat.

– Habar n-aveam unde este Viareggio, habar n-aveam că se află la 30 de km de Torre del Lago Puccini, habar n-aveam că la Torre del Lago maestrul compusese majoritatea operelor sale. Și am ajuns cu tot ansamblul Operei clujene la Viareggio, cazați într-un mod foarte civilizat la Hotelul Principe. Primarul ne organizase o excursie la Torre del Lago Puccini. Era cu noi și Zenaida Pally, pe care

o rugasem să colaboreze pentru că nu aveam interpretă pentru Eboli în *Don Carlos*. A fost foarte drăguță și a venit. Și s-a organizat excursia. Domnule Costin Popa, o grupare de opt polițiști cu mânuși albe ne deschidea drumul, urmau o mașină mică cu primarul și două autobuze cu ansamblul nostru. Primarul m-a invitat să vizitez Muzeul Puccini. Am intrat în vila care era plină de flori îngrijite de Simonetta.

– *Nepoata lui Giacomo Puccini...*

– ... care a devenit o foarte bună prietenă de-a mea, a fost și în România, mi-a vizitat mama, a mers și în Munții Apuseni. În 1974, la 50 de ani de la moartea maestrului, am organizat o săptămână pucciniană la Opera din Cluj și în lojă era o echipă de italieni de la Torre del Lago, printre care și Simonetta.

– *Mi-ați spus că atunci, la Viareggio, Zenaida Pally a cântat Eboli. Ea n-a interpretat niciodată acest rol la București, deși producția data din 1966. Din câte am aflat a cântat la Timișoara. Vă mai amintiți cum era în Eboli?*

– Trecea peste orice, cum era caracterul dânsei. Avem niște fotografii făcute chiar în casa lui Puccini. Am fost împreună și într-un turneu în Egipt.

– *Ah, când a fost și Cornel Stavru?*

– Da, și Cornel, și Ladislau Konya, în *Trubadurul*. Eu am cântat *Madame Butterfly*. Și atunci am cunoscut-o mai bine pe Zenaida, se atașase de mine, nu știu de ce, nu prea aveam trăsături comune de caracter. Mă purta noaptea prin târgul de Ramadan și mă întrebam ce caută prin toate tarabele, ...antichități, care rupe, care cu lipsuri. Le cumpăra. Ce-o fi făcut cu ele?

– *Judecând după faptul că singurele dvs. roluri verdiene au fost Aida și Desdemona, înseamnă că la Viareggio, în „Don Carlos”, n-ați cântat Elisabetta?*

– Nu, ci o tânără cântăreață, pe care din păcate Dumnezeu a luat-o prea repede la el, Agy Kriza.

– *Da, Agneta Kriza, a cântat și la București, o voce serioasă.*

– O nobilă interpretă și o nobilă ființă, zic eu.

Teatrul cu muzică – *Revin la mari roluri pucciniene pe care le-ați făcut și înțeleg că muzica maestrului de la Torre del Lago v-a atras în mod deosebit. Vocea dvs. a fost ideal armonizată cu scriiturile din „Tosca”, „Manon Lescaut”, „Madame Butterfly”, „Boema”, „Turandot” (rolul Liù), „Sora Angelica”.*

Să ne gândim la trei personaje: *Tosca*, *Manon* și *Cio-Cio-san*. Cum le-ați construit?

– Dacă opera *Tosca* nu este redată ca teatru cu muzică, nu e *Tosca*. Floria era o bună actriță, cu foarte bună voce. Așa am gândit și este foarte important. Îi povățuiesc pe tineri, când abordează un rol, să studieze cine au fost aceste personaje, în ce epocă au trăit, cum erau văzute în acel timp. Trebuie înțeleasă iubirea între două persoane, iubirea de patrie. Maestrul Stroescu ne-a sfătuit: „Citiți, nu intrați în nici o arie fără să nu știți cine cântă și de ce spune ceea ce spune. Vă facilitează toată viața interpretării”. A avut mare dreptate. Marele meu noroc a fost că m-a pasionat formidabil lectura, încă de la 14 ani și asta m-a ajutat foarte mult. Când am făcut un rol, știam ce se petrece în epoca respectivă, mă uitam și la costume, să știu să deosebesc un Empire de un Rococo, pentru că nu poți să umbli pe scenă într-o rochie Empire ca într-una Rococo, după cum nu poți să mergi în *Madame Butterfly* cu pas european. Înseamnă că n-ai priceput cine este micuța Cio-Cio-san.

– „*Boema*”?

– Trebuie să ne gândim la tinerețea aceea, poet, pictor, filozof, muzician, studenți. Îi putem găsi și astăzi oriunde, la Paris, Londra, București, Cluj. *Boema* este apanajul tinereții negândite la o zi anume. În *Madame Butterfly* este altceva, acolo trebuie să te documentezi. Dacă *Manon* este interpretată ca o Mimi, deja este o greșală. Mimi era o midinetă, dar *Manon une cocotte*, cu totul altceva. Înainte de a aborda un rol trebuie să cunoști personajul.

– Iată, în „*Madame Butterfly*” este un parcurs formidabil, de la naivitatea începutului...

– ... de la fragilitate...

– ... la tragedia finală, la sacrificiu. Cum ați construit pe parcursul celor trei acte, în care practic stați tot timpul în scenă?

– Din această cauza rolul este foarte dificil, chiar apelează la o rezistență fizică și la multiple culori vocale care trebuie să sublinieze, aproape pagină de pagină, acest personaj. Fragilitate, *Quindici anni neti, neti*, obiceiuri străvechi, iată cum trebuie gândit rolul. Micuțele gen Cio-Cio-san erau „înșcolate”, cum se zice la noi în Ardeal, pentru a deveni soții – amante. Sentimentul puternic de la sfârșit vine tot din istoria străveche japoneză, pentru că nu noi am inventat harakiri. Eroina și-a menținut tradiția și s-a comportat ca o japoneză în patria ei, neținând cont de familia pe jumătate americană. Și așa s-a sfârșit. Documentare, documentare, documentare.

Apropierea de caracterul personajului. Iată comandamentele. La un moment dat, trebuie să simți că nu mai ești tu, ci Mimì, Cio-Cio-san, suavă Margareta, personaje pe care trebuie să le cunoști și să ți le apropii. Unii dintre tineri spuneau: „Nu mă mai duc la cursuri, cine-l înțelege pe Stanislavski?” Stanislavski a fost o minte interesantă prin ajutorul pe care ni l-a dat nouă, artiștilor, când afirma cu caracter de lege: „A intra în pielea personajului de când ieși pe poarta ta de acasă, până ieși pe poarta teatrului, după spectacol”. Avea perfectă dreptate.

„Am fost mulțumită cu ce am realizat”

– *N-ați fi dorit să cântați și alte roluri? Mă gândesc la Adriana Lecouvreur, Fedora, la alte roluri veriste.*

– Nu am avut ocazia. *Adriana Lecouvreur*, *Fedora* nu s-au montat nicăieri, nici la Cluj. Gândiți-vă la cei aproape 50 de ani de comunism, la ce era voie și ce nu.

– „*Mefistofele*”?

– Nu s-a făcut. Chiar m-am mirat când s-a dat *Andrea Chénier* la București. Deja se mișca ceva către acel cuvânt de libertate, pentru că *Andrea Chénier* este o poveste de dragoste, dar în jurul ei este toată Revoluția Franceză.

– *A fost mai întâi un concert la Sala Radio, care a prefațat premiera de la Operă. Spectacolul a fost în 1971. La Radio, maestrul Litvin a făcut o distribuție stelară cu Cornel Stavru, Nicolae Herlea, Maria Slătinaru. Zenaida Pally era bătrâna Madelon.*

– Există imprimarea din concert și vocile sunt mai mult decât adecvate.

– *După aceea s-a produs la Operă, a ținut puțin afișul.*

– Fiind vorba de Revoluția Franceză, probabil că cineva s-a trezit că nu-i potrivit.

– *Sunt convins că v-ați mai fi dorit roluri...*

– Aș fi făcut cu mare bucurie Maddalena din *Andrea Chénier*.

Și Adriana, pentru că este un rol așa cum am visat eu întotdeauna, al unei actrițe de teatru învăluite într-o splendidă voce. Ca să fiu sinceră, am fost mulțumită cu ce și cum am făcut. Dacă era o altă situație, sigur că s-ar fi putut realiza mai mult, Maddalena, Adriana...

– *Santuzza ați cântat mai târziu.*

– Da, mi-a plăcut mult personajul. *Cavalleria rusticana* a fost un titlu la care am visat când nu era permis pentru vocea mea. Am fost prevăzătoare. Revin, toate rolurile au vârsta lor. Dar eram în Italia când s-au comemorat 30 de ani de la moartea maestrului

Mascagni. Devenisem livorneză. Și am zis, iată ocazia! Sunt mândră de acest ultim debut al meu, mai ales aici, în acest oraș, unde s-a născut și se odihnește Mascagni.

– *Cine v-a insuflat ideea sintagmei care spune că fiecare rol are vârsta lui?*

– A fost o maximă a maestrului Stroescu. Sfătuiesc nu numai tinerii cântăreți, ci și agențiile de impresariat, dacă au cap și suflet, sfătuiesc directorii de teatre să țină foarte bine minte această expresie: rolurile au vârsta lor, la care trebuie să fie abordate.

Director la Cluj

– *Stimată doamnă, ați fost directoarea Operei Române din Cluj vreme de cinci ani.*

– Între 1970 și 1975.

– *Care au fost bucuriile și greutățile pe care le-ați întâmpinat și cu ce realizări vă mândriți din acea perioadă?*

– La Opera din Cluj, dificultățile au început să apară în momentul în care acest complex trecea printr-o fază de melancolie profesională, pentru că Bucureștiul și nu numai el, ci și Constanța, începuseră să facă turnee în străinătate. Această stare s-a reflectat în diminuarea calității producțiilor, fapt pentru care s-au sesizat și organele locale de partid de pe vremuri. Spre marea mea surprindere, m-au invitat într-o bună zi - n-am știut pentru ce, am fost chiar puțin îngrijorată. Cum eu n-am făcut niciodată politică și mi-am văzut de meseria mea, m-am dus totuși la această ședință. Așa am crezut eu că va fi. Dar când am ajuns acolo, am văzut că eram singură; m-am mirat dar explicația a venit imediat de la primul secretar al județenei de partid de atunci. M-a întrebat ce se întâmplă cu colectivul Operei Române, care este deficitar la calitate? M-am gândit că dacă nu spun acum, n-o să mai am ocazia niciodată. Am explicat că soliștii sunt aceiași, orchestra și corul aceleași, dar s-au devitaminizat. Mi-a replicat: „Ne-am gândit ca dumneata să-ți iei răspunderea și să conduci acest teatru?” Am fost foarte mirată, eram încă în carieră, plus profesoară la Conservator... dar era așa o responsabilitate încât am cerut să mă lase să mă gândesc două zile.

– *Cred că erau obișnuiți să li se răspundă de îndată pozitiv.*

– Da, au fost surprinși că n-am acceptat imediat, dar nu era un joc. Acasă m-am tot gândit că poate era o datorie a mea, care m-am născut profesional în acel teatru și care mi-era drag, cum îmi e și astăzi. M-am întors peste două zile, mai erau încă două persoane prezente și le-am spus că m-am gândit dar aș avea de pus câteva condiții, dacă vrem să devenim ceea ce meritam de fapt. Știți, toate

opusurile, ca în toate teatrele din țară, se cântau traduse în limba română. Am zis: „Dacă visul acestui colectiv este să iasă peste hotare, nu ne putem duce cântând românește, așa că să ne dați voie, când se pregătesc aceste ocazii, să se cânte în original”. Altfel se creau niște situații aproape comice. Venea un cântăreț străin care cânta în original, iar noi ceilalți, românește. Sau au venit foarte mulți dirijori străini, care au rămas surprinși de acest fenomen și, câteodată, incurcați profesional. Am mai cerut ca repetiția generală dinaintea unui turneu, să se facă în original, cu public, să audă și clujenii ce înseamnă *Aida* cântată pe limba ei; sau când vine un cântăreț străin care cântă în original, noi să fim pregătiți să facem același lucru. Și mi-au admis.

De la Sofia la Viareggio

– Cred că ați dat un ton și pentru Opera din București, pentru că și în Capitală erau niște situații absolut hilare. Dacă venea un solist străin care cânta în limba italiană, dacă mai era invitat și un rus care cânta obligatoriu în rusește, corul cânta în românește, aveam un spectacol trilingv, o învălmășeală. Prin exemplul dvs., ați dat un semnal pentru că, în acei ani, s-a început ca soliștii să cânte în limba originală. Corul a învățat mai greu. Astfel și artiștii bucureșteni de prima mână, care circulau în Occident, au fost fericiți să aibă parteneri care să cânte, ca și ei, în limba originală.

– Așadar am preluat conducerea, a fost o ședință cu tot colectivul în care s-a anunțat schimbarea iar eu, crescută în atmosfera de teatru care nu întotdeauna este senină, am convocat imediat după aceea o altă ședință, cu toți soliștii. A început la 7 seara și s-a terminat la 2 noaptea. Eu mi-am spus părerea despre fiecare și ei și-au spus-o pe a lor despre mine. Deci ne-am spălat rufele în familie. Fără acest bagaj nu se putea pleca la drum. Apoi am stat să mă gândesc cu ce să încep: auzisem că un bun prieten, dirijor de la Sofia, sub bagheta căruia cântasem de multe ori, Ivan Marinov, fusese numit ministrul Culturii. I-am dat un telefon și, foarte amabil, m-a întrebat ce poate să facă pentru noua directoare a Operei din Cluj. L-am rugat să integreze teatrul nostru în festivalul lor de operă, foarte serios, care se ținea din trei în trei ani. Pentru participări la asemenea manifestări, subvenția era mai mare. Mi-a răspuns că din păcate tot programul este definitivat. Însă după o săptămână m-a anunțat că Opera din Genova, programată cu *Trubadurul* și *Aida*, a dat forfait. Dacă veneam cu cele două titluri, puteam s-o înlocuim.

– Bineînțeles că le aveți în repertoriu.

– Da. N-a fost timp de învățat în italiană dar ne-au acceptat

asa, stiau ca avem cantareti buni si orchestra foarte buna. Ne-am dus la Sofia. Eu, stiind ca subventia exista in quantum substantial, am zis: „Mergem toti!” Va inchipuiti ca la *Aida*, in figurație, ca sclavi etiopieni au intrat solistii care nu aveau de cantat, au intrat bibliotecara, secretarul muzical, am stiut ca le pot oferi un fel de recompensa. A fost un mare succes, ne-am dus si la Varna, am avut sase zile libere, am facut plaja la Nisipurile de Aur. Ne-am intors acasa cu o experienta care a dat curaj. Acesta a fost primul turneu. Mai apoi, a sosit din Prato la Cluj, un domn care era responsabilul cultural al primariei locale. Fusese invitat de Vlad Mugur care, cum noi eram chiriașii teatrului de proza, venea si la Operă când era liber. Italianul a stat vreo trei săptămâni bune, a vizionat si teatru, si operă si mi-a spus ca nu promite nimic dar încearcă sa organizeze ceva, pentru ca pratezii, fiind lângă Firenze, sunt mari amatori de spectacole lirice. Am fost foarte fericită, am început sa sper. N-a fost sa fie nici la Prato, nici la Firenze, ci la Viareggio. Am învățat rapid in limba italiana *Tosca*, *Madame Butterfly* si *Don Carlos*, titluri stabilite de dansul. Era o ocazie. Ne-a ajutat dirijorul nostru, Alexandru Taban, care facuse medicina la Pisa si cunoștea limba la perfecție. Am rugat-o si pe profesoara de italiana de la Conservator, Etta Boeru, sa supravegheze pronunția. S-a muncit si noaptea, după spectacole. Si asa, cu operele învățate in original si înprospătate muzical, am plecat la Viareggio. A fost mare succes.

– *Da, mi-ați povestit.*

– La un moment dat, primarul din Viareggio a venit la mine la hotel si m-a rugat sa merg cu dansul sa-l vizitam pe primarul din Livorno. Acolo am aflat un lucru neplăcut care se întâmplase cu doua zile înainte. O echipă de italieni, adusă probabil de un impresar de mâna a treia, a fost angajată sa prezinte *Tosca*. Dar la mijlocul actului doi, cortina s-a lăsat din cauza fluierăturilor, pentru ca livornezii ori fluiera ori urla de bucurie. Spectacolul se întrerupsese. Si m-a rugat sa sustinem noi următoarea seară cu *Tosca*, sa poată fi uitată cealaltă.

Trei ani la Livorno

– *Livornezii, precum napolitanii sau cei din Parma...*

– Cauza protestelor fuseseră lanțurile de chicsuri. Am cerut aprobare de la Ministerul Culturii, la București si am rămas pe cheltuiala celor din Viareggio, care au fost foarte satisfăcuți.

– *De obicei, după asemenea salvări de situații se duce vestea.*

– Așa a si fost. Aici, in Italia, nu există oraș mai mărișor care sa n-aibă una sau doua asociații: „Amici della lirica”, „Amici della musica”, „Circulo lirico”... Ei bine, „Amici della lirica” din Livorno

ne-a oferit trei stagii consecutive. Au fost succese foarte mari. Titlurile erau alese de ei și pentru că eram în orașul lui Mascagni unde nu se mai montase de mulți ani *Amicul Fritz*, ne-au cerut să-l pregătim. Nici la noi nu exista în repertoriu. Dar l-am făcut, cu o distribuție tânără, foarte drăguță, cu Emil Gherman, Angela Nemeș, Mugur Bogdan. S-a bisat faimosul duet. S-a bisat și la *Cavalleria rusticana* când, la un moment dat, de la galerie, a început să plouă cu hârtiuțe roșii, galbene și albastre, în onoarea României. Erau pregătiți. Am fost și cu *Faust*, integral, cu *Noaptea Walpurgiei* închisă.

– *Celebrul balet nu se prea reprezenta.*

– Să vedeți cum s-a întâmplat. L-am întâlnit ocazional la mare, stând pe o bancă pe faleză, pe maestrul Oleg Danovski. Era exclus din București, furios pe București, avusese probleme în teatru și atunci l-am invitat la Cluj. I-am spus că putem rezolva problema locuinței, absolut tot, pentru că avem nevoie de dânsul, maestrul de balet Moravski având o vârstă înaintată și urmând să se retragă. A venit, a stat la noi aproape trei ani și a făcut curățenie în balet. A realizat multe lucruri frumoase, printre care *Lacul lebedelor*, cu care ne-am dus în Italia, cu foarte mare succes. Dar totul s-a blocat.

Anchete și interogatorii

– *Care a fost motivul?*

– Pe atunci era un *boom* al...

Gerovitalului. Toți eram plătiți cu diurnă minoră, însăși directoarea instituției avea doar 5000 de lire. Foarte puțini bani. Și atunci oamenii, nu ca să trăiască acolo ci ca să aibă un bănuț în plus, doar ieșeau prima dată în Occident, au început să se intereseze de Gerovital. Ca să fiu sinceră, nu mi-am dat seama, mă ocupam de alte lucruri ca să punem turneele la punct. Și după vreo trei ani, m-a convocat la Securitate un general, Iona. A trimis mașina după mine, dimineața la 7. M-a întrebat cum am admis. „Ce anume?” am întrebat. „Păi”, zice, „cutiile de Gerovital erau masate și în crucea de la mănăstire din *Trubadurul*, și în fundurile duble de mese, de tablouri”. Se pusese acolo în acord cu muncitorii. Pe pachete – mi le-a arătat – erau scrise numele: baritonul cutare, soprana cutare... Ori, înainte de a pleca în turnee, de fiecare dată făceam câte o ședință lungă în care le spuneam să nu ducă fierbătoare de cafea, aparate de făcut supă în camerele de hotel etc., toate le spuneam și uite, cu Gerovitalul s-a întâmplat așa. Generalul Iona, înainte de fiecare turneu, mă convoca, lua distribuțiile și începea: „Titus Pauliuc nu poate pleca, am sesizările mele”. Eu răspundeam: „N-am alt Inchizitor, e unicul”. „Aduceți de la București!”. În momentul

acela nu se făcea *Don Carlos* la București. Și eu am replicat: „O sesizare este o anonimă, numai un laș trimite o anonimă pentru că n-are curaj să semneze. Și dvs., la poziția pe care o aveți, cum dați crezare unei anonime?” El mi-a spus că este obligat să ia măsuri, chiar dacă este neiscălit.

– *Vremuri oribile.*

– Și atunci îmi cerea să-mi asum răspunderea. Erau niște formulare aparte, cum că directorul își ia răspunderea că se întoarce omul acasă. Am iscălit fără teamă și le-a închis în casa de fier. La ultimul turneu, în gara de la Viena, eram împreună cu maestrul Ion Iancu, eu mai aveam ceva bani și cum trebuia să așteptăm trenul spre țară vreo două ore, am vrut să-mi invit câțiva colegi la o cafea. Și maestrul Iancu îmi spune: „Doamna directoare, au rămas chiar cei cărora le doriți să le oferiți cafea”. La întoarcere i-am spus generalului: „Vedeți, au rămas aceia pentru care nu mi-ați cerut să dau declarații”. Și atunci Opera Română s-a transformat în ceva foarte urât, care m-a copleșit. A devenit ca o mare secție a Miliției economice, se luau interogatorii în sălile de repetiții, am suferit mult de tot. S-au luat și măsuri administrative, tăieri de salarii. Nu puteam face nimic.

– *Atmosferă de teroare!*

– N-am suportat situația. O instituție de cultură care începea să spună mult în meserie să devină sediu de anchete? Spre norocul meu, într-o dimineață îmi telefonează prietenul meu Octav Enigărescu, care era directorul Operei din București, și-mi spune: „Luci, să-ți ceri pensionarea!”. Cum să-mi cer pensionarea la 46 de ani? „Cereți-o pentru că și aici ne-o cerem toți, și Magda Ianculescu, și Ohanesian, și eu, în sfârșit, toată generația noastră”. „Dar de ce?” întreb eu. „Am informațiile mele că legea pensiilor va dura numai un an în forma actuală și după aceea ne vedem de turnee prin ARIA (Agenția Română de Impresariat Artistic)”. Și mi-am cerut pensionarea. În același timp mi-am dat și demisia. M-am gândit la mai multe lucruri. În primul rând, că în situația care se crease era foarte neplăcut să rămân directorul instituției. Tot ce fusese frumos se murdărise. Mi-am continuat activitatea cu contracte ARIA, pe cont propriu, o bună bucată de vreme. Dar, pentru teatru, s-a terminat și cu turneele în Occident. Imediat după ce am plecat, au mers la Kiev, un turneu pe care-l pregătisem deja, dar mai apoi n-au mai putut ieși. Am fost pedepsiți. Asta a fost povestea anilor de directorat.

– *Așadar v-ați continuat prodigioasa carieră, dar... a venit și momentul retragerii.*

„Chintesența vieții mele”

- În acea clipă și mult timp în continuare, am fost întrebată cum de îndur să nu mai cânt. Tuturor le-am răspuns că am visat ca la sfârșitul carierei „să vă aud spunând acest lucru”, nu ca după un concert sau spectacol, în foyer, să vorbească între ei „ce mai vrea, doar a cântat destul?!” Dar nu-i ușor, îți trebuie o voință ne-maipomenită să lași scena și podiumul de concert. Meseria asta e un drog.

- *Cum s-au petrecut lucrurile?*

- Am cântat *Tosca* la Siena și am observat că în duetul din actul I am furat o respirație, în duetul din actul III, alta; ei bine, am fost surprinsă, m-a pus puțin pe gânduri. După aceea la un spectacol cu *Manon Lescaut*, iar mi s-a întâmplat să dezorganizez ordinea mea precisă de respirații, la care țineam mult. Și când am venit acasă, i-am spus soțului meu Carlo: „Să știi că eu n-o să mai cânt”. S-a mirat și i-am explicat: „Tu nu pricepi, dar eu îți repet, vreau să plec din meseria asta. Nu doresc să ajung să nu mă mai recunosc”. Am avut exemple de artiști care n-ar fi trebuit să mai cânte... nu spun nume pentru că nu vreau să supăr pe nimeni.

- *Există exemple, imens de multe, din păcate.*

- De ce trebuie să strici ceea ce te-ai străduit să construiești o viață întreagă? I-am mai spus lui Carlo că voi deschide o școală de canto aici, la Quercianella. Am avut la început vreo 12 studenți, apoi până la 20, deci mi-am creat un cadru care să estompeze, într-un fel, senzația de a lăsa ceva ce ai iubit. Școala a mers bine iar după aceea, mi-au înființat catedră la Conservator și am făcut ceea ce de obicei nu fac profesorii: i-am dus pe elevii mei, care deja începuseră să studieze cu mine, să dea examen de admitere la Conservator. Mi-am constituit clasa, lăsând două locuri libere, dacă sosește o... „Maria Callas” să am post. Decanul mi-a zis că de obicei se întâmplă invers, adică profesorii atrag studenții la școli particulare unde plătesc, pentru că la Conservator era gratuit. A fost și profesoratul o pasiune. Dar a apărut și alta, încă din timpul directoratului, aceea de a ajuta tinerii. Am avut și prieteni care le-au dat o mână de ajutor, cum este Agenția de impresariat „Luisa Petrov” din Germania. Eu descopeream pe cineva, îl prezentam, dacă plăcea, bine, dacă nu, nu era nicio supărare. Dar i-a luat pe toți și asta a fost bucuria mea.

- *A existat și un concert de retragere, în 1981, la 55 de ani.*

- La Livorno, pe 2 mai, a avut loc spectacolul „L'addio alle scene” al sopranei Lucia Stănescu și a fost foarte interesant. L-a organizat primăria, au rostit discursuri asesorul cultural, alte personalități. Am cântat arii din operele *Gianni Schicchi*, *Madame Butterfly*, *Boema* (ambele arii), *Turandot* (cele două arii ale lui Liù), *Tosca*, *La Wally*, *Aida*, *Faust*, *Lodoletta*, *Trei cântece românești* de

Tiberiu Brediceanu. Am spus că la înmormântarea mea – trebuie să vorbesc și despre așa ceva – doresc să se pună aria Toscăi, din spectacolul „L'addio alle scene”. Găsesc în această interpretare chintesența vieții mele...

În „Who's who in Opera” – Și ca să sintetizez, am să citez din dicționarul „Who's who in Opera”, ediția 1976.

– Sunt menționați acolo și Nicolae Herlea și cred că și Arta Florescu.

– Stănescu Lucia, soprană dramatică româncă, născută la Someșul Rece, studii la Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București, profesori Constantin Stroescu și Dinu Bădescu, debut Cherubino, Premiul I la Festivalul Tineretului și Studenților din 1953, Moscova 1957, Premiul de Stat, Artist emerit, a cântat în teatre majore ca Sofia, Praga, Toulouse, București, Stockholm, Kiev, Leningrad, Moscova (Bolșoi). Roluri selectate: Margareta, Nedda, Santuzza, Mimi, Cio-Cio-san, Manon Lescaut, Aida, Desdemona, recitaluri. Adresa, str. Avram Iancu 43, Cluj-Napoca. Foarte frumos!

– Am primit și un alt volum care-mi face mare plăcere: „Personalități clujene, 1800-2007” de Dan Fornade. Un dicționar frumos ilustrat. Vă mai arăt și cartea „La sublimă evasione. Scritti di Alessandro Paladini. Eventi e protagonisti dell'opera lirica nel racconto di uno spettatore appassionato” Editată de Circulo Musicale Galliano Masini. Între paginile ei, mă aflu într-o societate foarte plăcută.

– Iată compania: Galliano Masini, Iva Pacetti, Beniamino Gigli, Maria Callas, Tito Gobbi, Giuseppe di Stefano, Gino Bechi, legende...

– Mă simt bine între ele. După ce Paladini a murit, fiica lui i-a adunat toate recenziile despre cântăreții pe care i-a văzut în lume. A cheltuit o avere ducându-se să asculte aceste voci. Am primit cartea aici, la Quercianella, habar n-aveam că există și m-am găsit și pe mine între paginile ei. Italienii au publicat o carte și despre Galliano Masini, scrisă de Fulvio Venturi. Vă interesează? V-o fac cadou. Are inclus și un CD.

Cartea „Lucia Stănescu” – Mulțumesc mult. Vorbim despre cărți... Lucia Stănescu?

– Punct ochit, punct lovit! Da, m-am decis să scriu o carte pentru că am fost solicitată în acest sens de Editura Eikon din Cluj. Directorul, domnul Valentin Ajder, mi-a telefonat într-o bună zi și a fost foarte cavalier, mi-a spus că știe că nu-i frumos să amintești unei doamne vârsta pe care-o are, 85 de ani, dar... Cred că pornise de la ideea Bucureștiului de altădată, auzise de la un prieten al meu că am trăit în București cam 15 de ani, de la 4 la 19 și era curios. Chiar așa a fost exprimarea: „Ați trecut prin atâtea perioade diferite,

din toate punctele de vedere, sociale, politice, dacă ați putea să ne descrieți aceste epoci, așa cum le-ați trăit dvs., nu cum ați auzit că au fost. Și v-aș ruga foarte mult, doamnă Lucia Stănescu, să amintiți cum era Bucureștiul de altădată”.

– *Minunată ofertă!*

– M-am gândit că are dreptate și, mai mult decât atât, m-am gândit că trebuie început de la perioada din Ardeal, pentru că eu sunt ardeleană, moțoaică, Someșul Rece este un sat moțesc din munți. Din amintirile bunicilor și părinților mei, am vorbit de epoca austro-ungară în care au trăit, apoi despre perioada interbelică. Am considerat că este o datorie. Adevărul este că am avut predispoziție la compunere, vă spuneam că am avut o foarte mare pasiune pentru lectură, cred că asta mi-a hrănit elocința și imaginația. În scrisori, cumnatele mele admirau mereu ce frumos scriu, erau anumite imagini ale familiei pe care ele nu le sesizau și eu le transmiteam.

– *Și ce frumos povestiți...*

– Ei bine, domnul Ajder m-a obligat să mă gândesc la ceva la care nu reflectasem și poate nici nu este foarte târziu, dacă bunul Dumnezeu m-a lăsat să trăiesc atât și... aici. Da, asta este foarte important, domnule Costin Popa, locul unde Domnul Dumnezeu m-a adus în sfârșit după o viață, hai să spunem, prea plină, din toate punctele de vedere. Am fost și puțin obosită sufletește pentru unele lucruri și în ambientul acesta minunat mi-am găsit liniștea la care visam. În 5 ianuarie 2011 m-am hotărât să încep. Am lucrat ordonat, cum sunt eu obișnuită, nu de dimineața până seara, ci trei ore dimineața. Eu întorc pământul pe dos până-n prânz, după aceea aproape nimic. Așa e la pensie. Sunt aproape de sfârșitul redactării. Să știți că și nepoții mei m-au rugat. Când veneau vara pe la mine, seara îmi cereau să le povestesc. Au zis: „Tanti Luci, de ce nu puneți totul pe hârtie, să le știm și noi, să ne rămână”. Și asta a constituit un impuls.

– *Cartea va trata desigur și cariera...*

– ... persoanele pe care le-am întâlnit în drumurile mele...

– ... *va conține sfaturi adresate aspiranților la glorie lirică.*

– Mai ales. De fapt, volumul va fi dedicat tineretului român și cântăreților. În carte va exista și capitolul „Lucia Stănescu – profesoară de canto”, cu metoda mea, moștenită și îmbogățită pe parcurs.

– *Am înțeles că veți fi președinta de onoare a Festivalului de Artă Lirică Studentească „Viva Vox”, în mai 2012, la Cluj.*

– Am acceptat cu foarte mare plăcere, pentru că ador tinerețul. Mă bucur și că Leontina Văduva va susține un master-class.

Are multe de spus, slavă Domnului, numai să fie receptivi tinerii.

– *Ocazie cu care, desigur, se va lansa cartea.*

– Așa aș dori, dacă îmi ajută Dumnezeu.

Pe urmele Haricleei Darclée

– *Vă urez să apară cât*

mai curând. Ați fost multiplu omagiată cu premii și titluri, chiar mâine 4 august, la Brăila, vi se va decerna Medalia de Aur și Diploma de Onoare Hariclea Darclée.

– Sunt mândră de asta, pentru ceea ce înseamnă acest nume nu numai pentru țara românească, ci pentru toată lumea operistică, dar și pentru faptul că se leagă de o întâmplare impresionantă. Pentru că, atunci când s-au împlinit 50 de ani de la moartea maestrului Puccini, primăria din Lucca și ministerul italian al Culturii s-au gândit să mă invite pe mine să fac spectacolul comemorativ de la Lucca, orașul în care s-a născut maestrul. Așadar, o româncă să servească numele Haricleei Darclée. A fost un spectacol foarte frumos. Acum, peste timp, se leagă cu ceea ce voi primi. Îmi face mare plăcere, trebuie să fiu sinceră, mare plăcere.

– *Stimată doamnă Lucia Stănescu, vă mulțumesc foarte mult, a fost o imensă bucurie să vă întâlnesc și să stăm de vorbă.*

– Eu vă mulțumesc pentru că v-am cunoscut personal. Vă știam doar din cărțile dvs., pe care sunt fericită că le am, din anumite transmisii Radio și din veștile care îmi ajung din când în când. A vă cunoaște pe dvs. a fost pentru mine o confirmare a însăși carierei mele. Nu cred că ați fi venit să mă întâlniți, dacă nu ați fi avut încredere în munca mea de-o viață.

(Quercianella, 2 - 3 august 2011)

ÎNȚARĂ

VIVA VOX...

... este deja un brand. Sintagma s-a născut prin spiritul primului Festival Studentesc „Opera Viva”, în 2009, la Cluj-Napoca. Atunci, un workshop cu tema „Quo vadis, opera?” a susținut necesitatea revigorării teatrului liric prin restabilirea primordialității vocii în duelul cu concepțiile regizorale din ce în ce mai aberante, mai îndepărtate de spiritul opusurilor. Ideea a prins și iată că ediția 2010, a doua, a Festivalului Studentesc de Operă a căpătat numele emblematic „Viva Vox”.

Și în acest an, proiectul a fost realizat de Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, în parteneriat cu Asociația Patronilor și Meseriașilor, Opera Maghiară și Opera Națională Română Cluj-Napoca, cu mulțiplul sprijin a trei ministere (Educație, Cultură, Muncă), al Consiliului Național de Formare Profesională a Adulților, al Consiliilor Județean, Local și al Primăriei din municipiul de pe Someș. În prima parte a lunii mai, Clujul a devenit astfel centrul pulsant al vieții studentești de operă din România și Ungaria. Academii și Universități de Muzică din Cluj, București, Iași, Timișoara, Oradea, Szeged și Debrecen și-au trimis reprezentanții, cca 400 în total, pentru a oferi publicului și colegilor spectacole în fiecare seară. Un uriaș efort organizatoric dus la bun sfârșit și cu brio de energicul management al festivalului, prin prof. univ. dr. Francisc Fuchs, director de program și dr. Ina Hudea, director executiv.

Cum se întâmplă în asemenea situații, stadiile de pregătire vocală și actricească au apărut în realitatea lor, cu tot evantaiul de nuanțe: glasuri de importantă perspectivă sau destinate unor cariere mai modeste, interpretări scenice afișând talente deosebite sau construcții prin muncă asiduă, tehnici vocale sigure sau în curs de desăvârșire, preparative mai mult sau mai puțin avansate. Dar numitorul comun a fost preocuparea pentru artă, pasiunea, seriozi-

tatea, implicarea în spectacol, tendința de autodepășire. Atmosfera de bună dispoziție a domnit pretutindeni. A fost păcat că tinerii artiști nu au putut să se observe între ei decât parțial – o prezență la Cluj pe tot parcursul festivalului ar fi implicat eforturi financiare mult sporite – dar și în aceste condiții, schimbul de idei a fost intens. Mai păcat a fost însă că, în afara directorului Operei Maghiare din Cluj-Napoca, niciun alt manager din țară nu a vizionat producțiile. Ar fi fost o importantă și utilă documentare atât prin prisma explorării vocilor cât și prin cea a identificării sau confirmării unor regizori și șefi de orchestră.

Să panoramăm... Se cuvine remarcat numele lui Octavian Jighirgiu, autorul mizanscenei spectacolului *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, prezentat de Facultatea de Interpretare Muzicală a Universității de Arte „George Enescu” din Iași. Tânărul regizor s-a dovedit un minuțios arhitect de personaje cu atitudini potrivit integrate comediei, totul păstrat în limitele expresiei decente. Interpreții l-au urmat cu mare dăruire. Conducerea și pregătirea muzicală au fost, în egală măsură, de bună calitate, grație Consuelei Radu-Țaga.

Inventivitatea debordantă a fost consemnată cu care Ionel Pantea, maestru al cântului și regiei, a înzestrat spectacolul final, de gală, cu opera *Nunta lui Figaro* de Mozart (numai primele trei acte). Cu ingeniozitate, Ionel Pantea a reușit și adunarea în unic cadru a unui pretențios colaj de scene lirice, de la Mozart și Beethoven la Wagner și Richard Strauss, prezentat sub genericul *Café Belcanto*, producție a Academiei clujene de muzică.

Excelentă a fost și pregătirea muzicală a operelor *Ora spaniolă* și *Copilul și vrăjile*, opusuri raveliene de maximă dificultate. Realizarea se datorează Studioului de operă „Bárdi Sándor” de la Facultatea de Muzică a Universității din Szeged, maeștrilor dr. Temesi Mária, D. Szécsi Edit, Andrejcsik István, Altorjay Tamás și Csengery Adrienne, dirijoare.

Universitatea de Muzică bucureșteană a propus *La tragédie de Carmen* de Marius Constant, un spectacol bine pus la punct în montarea esențializată a Andei Tăbăcaru-Hogea.

Gala de deschidere a festivalului, ce a reunit tineri și interesați soliști de la mai toate universitățile participante și spectacolul *Bărbierul din Sevilla* de Rossini au prilejuit reîntâlnirea cu bagheta lui Cristian Sandu, tânăr și remarcabil șef de orchestră, cu aple-

care asupra conducerii vocilor în sensul valorizării stilistice a partiturilor, un artist mult prea puțin invitat pe scenele naționale. La producția rossiniană, regia Ancăi Daniela Mihuț a iluminat indispenșabila vervă de sorginte *buffa*.

Un moment inedit a fost la finalul galei inaugurale. Încheiată tradițional cu Brindisi din *Traviata*, prima replică a venit din... public, din partea tânărului Ștefan Pop, proaspăt câștigător al Concursului de canto de la Seoul și al faimoasei competiții Operalia-Plácido Domingo, care în acest an s-a desfășurat pe scena Scalei din Milano. Într-o plăcută și colegială atitudine, tenorul s-a alăturat celor de pe scenă, impulsionându-i parcă la performanță.

Glasuri de perspectivă s-au evidențiat și în concertul-spectacol „De la operă la operetă”, prezentat de Ansamblul de operă „Unideb” al Facultății de Muzică de la Universitatea din Debrecen. Afișul festivalului a fost întregit de Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara, *Don Pasquale* de Donizetti în regia lui Ionel Pantea și a Danei Chifu.

Festivalul a prilejuit și susținerea de către nouă tineri cântăreți a examenului de licență. Vădind lăudabile perspective, toți s-au integrat bine colegilor lor mai mari, atât în seara cu *Rigoletto*, sub bagheta experimentatului Gheorghe Victor Dumănescu, cât și în cea cu *Bărbierul din Sevilla* la Opera Maghiară.

Master-classes și lansare de carte Noutatea celor zece zile de festival a fost organizarea unor cursuri de măiestrie de dirijat, regie, impresariat artistic, jurnalism muzical pentru presa scrisă și TV. De altfel, producția cu *Nunta lui Figaro* a fost rodul sesiunilor de studiu conduse de prof. univ. dr. Petre Sbârcea (dirijat) și prof. univ. dr. Ionel Pantea (regie). Cu rulaj permanent în scenă, cel puțin două distribuții complete, întărite cu studenți ai clasei de operă coordonate de conf. univ. dr. Carmen Vasile de la Facultatea de Muzică a Universității din Oradea, au dat viață eroilor mozartieni, sub conducerea muzicală a nu mai puțin de... 13 tineri dirijori, dintre care o remarcă se cuvine a fi făcută pentru sibianul Gabriel Bebeșelea.

Ca titular al clasei de măiestrie jurnalism muzical – presă scrisă, am putut constata nemijlocit buna pregătire a celor 20 de cursanți, studenți la muzicologie din anii I, II, III dar și absolvenți, toți clujeni. Orelor de predare propriu-zise li s-au adăugat workshop-uri în care tinerii au elaborat cronici la spectacolele urmărite

în festival, un demers interactiv care mi-au oferit multe satisfacții prin colaborarea cu studenții. Ținta a fost orientarea evaluărilor către estetica vocală ca nucleu al articolelor de critică de operă. Sunt convins că seriozitatea și dovedita aplecare către studiu constituie bunele premise pentru afirmarea unei noi generații de condeieri, de critici muzicali clujeni. La fel ca și pentru viitorii jurnaliști de televiziune, școliți acum de dr. Ina Hudea.

Complementar festivalului, înaintea spectacolului cu *Rigoletto*, pe scena Operei Naționale Române, la față de cortină, a avut loc lansarea clujeană a monografiei „Ludovic Spiess”, scrisă de sem-natarul acestor rânduri și publicată de Editura Curtea Veche. A fost un moment important, ținând cont că marele tenor s-a născut la Cluj și a ales frumosul auditoriu al Operei Române ca locație a unor importante debuturi. Mezzosopрана Viorica Cortez, președinta de onoare a festivalului, maeștrii Petre Sbârcea, Ionel Pantea și Elena Moldovan au evocat în cuvinte calde marea personalitate a lui Ludovic Spiess, colaborările pe care le-au avut împreună, au rostit vorbe laudative la adresa noii apariții editoriale. Cât despre organizarea lansării, o notă maximă. A fost exemplară!

O zi mai târziu, mezzosopрана Viorica Cortez a primit din partea Academiei de Muzică înaltul titlu de Doctor Honoris Causa, în semn de recunoaștere a marii sale cariere.

Unic în România, în această parte a Europei și nu numai, „Viva Vox” a fost un succes remarcabil, ca și anul trecut. Festivalul, un valoros demers al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca devenit deja tradițional, se va derula în continuare cu periodicitate de 2 ani.

(<http://cronici.cimec.ro>, 24 mai 2010 și
CULTURA nr. 21 (276), 3 iunie 2010)

SĂ CÂȘTIGI 80000 DE DOLARI ȘI UN ROLEX ÎN 7 ZILE! – interviu cu tenorul ȘTEFAN POP

– Ai luat Premiile I la Concursurile de Canto de la Seoul și Milano, acesta din urmă, nimic altceva decât renumitul Operalia – Plácido Domingo, desfășurat în 2010 pe scena Scalei. Toată lumea lirică vorbește astăzi despre tenorul Ștefan Pop. Cum este să-ți intre în cont 80000 de dolari în numai 7 zile?

– De fapt sunt 69000, din cauza impozitelor. Mare lucru, domnule Popa, mare lucru! Trei săptămâni au durat cele două competiții dar, într-adevăr, banii au venit la șapte zile distanță. Mai ales pentru România sunt foarte mulți, un început pentru oricine. Anca Spiess, colaboratoarea Luisei Petrov, impresara mea, îmi spunea: „Gândește-te, câți din România au obținut atâta la doar 23 de ani?” Oricum, nu numai juriile ci și spectatorii de la Scala m-au ales, mi-au acordat Premiul publicului. De acolo a venit Rolex-ul.

– *Temuții melomani milanezi...*

– Cu două zile înainte de finala Concursului Operalia, fusesem să văd *Simon Boccanegra* cu Plácido Domingo în rolul titular. Și am constatat că publicul îl comenta nemilos pe marele tenor (de ce a făcut un filaj, de ce nu a folosit voce „de cap”), ca și pe toată lumea. Unul dintre cei mai mari dirijori actuali, Daniel Barenboim, a fost fluierat. Era foarte curios pentru mine, stăteam în mulțime, eu, un necunoscut. În dreapta mea, o italiancă povestea că l-a văzut pe Domingo acum opt ani în *Otello* și era... așa și altminteri. Știa tot. În stânga, francezi. Italienii din rangul doi au început să huiduie, francezii inițial strigau „Bravo! Bravo!”. Până la urmă, pentru Domingo, aplauzele de la final au fost copleșitoare.

– *Deși la premieră a fost și el contestat.*

– Și la Roma a fost scandal când am cântat *Traviata* în decembrie trecut, pentru că inițial trebuiau să fie distribuiți doi italieni, Fabio Armiliato și soția lui, Daniela Dessì. Am avut mari emoții pentru că spectacolele mele fuseseră ale lor. Mă gândeam... și român... și la Roma...

– *Ai avut succes, n-a fost nicio problemă. După aceea ai mers la Atena, tot pentru „Traviata”.*

– Da, trebuia să fac numai premiera dar directorul m-a plăcut foarte mult și mi-a mai oferit două spectacole consecutive. A fost greu...

– *Să ne întoarcem la concursuri. Mai întâi, cum a fost la Seoul?*

– Patru etape, inclusiv finala, 56 de concurenți din 22 de țări, selectați din cca 500. Din România s-au înscris opt și au fost aleși patru.

– *Cine, alături de tine?*

– Baritonul Bogdan Zahariea și două soprane, Lăcrămioara și Mihaela. Am avut noroc că am ajuns în finală, dar și ceilalți români s-au prezentat foarte bine. Coreenii erau de un nivel extra-

ordinar, nu au nicio problemă tehnică. Pianistul care m-a acompaniat era coreean, școlit în Italia. Am văzut diferența dintre cum cânta cu mine și cu ei. Spunea că m-ar acompania mereu, că fac fraze, nuanțe, respect partitura, pe când conaționalii lui se gândesc numai la tehnică. Doar să le iasă bine vocea. Dar nivelul a fost foarte ridicat și cum erau nu mai puțin de 15 tenori din America și Europa, am zis că nu am nicio șansă.

– Unde a fost ștacheta mai înaltă?

– La Seoul.

– Cât a trebuit să cânti în finală?

– Două arii, „Una furtiva lagrima” din *Elixirul dragostei* și „Che gelida manina” din *Boema*. În prima etapă am cântat aria lui Lionel din *Martha* în germană și liedul *Nebbie (Ceața)* de Respighi. I-am impresionat foarte tare... în imaginația mea vedeam pur și simplu o mlaștină cu ceață și m-am transpus în acea atmosferă. La a doua etapă era impus un lied coreean, pe care îl cântasem o singură dată în țară, îl învățasem cu numai trei zile înainte de plecare. Am avut norocul că am mers la o profesoară de limba coreeană de la Facultatea din Cluj, i-am explicat că vreau să știu cum se pronunță și când am repetat la Seoul, pianistul mi-a spus: „Foarte bine, Fănuț, cine te-a învățat a făcut-o excelent!” Norocul a fost că se permitea ca acest lied să se interpreteze cu partitura în față. Am mai cântat „Un aura amorosa” din *Così fan tutte* și „Pourquoui me reveiller” din *Werther*. Această a doua etapă a fost cea mai grea. A urmat a treia, unde au rămas 20 de concurenți și am cântat „Addio fiorito asil” din *Madame Butterfly*. Sunt fericit că am câștigat.

– Ai plecat imediat la Milano...

– Da, seara am luat premiul, a fost senzațional, am stat o oră și jumătate la fotografii, publicul coreean e foarte cald, minunat. În schimb, în Italia e... „criminal”, cum vă spuneam. Dar am fost plăcut și acolo. Am zburat o zi, am ajuns la 12,30 noaptea la Milano, eram foarte obosit și deranjat că în avioanele mari nu poți să oprești aerul condiționat. Am dormit, m-am întâlnit cu pianista la 5 după amiaza, știind că trebuie să intru în concurs la 8 seara. Aveam ochii atât de roșii încât m-a întrebat ce am pățit. Dezavantajul a fost că programul s-a decalat și am ajuns să cânt abia la 10. La 5, când repetasem, vocea era OK dar așteptând cinci ore, aproape nu mai răspundea, așa că am avut emoții mari. Însă când am urcat pe scenă și l-am văzut pe Domingo zâmbindu-mi – e o persoană așa de

plăcută! – mi-a mai venit inima la loc. A vorbit cu mine, m-a întrebat ce fac...

– *Într-adevăr este o persoană foarte caldă, am făcut un interviu cu el acum ceva vreme și așa mi-a părut și mie.*

– Nu-mi închipuiam că este așa un mare OM. La Operalia trebuia să cânt patru arii și eu le specificasem în fișa de concurs pe cele din *Elixirul dragostei*, *Werther*, *Boema* și *Martha*. În prima etapă mi-am ales pentru început „*Una furtiva lagrima*”. A fost bine, frumos, am simțit că le-a plăcut.

– *Ai cântat din start în sala mare a Scalei?*

– Da, cu fosa acoperită. După prima arie, juriul trebuia s-o aleagă pe a doua. Maestrul Domingo a indicat *Martha*. Eram foarte obosit, n-am fost deloc mulțumit, dar am văzut că Domingo se uita la mine, dirija și tot juriul zâmbea. Concitadinul meu clujean, baritonul Cozmin Sime, care a cântat și el în prima etapă, a rămas să mă asculte și mi-a zis să stau liniștit, nivelul nefiind așa ridicat. Eu deja mă consolaseram cu premiul de la Seoul. Dar juriul a fost satisfăcut, așa că am intrat în etapa a II-a, programată chiar a doua zi.

– *Deci ajunseseseși noaptea la Milano, în ziua următoare cântaseși în prima etapă și în ziua cealaltă avea loc a doua...*

– ... eu urmând să intru în concurs tot ultimul. Printre cei promovați în etapa secundă era și tenorul italian Giordano Lucà. Înscriisesem amândoi exact același repertoriu, „*Pourquoi me reveiller*” și „*Che gelida manina*”. Și văzând că lui i se dă să cânte *Boema*, mă gândeam că la fel o să procedeze și cu mine, pentru comparație. Eram montat, repetasem înainte cu pianista, ieșise foarte bine, mă rog, în condițiile date, pentru că încă eram cu fusul orar dat peste cap. Am intrat în scenă, m-au întrebat ce mai fac, dacă mă simt bine... OK, ce era să spun? „Am dori să ne cânti „*Pourquoi me reveiller*”. Vai de mine! Când m-am întors spre pianistă, ea era deja cu mâna pe partitura de *Boema*. A început s-o caute pe cea de *Werther* iar eu, care deja... o „vedeam” pe Mimì prin sală, hai să-mi comut gândul. Și... mi-a ieșit bine. Cea mai mare emoție a fost după etapă, când urma să ni se spună cine trece în finală. Maestrul Domingo a anunțat: „Ați promovat 13, îmi pare rău pentru cei care au rămas dar să țină cont că au ajuns aici. Și, în fond, e mare lucru numai să vezi Scala, dar să mai și cânti pe scena ei!” I-a anunțat pe primii 12 și s-a oprit. Eu nu figuram printre ei și eram destul de necăjit. Maestrul a continuat: „Dar ce se întâmplă,

eu știam că sunt 13, am mai pățit așa și la Los Angeles, când am încurcat niște hârtii. Ah, da, mai este și un coleg de-al nostru din România, tenorul Ștefan Pop.” Când am auzit, am reînceput să respir. Ce m-a bucurat a fost că pe mine, singurul, m-a numit „coleg”. După aceea, am mers la spectacolul cu *Simon Boccanegra* de care v-am spus. La ieșire, l-am rugat pe Domingo să-mi dea un autograf. Și în loc de o simplă semnătură, mi-a scris „Lui Ștefan, afectuoasă amintire. Felicitări pentru Operalia. Ajuns deja în finală este un triumf. *In bocca al lupo* pentru o carieră strălucită!” și a semnat „Tuo collega e già ammiratore, Plácido Domingo.”

– Foarte frumos, „colegul tău, care îți este deja admirator...”!

– Nu-mi venea să cred. Am avut apoi zi liberă, m-am odihnit și a venit repetiția cu orchestra în sala mare, sub bagheta maestrului. M-a întrebat dacă știu aria din *Martha* în italiană și dacă nu vreau s-o cânt în finală. Am răspuns că, deși o știu și în italiană, aș dori să cânt *Boema*. Nu mă auzise în Puccini. S-a gândit puțin și a zis: „Bine, o să fie de două ori Che gelida manina.” Pentru că tenorului Lucă i se ceruse deja să cânte *Boema*. Oricum au fost și două soprane care au cântat aria mare din *Traviata*. La repetiție, italianul a fost bine și orchestra a aplaudat din fosă. Apoi Domingo a zis: „Și colegul nostru din România?” Din nou, colegul! Le-a spus instrumentiștilor că avem voci diferite și trebuie să aibă mare grijă cu nuanțele. Am cântat, toți erau cu ochii pe mine, la sfârșit au strigat „Bravo!”, s-au ridicat în picioare bătând cu arcușurile. Bineînțeles că și maestrului i-a plăcut... mereu i-a plăcut de mine, ne-am înțeles foarte bine, mă dirija mereu când cântam cu acompaniament de pian. Plus că mi-a spus că fiul lui cel mai mare are un băiat de 22 de ani, care momentan este bariton dar vrea să devină tenor, și seamănă cu mine. Mi-a arătat niște poze... două picături de apă! În orele premergătoare finalei n-am mai apucat să repet cu orchestra pe scenă, să simt acustica și în asemenea condiții. Gala începea la 8,30, era 8,10, lumea deja intra iar eu eram ultimul. Asta a fost experiența mea cu premiile.

– Cu așa trofee cred că ai cam încheiat cu concursurile, nu?

– Sigur, după Operalia nu mai e cazul. Plus că nici n-o să mai am timp. Deși mie îmi plac foarte mult competițiile și unul dintre visurile mele era să merg la cât mai multe, să am acasă la Bistrița o cameră plină cu trofee.

– Cum vrei să-ți ordonezi în continuare cariera, rolurile? Ai numai 23 de ani și trebuie să mai cânți încă 40.

– Sper, Doamne ajută! Este clar că deocamdată vreau să rămân în repertoriul liric, chiar am vorbit cu maestrul Domingo care m-a întrebat ce cânt și ce aș vrea să cânt; spunea că ar vrea să intrăm puțin în repertoriul francez sau în cel rus, Lenski din *Evgheni Oneghin*. Nu știu, o să vedem. Eu i-am spus că deocamdată cânt *Elixirul dragostei*, s-a mirat că l-am interpretat deja la Timișoara și la Trieste. Maestrul zicea că e o partitură destul de grea, că tenorul cântă mult pe „pasajul de registru” și rolul e lung, o oră și ceva numai primul act. Da, așa este, dar mie îmi vine ca o mânășă și-mi place, mă simt bine ca Nemorino și sper să-l întruhez toată viața. Pavarotti l-a cântat de la douăzeci și ceva de ani până la final. O să debutez în *Gianni Schicchi*, se va reprezenta la Timișoara în septembrie și după aceea la Trieste. În 2011, un alt debut, *Boema* la Toulouse. De-abia aștept, ador acest titlu. Am zis că deocamdată mă voi opri aici. Dar mă gândesc și la Ducele din *Rigoletto*.

– Cu prudență. *Juan Diego Flórez l-a încercat, nu a făcut senzație și se pare că l-a abandonat. Un rol destul de dificil.*

– Multă lume spune așa, dna Luisa Petrov amintea că Alfredo Kraus afirma că pentru *Rigoletto* îți trebuie două voci. În schimb, alții afirmă că ai avantajul să nu cânti tot timpul, că mai ieși din scenă, însă cât ai de cântat e foarte tare.

– Poate trebuie așteptat. Dar ce-ai să faci dacă cineva, vreun teatru sau vreo agenție, o să te preseze să intri într-un rol cu care tu nu ești de acord? Vei avea puterea să refuzi?

– Da, chiar vorbeam cu dna Petrov care spunea că a sunat-o directorul de la teatrul Liceu din Barcelona ca în 2013 să fac *Madame Butterfly*. Și, deși mie-mi place rolul Pinkerton, am ajuns la concluzia că nu, mai ales că am înțeles că-i vorba de o perioadă foarte lungă, două luni de repetiții în postură de „cover” și apoi două spectacole.

– Ștefan, cu premiile tale trebuie să intri de-acum direct ca principal, nu „cover”.

– Despre asta este vorba.

– Iar cu „*Madame Butterfly*” o să te încante, o să-ți spună că-i vorba doar de un duet și o arie.

– Da, dar este unul dintre cele mai tari roluri.

– Sigur, stai liniștit, în 2013 o să ai doar 26 de ani. E timp.

– Vorbeam cu dna Petrov că, acum câțiva ani, când finala Concursului Operalia a fost la Paris, unul din premii l-a câștigat un tenor de 26 de ani, o voce capabilă la acea epocă să cânte cel mult

Boema și, după patru luni, i s-a propus să facă Samson la Metropolitan. A dat curs ofertei și după 5-6 ani deja nu mai este valabil.

– *A fost un prost, iar cei care i-au propus și l-au folosit au fost niște criminali! Cum să cânti Samson la 26 de ani cu voce de „Boema”?! Spune-mi, ai lucrat cu Domingo pentru finală?*

– Da, o dată cu el și orchestra, iar altă dată am avut doar o oră la dispoziție în care n-au încăput toți cei 13 finaliști. Dar am fost norocos. M-a luat pe mine și am lucrat cu el mai ales nuanțe. A fost formidabil, abia aștept să-l reintâlnesc, așa cum spunea că dorește. Ați văzut că pe toți câștigătorii de la Operalia i-a ajutat.

– *Majoritatea au ajuns în teatre mari.*

– Chiar așa ne-a spus, că speră ca noi toți să cântăm pe scenele cu adevărat importante. Oricum, audție mai bună ca asta nu puteam să dau. Trebuie să-i mulțumesc lui Dumnezeu, pentru că totul de-acolo pornește. Și pe urmă vine munca, într-adevăr.

(<http://cronici.cimec.ro>, 7 iunie 2010 și

CULTURA nr. 23 (278), 17 iunie 2010)

ȘTEFAN POP, PRIMO TENORE

A uimit lumea internațională a operei la câștigarea marilor concursuri de canto de la Seoul și Operalia de la Scala din Milano. Are numai 23 de ani și perspective uriașe, în primul rând prin darurile native, mai apoi – deloc de neglijat – prin impulsurile pe care asemenea competiții le dau unei cariere. Să nu uităm că în-suși faimosul Plácido Domingo, șeful Operaliei, este cu ochii pe junele tenor și, probabil, îi va ghidona din umbră pașii, de la înălțimea mării sale experiențe și științe a construcțiilor în cânt.

Bistrițean de origine, Ștefan Pop a revenit recent în municipiul natal pentru un concert organizat în cadrul „Zilelor Municipiului”. Nu singur, ci însoțit de doi colegi, și ei tineri tenori promițători, clujeanul Cristian Mogoșan și Daniel Ovidiu, originar tot din Bistrița. O serată în aer liber, pentru care strada pietonală Liviu Rebreanu a fost închisă spre a găzdui scena și spațiul destinat unui public numeros. Așa a și fost, părea că tot orașul a venit să-și aplaude vedeta. Ștefan Pop și invitații săi au fost amplu prezentați de Gavril Țarmure, directorul editurii locale Charmides și onorați la final de primarul municipiului, Ovidiu Teodor Crețu.

Ștefan Pop este un artist înăscut. Are intuiția frazei muzicale, pe care o expune cu bună înțelegere a mesajului, cu potrivită percepție a stilului și a direcționărilor impuse de tradiție. Vocea este caldă și frumoasă, cu ambitus complet. Lirismul cucerește și înaripează. Emisia este ușoară și tenorul cântă cu evidentă plăcere. Se dedică etalării expresive a desenului melodic, fără să renunțe la legato-ul indispensabil, în care punctează cuvintele-cheie.

Foarte importantă mi s-a părut preocuparea pentru coloristica diversă, evidentă în pasajele derulate în mezzavoce. Așa procedează la începutul strofei secunde a ariei „M'appari” din *Martha* de Flotow, unde crește gradual sunetul până la adresarea expansivă „Martha, Martha, tu sparisti”. Așa se simte și la evocarea „Ô souffle du printemps”, care chiar suplinește poetica mai reținută din debutul ariei „Pourquoi me reveiller” din *Werther* de Massenet. Aceeași mezzavoce se insinuează cu subtilitate în repriza „È sempre misero chi a lei s'affida” din „La donna è mobile” (*Rigoletto* de Verdi), oferită în bis împreună cu colegii. Constituie de pe acum câștiguri a căror consolidare va veni curând, alături de micile corecții la pronunția în limba franceză.

Cartea câștigătoare a finalei concursului de la Milano, cea cu care a cucerit juriul „Operaliei” și publicul Scalei, aria „Che gelida manina” din *Boema* pucciniană, a impresionat și aici. Nu comentez interpretarea generală a celebrei pagini, a apreciat-o însuși Plácido Domingo, ci semnalez doar detalii legate de emoția – s-o numesc – de inspirație pavarottiană a unor momente. Mă refer la „Cercar che giova? Al buio non si trova...” și la finalul „Parlate. Chi siete? Vi piaccia dir!” Este evident că Ștefan Pop urmărește asiduu detalierea cu minuție a atmosferei muzicii și o redă prin cânt. Talent, trăire, comunicare, iată tripleta care trebuie valorizată prin studiu neîntrerupt și cumpănire a progresiei în carieră.

Cristian Mogoșan își anunță de pe acum predilecția către repertoriul spint și tâlmăcește – în concretețe – pagini ca „Dein ist mein ganzes Herz” („Țara surâsului” de Lehár), „E lucevan le stelle” (*Tosca* de Puccini), oferind și o culminație acută de excelentă factură în cançoneta *Core 'ngrato* (Cardillo).

Cu timbralitate mai aspră, Daniel Ovidiu cântă aerisit și dezinvolt „Questa o quella” din *Rigoletto*, frazează frumos în „Il lamento di Federico” din *Arlesiana de Cilea*, dar se arată nesigur la nota de Si natural înalt deși alesese o configurație convenabilă pentru atac.

O întâmplare, mai ales că în restul prestațiilor a fost ferm și concentrat, fără probleme. Tenorul se va perfecționa, desigur, va studia și înmuierile de sunet, creatoare de atmosferă, ce vor evita liniaritatea expresiei. Este încă tânăr și perspectivele nu sunt neglijabile.

Într-o formulă estivală și spectaculoasă, cei trei tenori au interpretat împreună *Mattinata* (Leoncavallo), *Funiculi, funicula* (Denza), *O sole mio* (di Capua), „La donna è mobile” și „Nessun dorma” (*Turandot* de Puccini), întrecându-se în preluarea succesivă a acutelor, ținându-le prelung, invitându-se amical la replici, spre deliciul publicului care a aplaudat frenetic și cadentat. Toți trei au demonstrat excelente preparative de stil, fie ca a fost vorba de operă, fie de *Granada* (Lara), *Torna a Surriento* (de Curtis) sau celelalte. O notă maximă profesorilor lor!

Tinerii fost acompaniați de o formație orchestrală compusă din instrumentiști ai Filarmonicii „Transilvania” și Operei Naționale Române din Cluj-Napoca, din păcate veniți la Bistrița într-o formulă redusă, de turneu, ceea ce a afectat consistența sunetului, deși la pupitru a fost tânărul, energicul și exigentul Cristian Sandu, dirijor de substanțial profesionalism. Paginile orchestrale au fost uverturile *Forța destinului* (Verdi), *Cavaleria ușoară* (Suppé), *Liliacul* (Johann Strauss).

„Cei trei tenori” sau „Ștefan Pop și invitații săi”, iată un concert pe care și Bucureștiul l-ar putea găzdui.

(<http://cronici.cimec.ro>, 28 iulie 2010 și
CULTURA nr. 31 (286), 12 august 2010)

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL DE CANTO „DARCLÉE – NICOLESCO”, O SĂRBĂTOARE!

De 15 ani, la Brăila, în țară și pe mapamond, cele două nume de celebre soprane, Hariclea Darclée și Mariana Nicolesco, s-au asociat și se confundă în teritoriul unui mare concurs internațional de canto, care a devenit centrul vital al manifestărilor consacrate omagierii memoriei Haricleei Darclée. În jurul lui, fondatoarea Mariana Nicolesco a conceput un festival și, în ani alternativi, cursuri de măiestrie vocală. Totul pe parcursul a două săptămâni, la cumpăna lunilor iulie-august, perioadă în care municipiul de la Dunăre se transformă în nucleul de operă al României și al acestei părți de Europa, cu binomul Darclée- Nicolesco devenit simbol.

Atmosferă însuflețitoare

Anul acesta, festivitățile au celebrat 150 de ani de la nașterea la Brăila a legendarei Hariclea Darclee și un deceniu și jumătate de la crearea Festivalului și Concursului. Concerte vocale și de operă, recitaluri lirice și instrumentale, gale, o conferință, o expoziție și o prezentare de carte au anturat concursul desfășurat, ca de fiecare dată, sub înaltul patronaj al Președintelui României.

Serata inaugurală, care a avut loc în cocheta sală a Teatrului Municipal, scena debutului absolut al Haricleei Darclee în 1881, a programat o scenă și un duet din *Gemma di Vergy* de Donizetti în interpretarea sopranei Luiza Fatyol și tenorului Cristian Mogoșan, precum și arii din *Ifigenia în Aulida* (Gluck), Clementa lui Titus (Mozart), *Capuleti și Montecchi* (Bellini), *Werther* (Massenet), *Gioconda* (Ponchielli), *Italianca în Alger* (Rossini), cântate de mezzosoprana Carmen Topciu, totul în acompaniamentul pianistic al Ioanei Maxim.

Muzica a răsunat în același spațiu și la recitalul care a reunit pe afiș nume sărbătorite în 2010: Frédéric Chopin, Robert Schumann și, prin pagina din opera *Maria di Rohan*, Hariclea Darclee, interpretă la timpul său a rolului titular din opusul donizettian. Invitați au fost pianistul Matei Varga (*24 Preludii, op. 28 de Chopin*), Münchner Klaviertrio compus din pianistul Donald Sulzen, violonistul Michael Arlt și cellistul Gerhard Zank (*Trio în re minor, op. 63 de Schumann*), precum și soprana Iulia Dan.

În altă seară, a fost programată versiunea concertantă, cu paginile corale eliminate, a operei *Don Pasquale* de Donizetti, într-o distribuție tinerească, abil alcătuită: Zoltán Nagy (rolul titular), Bogdan Baci (Malatesta), Ovidiu Daniel (Ernesto), Luiza Fatyol (Norina) și Sergiu Coltan (Un notar). A acompaniat Orchestra Festivalului Darclee, dirijată de italianul Marco Balderi, un obișnuit al manifestărilor brăilene.

Aceeași baghetă, aceiași instrumentiști, la care s-a adăugat Corul Filarmonicii George Enescu (dirijor Iosif Ion Prunner) au fost prezenți pe Esplanada Dunării la concertul nocturn desfășurat sub genericul „Celebrare Darclee” și care a cuprins pagini vocale sau orchestral-corale extrase din capodoperele lirice interpretate de marea artistă. Am asistat la un succes grandios la care părea că a participat întreg orașul. Rareori se vede la noi o asemenea afluență de public în teritoriul operei.

În prezentarea Mariane Nicolesco și cu un cuvânt de salut din partea Ministerului Culturii și Patrimoniului Național rostit de Irina Cajal, 12 tineri au fost protagoniștii serii. Le-aș ordona numele, rememorând prestațiile: soprana Anita Hartig, exemplară Musetta din *Boema* pucciniană; soprana Luiza Fatyol, expansivă în valsul *Julietei din Romeo și Julieta* de Gounod; soprana Iulia Dan, plină de aplomb în aria Margaretei din *Faust* de Gounod; baritonul Bogdan Baci, glas de remarcabilă perspectivă, aici într-un eseu sever, „Te Deum” din *Tosca* de Puccini. De fapt, dorința de a marca operele în care a cântat Darclée, a extrapolat pe alocuri raporturile timbralitate-rol sau momentul de maturizare artistică. Mă gândesc la tenorul Cristian Mogoșan („Questa o quella” din *Rigoletto* de Verdi), la sopranele Valentina Năfornită (aria din *La Wally de Catalani*) și Daniela Păcurar („Sola, perduta, abbandonata” din *Manon Lescaut* de Puccini), la basul Zoltán Nagy (ca Fiesco din *Simon Boccanegra* de Verdi). Nu înseamnă că nu au cântat bine. La fel ca și mezzosopranale Iulia Merca (arie din *Mignon* de Ambroise Thomas), Carmen Topciu („Cântec gitan” din *Carmen* de Bizet) sau soprana Adela Zaharia („Inflamatus” din *Stabat Mater* de Rossini). Cum era de așteptat, finalul a adus Brindisi din *Traviata* verdiană, celor care au cântat adăugându-li-se toți finaliștii concursului, precum și Mariana Nicolesco însăși. 34 de cântăreți au adus omagiul lor Haricleei Darclée! O atmosferă de sărbătoare, însuflețitoare, care a făcut ca aerul încins să vibreze în memoria mării artiste.

Carte de referință

Sala Teatrului Municipal a găzduit și conferința „Darclée în istoria teatrului liric universal”, susținută de dr. Stephan Poen, ca și prezentarea unor capitole din cartea *Vissi d'arte, vissi d'amore. The life and times of the first Tosca*, Hariclea Darclée, aflată pe masa de lucru a eruditului scriitor olandez René Seghers, autor deja renumit pentru monografiile dedicate lui Franco Corelli și Jacques Brel.

Nefiind prezent la eveniment, am primit la final extrase din volum. Citind doar cele 50 de pagini ale broșurii, am avut imaginea unei munci titanice, unei cercetări asidue, minuțioase a arhivelor din toată lumea, menite să încredințeze tiparului ceea ce cu siguranță va fi „Biografia definitivă Darclée”. Fotografii și documente inedite, unele provenind din colecția autorului, altele (cca 1000!) puse la dispoziție de Mariana Nicolesco, vor fi publicate astfel pentru prima oară. În „Notele pentru un Cuvânt înainte”, cu „certi-

tudinea locului unic al Haricleei Darclée în istoria teatrului de operă universal”, Mariana Nicolesco subliniază însemnătatea demersului lui René Seghers destinat „înțelegerii imensei personalități vocale și scenice” a mării soprane.

29 de premii! Prin numărul de participanți, concursul brăilean rivalizează cu cele mai importante competiții de gen din lume. Nu există preselecții dar anul acesta s-au înscris 187 de tineri din 27 de țări de pe 5 continente, dintre care 82 din România și 28 din Republica Moldova. Nu cred că greșesc dacă afirm că este turnirul de cânt cu cea mai mare rată de înscrieri, din toate timpurile, pe plaiuri românești.

Cum se explică? Fără să ierarhizez, enumăr: premii mari (15000, 10000, 7000, 5000 de dolari pentru Marele Premiu Darclée și primele trei următoare), premii multe (în acest an s-au dat nu mai puțin de... 29, cifră nemaiîntâlnită în competițiile mondiale), taxă de înscriere suportabilă (de la 100 lei pentru români și moldoveni la 150 de dolari pentru ceilalți), limită superioară mare de vârstă, nediferențiată între bărbați și femei (35 de ani, față de uzualul de 33-31), cazare și masă gratuite, promovare puternică, prezență în fruntea juriului internațional (Italia, Franța, Polonia, Israel, Germania) a Mariane Nicolesco (președinte de onoare) și a ilustrului bariton Nicolae Herlea (președinte), în fine, dar nu în ultimul rând, prestigiul concursului ca rampă de lansare internațională. Să nu uităm că foști laureați, tenorul Francesco Meli, basul Luca Pisoni, soprana Tatiana Lisnic și baritonul George Petean, sunt deja căutați la Salzburg sau Scala, la Metropolitan, Covent Garden sau Opera de Stat din Viena

Ar mai fi ceva. La Brăila, rigiditatea și ștaiful altor competiții sunt inexistente. Parcă și etapele trec mai ușor, când simți susținerea și căldura Mariane Nicolesco, ajutorul de suflet oferit fără partizanate, sfatul de înaltă competență, ca la un master class de canto și interpretare. Sunt afirmații ale concurenților. Ce poate fi mai concludent decât faptul că la Celebrarea Darclée de pe Esplanada Dunării, unii interpreți erau chiar ținuți de mână (la propriu!) de divă, iar la Concertul de Gală al laureaților, dialogurile suculente cu tinerii, solicitarea prietenească de a... vocaliza sau de a cânta și piese *crossover* (negro spirituals, melodii populare chinezești, coreene, armenesti, letone, românești, romanes sau chiar un... dans flamenco) au făcut deliciul publicului! Atmosferă

destinsă, colegială. Satisfacția era imprimată pe chipul tuturor, de la început și până la finalul cu același Brindisi din „Traviata”, când s-au simțit mobilizați de prezența și vocea Mariane Nicolescu.

Sigur că într-un concurs, clasamentele îi pot nemulțumi pe unii competitori. Dar câștigul lor a fost total și ei așa trebuie să privească lucrurile. Mai ales când 29 dintre tineri au plecat acasă cu premii, toate devenite importante, dat fiind renumele confruntării. Numai menționarea în CV a unei distincții la Concursul Darclée înseamnă o semnificativă carte de vizită pentru construirea unei cariere.

Cel puțin prin ce am ascultat în Gala finală, am observat nivelul foarte ridicat. Însă nimic nu vine servit pe tavă, așa încât instruirea în continuare este indispensabilă. M-aș bucura ca tinerii să o abordeze cu seriozitate.

Laureații Aș începe cu Premiile de Excelență, nu de altceva dar această pretențioasă titulatură nu se întâlnește la alte concursuri. Excelența se dobândește în timp, de multe ori la senectute, dar cum „valoarea nu așteaptă numărul anilor”, iată că organizatorii s-au gândit să o prefigureze, să o răsplătească și la vârste tinere. Sunt convins că, prin derularea celor trei etape de concurs, au meritat inscripționarea de pe diplome. De aceea, Premiile de Excelență capătă pentru mine o semnificație aparte alături de cele mari, deși și acestea intră, fără îndoială, în același teritoriu valoric. Până una alta, au fost desemnate drept excelente sopranele Anna Kiseleva (Rusia), Iulia Surdu (România), excelenți au fost apreciați bas-baritonul Iurie Maimescu (Republica Moldova) și contratenorul Russell Harcourt (Australia).

Juriul a acordat propriile lui Premii Speciale sopranelor Inga Slubovska (Polonia), Daniela Păcurar (România), mezzosopranei Baoyi Bi (China), baritonilor Krzysztof Caban (Polonia), Mamuka Tepnadze (Georgia) și tenorului român Ovidiu Daniel.

Din partea Fundației Darclée, au venit premii pentru sopranele Nadejda Cerchez (Republica Moldova), Melanie Campbell (SUA), Ji Hie Kim (Coreea de Sud), bas-baritonul Dan-Cristian Hordrea (România), tenorii Fausto Hermann Reinhart (Germania) și Igor Țurcan (Republica Moldova).

Desigur, nu au fost uitați cei mai tineri interpreți, basul Leonard Bernad (România) și soprana Mary Movsisyan (Armenia).

În fine, distincțiile „de sus”. Se pare că departajarea a fost dificilă, întrucât toate primele trei premii au revenit la câte trei con-

curenți: Premiul I, baritonului Alexey Lavrov (Rusia), tenorului Cristian Mogoșan (România) și mezzosopranei Sanja Djurdjevic (Serbia); Premiul al II-lea, pentru trei soprane - Veronica Anușca și Iulia Dan, ambele din România, Valentina Năfornită din Republica Moldova; Premiul al III-lea, pentru trei români, sopranele Luiza Fatyol și Adela Zaharia, baritonul Bogdan Baciuc.

Ca și ceilalți colegi ai lor, baritonul Alvaro Lozano Gutierrez (Spania) și soprana Edith Borsos (România) se vor mândri cu Marele Premiu Darclée.

12 români din 29, un procent de peste 40%, bun pentru țara noastră, care își arată potențialul și cu acest prilej!

Mariana Nicolesco, mintea și inima manifestărilor De 15 ani, distinsa soprană este motorul organizatoric al festivalului și concursului. Gândește, pregătește, coordonează, urmărește totul în cel mai mic detaliu. Se dăruie cu nețărmurită pasiune, insufflă, radiază excelență de la înălțimea autorității sale profesionale. Pulsează și își face colaboratorii să pulseze în același ritm. Are o forță ieșită din comun, o dinamică debordantă, mobilizează energii. Este o cuceritoare, o victorioasă, admirată, curată, aplaudată, ovaționată de un public entuziasmat la maximum de performanțe. Mariana Nicolesco este cheia succesului unui concurs de asemenea anvergură. Și nu numai. În managementul modern nu cred că se poate altfel.

În vremuri de criză, a reușit să obțină sponsorizări spectaculoase: Marele Premiu oferit de Banca Națională a României, Premiul I de Luxten, Premiul al II-lea de dl Jean Boghici din Rio de Janeiro, fost elev al Liceului Nicolae Bălcescu din Brăila iar Premiul al III-lea de Prințul Dimitrie Sturdza.

La inițiativa Mariane Nicolesco, Banca Națională a României a emis Moneda Jubiliară Darclée, o serie de 1000 de exemplare pe care se află încrustat chipul Haricleei Darclée și câteva măsuri ale ariei „Vissi d’arte” din *Tosca* de Puccini, operă a cărei premieră absolută a fost interpretată de marea artistă. Moneda a fost oferită în primul rând primarului Brăilei, Aurel Gabriel Simionescu, dar și membrilor juriului, laureaților. La Gala finală, criticul de artă Radu Varia a purtat mesajul special al Guvernatorului Băncii Naționale, Mugur Isărescu, o dovadă a prestigiului de care se bucură manifestarea brăileană.

Și pentru că am vorbit de ultimul act al concursului, m-am întrebat de ce nu am văzut în sală, la o asemenea desfășurare de

tinere talente, directori ai teatrelor lirice din țară. Chiar dacă nu au oferit premii constând în spectacole – lucru de dorit pentru diversificare, oare cum au putut să rateze luarea de contact cu un portofoliu de interpreți care, acum sau mai târziu, ar putea să completeze distribuțiile șchioape ale marii majorități a producțiilor? Misterele managementului nostru artistic... Să nu ne mai mirăm...

Nedorind să închei în tonalitate minoră, remarc puternicul impact al Zilelor brăilene Darclée care, prin tot ce au reprezentat, s-au validat ca eveniment strălucitor al vieții noastre culturale în 2010.

(<http://cronici.cimec.ro>, 18 august 2010 și
CULTURA nr. 33 (288), 26 august 2010)

„ASCULT VOCILE DE OPERĂ CU INIMA” – interviu cu scriitorul RENÉ SEGHERS

– Domnule Seghers, sunteți cunoscut ca scriitor și pictor, cu studii de artă, arheologie, filosofie. Înainte de stabilirea la Amsterdam, ați călătorit șapte ani peste meridiane, însoțit de poemul dvs. „Undestined”, „Nehărăzit”. Ce au însemnat aceste peregrinări în umbra versurilor?

– Pleci să descoperi lumea și de fapt te descoperi pe tine însuși spre a face ceva cu ce ai aflat.

– Pe unde ați fost?

– Din Irlanda în Japonia, oprindu-mă peste tot, în Anglia, Olanda, Germania, Polonia, Bielorusia, Rusia, în Siberia până la Vladivostok, apoi în China și Japonia.

– Ce cultură v-a influențat cel mai mult?

– Cea rusă.

– Știu de pe bogatul dvs. website, că ați colaborat cu reviste și ziare rusești.

– Da, dar și cu publicații poloneze, japoneze chiar. Este foarte ciudat și straniu, oamenii din Țara Soarelui Răsare te privesc ca și cum ai veni de pe altă planetă. Intră repede în panică, se așteaptă la orice de la tine, te analizează într-un mod foarte abstract.

– Ați inclus în vederile dvs. diversele religii?

– Peste tot, pentru mine religia a însemnat cuvinte mari, frumoase dar goale, lipsite de conținut.

– *După acești șapte ani, cum v-ați descrie?*

– Ca o persoană foarte complexă, cu multe fațete. Sunt greu de descifrat chiar și pentru mine. În fiecare zi, când mă trezesc, știu mai puține despre mine însumi.

– *Să decodăm unele imagini mai mult sau mai puțin surprinzătoare. Acum sunteți implicat în jurnalism. Cum se împacă această activitate cu sufletul, cu modul dvs. de gândire?*

– Scriu pentru unele dintre cele mai mari ziare internaționale, combinate cu publicații naționale, fiecare cu un număr de 5 milioane de abonați, ceea ce nu este deloc rău. Le propun un nou stil. Aș spune că fac interviuri serioase cu oameni care nu au nimic de spus sau de la care nu se așteaptă nimeni să afle ceva. Nimeni nu-și închipuie că va fi întrebat dacă este credincios și de ce. În Olanda, de exemplu, poți crede în Zen sau în Dumnezeu, poți bea cafea turcească sau arabică, orice este posibil. Este o muncă pe care încerc să o fac cât se poate de interesantă. Sigur că există pe lume multe lucruri plăcute, ca Festivalul Darclée de la Brăila, la care ne aflăm. De exemplu, aseară pe esplanadă, eram și critic, și ziarist sau pur și simplu mă bucuram de concert. Nu poți separa viața pe porțiuni, trebuie integrate într-un tot. Ca să răspund la întrebarea de ce desfășor și activități oarecum surprinzătoare, aș spune că, dacă aș fi scris numai critică de operă, m-aș fi plictisit până acum. Așa, totul devine mai interesant... pictură, scris, fotografie, îmi place să lucrez pe mai multe direcții.

De la Jacques Brel la Franco Corelli – *Să vorbim de cărțile pe care le-ați scris despre Jacques Brel și Franco Corelli. Acum lucrați la o monografie despre Darclée și la una despre un impresar italo-german Roberto Bauer. De ce această alegere, din teritorii diferite? Doar Corelli și Darclée vin dinspre operă.*

– Nu numai ei, ci și Bauer. A fost omul de legătură în Europa al celebrului manager general al Operei Metropolitan din New York, Rudolf Bing. Volumul despre Jacques Brel mi-a fost comandat. A fost prima mea carte, am scris-o pentru că omul a avut o viață foarte interesantă și-mi plăcea muzica lui. Acum o republicăm, în octombrie, pentru că am descoperit multe lucruri noi, uimitoare. Jacques Brel nu a fost nici cântăreț pop, nici simplu șansonetist. A fost un muzician, pentru că dacă ascuți cântecele lui, constăți că sunt absolut unice. Schumann sau Schubert nu și-au interpretat

opusurile. Ori Brel și-a cântat propriile compoziții. Am descoperit că, peste timp, au fost peste 3000 de lansări de discuri de Jacques Brel în SUA, Rusia, Islanda. Frank Sinatra, Angela Gheorghiu și Roberto Alagna, ori Rolling Stones nu se pot lăuda cu asta. Numai anul trecut, Jacques Brel a avut 10 lansări de discuri single. Am fost interesat de muzica și cuvintele lui, ca și de faptul că și-a încheiat cariera, nu cu 10 ani mai târziu decât trebuia, precum alți cântăreți, ci pur și simplu s-a retras. Spre deosebire de Brel, să scriu despre Corelli a fost dorința mea. Este o carte critică. Tenorul era, să spun, complet dement dar absolut fantastic, foarte timid pe de-o parte dar și extrem de prietenos pe de alta. Cred că a avut cea mai fascinantă și minunată voce din secolul XX. Și nu s-a scris nicio carte bună despre el.

– *Totuși, au apărut multe...*

– Au vorbit despre carieră, dar nimic despre viață. Deci, după acei autori, el s-a născut la... 30 de ani, în teatru, fără să fie oferită nicio informație anterioară. Nici măcar data nașterii nu era menționată. Vă puteți imagina o biografie fără data nașterii? Eu am vrut să știu totul, am cumpărat articole din perioada aceea, am discutat cu felurite persoane, am fost la Ancona lui natală, am colaborat cu nepoții lui, am adunat mult material, a fost fantastic și a ieșit o carte mare, cu recenzii foarte bune în presa internațională.

Poți să aplici reguli munților? – *Spuneai că este o privire critică asupra vieții și carierei marelui tenor. Este inclusă și critica asupra glasului, din punct de vedere al esteticii vocale?*

– Da, am spus și demonstrat că el avea dreptate și detractorii lui greșeau. Pot să explic, să nu credeți că sunt nebun. Sunt voci și voci, așa cum există, de pildă, munți și munți. Poți să aplici reguli munților? Nu! Și nici vocilor. A fost cel mai mare glas din secolul trecut, cânta diminuendi, mezzevoci, totul. Unii spuneau despre stilul lui, că „aluneca” unele sunete. Și ce dacă? Omul era un munte. Interesant este ceea ce a dorit. Putea să facă o carieră ca a lui Mario del Monaco, cântând *Otello* după *Otello* sau *Aida* după *Aida*. Cel puțin aceasta din urmă a făcut-o și el, dar între spectacole a cântat *Poliuto*. Cu Maria Callas. A vrut să studieze *Boema*, pentru că dorea să apară în postură de poet. Franco Corelli nu voia să fie un alt Mario del Monaco, era un stilist, adora să cânte muzică franceză, Romeo, Faust. Înregistrările mele favorite cu el nu sunt

Turandot sau *Aida*, ci *Werther*, *Romeo și Julieta* cu Mirella Freni, *Faust* cu Nicolai Ghiaurov. Unii afirmă că nu-i precum Nicolai Gedda. Sigur că da. Dar Gounod a rescris rolul Romeo pentru Jean de Reszke. Credeți că Gedda se putea apropia de Jean de Reszke?

– *Eu spun despre Corelli că a adus un nou stil de interpretare a muzicii franceze, venit din patina italiană.*

– Mă gândesc acum la *Werther*, în care Franco a făcut lucruri foarte stranii. Da, l-a cântat în franceză, dar în manieră italiană. Pentru mine, cel mai autentic reprezentant al stilului francez este Alain Vanzo. Are metal în voce. Nu-mi place Alfredo Kraus. Expune o tehnică impecabilă, dar ce folos? Alain Vanzo a cântat *Werther* din 1974. A fost un debut întârziat în rol. Interesant este că Vanzo l-a copiat pe Corelli frază cu frază. Pentru că a intuit că, preluând ceea ce făcuse Franco, îi va aduce succes. Mă gândeam că și Domingo, și Carreras îl copiază pe Corelli în Puccini, dar ambii rămân doar cu asta. Ajunge cu tenorii fără Si natural sau Do acut, care cântă transpus și la bătrânețe preferă să fie baritoni! Dacă nu poți, lasă-l pe Franco Corelli, lasă-i pe cei care sunt valabili.

– *Subscriu. Corelli nu a cântat multe roluri, a imprimat puțin în studio...*

– Numai 50 dar ar fi trebuit să cânte 65. Însă ceea ce a făcut a fost miraculos. Cine a readus Si bemol diminuendo la sfârșitul ariei „Celeste Aida”? Nu Carlo Bergonzi, nu Richard Tucker, nu Giuseppe di Stefano! După cum foarte bine știți, pentru tenor, părțile cele mai dificile din *Aida* sunt aria și finalul, cu acele Si bemoluri care trebuie cântate pianissimo.

– *Bineînțeles. Pe care dintre înregistrările de studio cu „Aida” o preferați?*

– Cea din 1956, cu Maria Curtis Verna în rolul titular. Sigur că se poate spune că Franco Corelli a fost mai bine în unele roluri decât în altele, dar pentru *Fach*-ul italian a fost cel mai mare.

Perfecțiune, imperfecțiune – *Apreciez mult că ați studiat profund vocea lui Corelli. Aș reveni la Alfredo Kraus. Nu poți să nu observi eleganța frazării...*

– Da, dar nu-mi atinge inima, sufletul. Nu-i pot găsi nicio greșeală, dar poate și din cauza asta. În fond, ce-i perfecțiunea? Te lovește în față dar nu simți nimic. Prefer imperfecțiunile lui Franco Corelli, sunt destule...

– *Vă propun să detaliem.*

– Revenind la perfecțiune și evoluții artistice, se spune despre Maria Callas că a avut carieră scurtă. Și ce dacă? Cunoașteți interpreți cu perioade de vârf de carieră care să dureze mai mult de un deceniu? Sigur că nu, pentru că în acești 10 ani cânti cu atâta pasiune și forță, încât te consumi. Dacă nu dai prea mult, nu ești în vârf. Analistii de tehnică vocală pot veni la mine cu tot felul de teorii, despre locul în care trebuie pozată vocea etc., numai că eu am urechi. Când ascult un glas, nu mă gândesc la plasamentul sunetului, ascult cu inima. Ori inima mea este atinsă de timbralitatea, de culoarea glasului. Am ascultat la Brăila, cântăreți care sunt poate prea tineri, care poate cântă ce nu li se potrivește dar au voci importante, cu culori minunate. Câte voci importante ale acestui secol au culori minunate? Foarte puține. Aici am auzit glasuri care ar putea ajunge foarte departe. De exemplu, un viitor Ghiaurov ar putea deveni basul Leonard Bernad.

– *Ce bine-ar fi! Încă nu l-am ascultat.*

– Sigur, este foarte tânăr, 22 de ani, dar vorbesc de culoarea vocii, un lucru esențial. Imediat îi recunoști timbrul. Despre câți cântăreți de azi se poate spune asta? Este un diamant care trebuie păstrat.

– *Ați remarcat foarte corect că mulți tineri interpretează arii nepotrivite pentru ei. Este și greșeala profesorilor.*

– Bun, aici la concurs, la 25 de ani, poți cânta „Un bel di, vedremo” din *M-me Butterfly* și chiar atinge Si bemolul acut pe care nu foarte multe mari soprane îl cântă bine, dar atât. Poți avea impresia că emiți această acută finală (l’aspeeetooo!) mai bine decât Caballé, dar asta nu înseamnă că ești în stare să cânti rolul pe scenă. Din păcate, profesorii lor nu le spun că nu pot face asta la 25 de ani. Rolul nu constă numai în notele înalte. Ce faci cu pasajul de registru, cu *legato*-ul, cum mai cânti după mai mult de două ore? Cio-Ciosan stă tot timpul pe scenă, iar la sfârșit mai are o arie. Cum poți măcar să-ți imaginezi că vei fi în stare să faci rolul pe scenă mai devreme de 10 ani? Cum nu-și dau seama că, să cânti niște arii în concurs înseamnă ceva, dar cu asta nu te poți prezenta la Viena să cânti *Aida*?!

– *Trebuie educați în acest sens. Să revenim. Intenționați să lucrați la o altă carte despre Corelli?*

– I-am înfățișat viața și cariera. Acum, dacă am timp, vreau să abordez cele 400 de înregistrări și să fac și o cronologie a carierei,

pentru că prima carte este atât de mare încât nu conține așa ceva. Este ceea ce lipsește și la Maria Callas. Pentru Franco Corelli a fost publicat un Fotobook, adică un album de fotografii cu explicații. Însă în prim plan este cartea despre Darclée.

– *Cât ați lucrat la volumul „Franco Corelli, prințul tenorilor”?*

– Opt ani. Nu se compară cu ceea ce am întreprins pentru cartea despre Darclée.

Să trăiești împreună cu Darclée – *Vorbim despre ea. Cum a venit ideea?*

– Am pornit să o investighez pe Darclée când aveam 19-20 de ani și am început să ascult operă. Am fost interesat de *Iris* de Mascagni - există o înregistrare cu Magda Olivero și Salvatore Puma. Am aflat că premiera o făcuse Darclée. Apoi am citit despre Tosca. Am început să mă întreb, cine a fost această soprană despre care nu era nimic scris? Găseam informații despre Nellie Melba, Adelina Patti, Luisa Tetrazzini, dar nimic despre Darclée. Se menționa doar că i-au fost dedicate opere, Catalani îi dedicase *La Wally*, dar nu aflasem nimic despre viața ei. În timp am descoperit și motivele. Am început să caut și, într-un lexicon, am găsit că dintre cele peste 70 de înregistrări cu „Vissi d’arte”, nici una nu era cu Darclée. Mai târziu, prin 1991, am găsit un CD intitulat „Un secolo di grandi voci” editat de teatrul Carlo Felice din Genova. Pe disc erau Francesco Tamagno, Antonio Cotogni, Cesira Ferrani, creatoarea rolului Mimì din *Boema*, plus... 1 minut și 10 secunde cu Hariclea Darclée, cântând „Vai, mândruțo, dragi ne-avem!” de Tiberiu Brediceanu. Am ascultat și am tot ascultat, era infim, o înregistrare de foarte proastă calitate tehnică. Am aflat că Darclée era în vederea colecționarilor, m-a fascinat și am început să investighez. În 1994-95 am trimis primele scrisori unor oficiali și, întâmplător, și lui Stephan Poen. Apoi cineva de la Ambasada Românei a aflat că sunt interesat de materiale despre Darclée. În 2001 am ajuns la Brăila dar începusem să studiez subiectul încă din 1994, deci de 6-7 ani. A fost dificil să găsesc informații. Dar există peste tot unde a cântat, în Argentina, la Montevideo, la Madrid, în Rusia, în România, în Turcia. Deci a trebuit să colectez tot ceea ce a rămas după ea.

– *O documentare foarte dificilă. Care este structura cărții?*

– Urmărește activitatea cântăreței, strict cronologică. Câte ceva despre strămoși, locul nașterii și apoi cariera, an de an, cu cine

a cântat, pe cine a întâlnit. Am încercat să-i reconstitui drumul artistic până la sfârșit, să regăsesc toate premierele pe care le-a făcut. Sigur că nu este scrisă în genul „a făcut asta sau asta etc.”, ci te pune în postură să urmărești, să trăiești cariera împreună cu Darclée. Vorbesc despre iubirile ei, despre pierderi, despre necazuri, despre bucurii. Ești martorul tuturor acestora.

– Când estimați că va fi gata?

– Este scrisă.

– Atunci, când va fi publicată?

– Sper să fie tipărită până la noua ediție a concursului. Este nevoie cam de un an pentru includerea unor noi informații, pentru finisare, pentru verificarea tuturor numelor. Nu este precum o carte despre Pavarotti, scrisă în trei luni și plină de greșeli. În volumul Darclée, acest lucru nu va fi posibil. Eu nu scriu cărți despre comemorări. Merg peste tot, documentarea pentru Corelli m-a costat peste 20000 euro, la fel pentru Darclée. Sigur că dacă nu aș fi făcut altceva, aș fi putut scrie cartea și în patru ani, dar pentru mine nu este importantă cantitatea de volume pe care le scriu ci calitatea, nu mă interesează să fiu scriitorul care a publicat cele mai multe biografii. Nu am de gând să scriu biografia lui... Obama. De ce? Pentru că vreau să scriu despre artiști, despre cei care mă impresionează.

– *Sponsori sunt mintea și inima dvs.*

– Da, minunat spus. Din fericire am destulă minte. Nu am fost binecuvântat cu un aspect frumos, totuși câteva fete mă găsesc interesant, nu multe dar... mai poți găsi.

Concursul Darclée, o șansă pentru tineri – *Suntem la sfârșitul Concursului și Festivalului Internațional „Darclée”, aflat la a 15-a ediție. Care credeți că este importanța acestei manifestări?*

– Este o întrebare dificilă, domnule Popa. Importanța este în primul rând aceea că oferă tinerilor șansa de a lupta. Nu înveți nimic fără luptă. Membrii juriului îi tratează amical, le oferă sfaturi, dar important este ca ei să nu creadă că sunt mai buni decât premiații, ci să se întrebe cu ce sunt premiații mai buni decât ei și cu ce au greșit ei înșiși? Apoi, nu trebuie să se gândească că sunt mai buni decât cei slabi ci să se compare cu cei mai valoroși ca ei. Cum aș putea scrie o carte dacă nu-mi cunosc competitorii? Unii vin și-mi cer un sfat. Cum poți să le dai un sfat după o arie? Vai, sunt atât

de temători... Trebuie să înceteze să le mai fie frică. Întâi trebuie să se cunoască pe ei, să-și găsească forța interioară, așa cum am făcut eu călătorind. Din cei peste 180 de candidați numai 29 sunt laureați. Restul se pot simți perdanți. Ori, în realitate, poate tu ai avut nota 8,60 și una dintre laureate 8,61, aici nu este vorba despre o știință exactă, cu alt juriu ar fi fost sigur alte rezultate. Uitați, de exemplu, tânărul tenor Ștefan Pop, care a câștigat marele concurs Operalia în 2010...

– *Nu a venit acum la Brăila.*

– A fost la ediția trecută. A luat premiul al III-lea sau al IV-lea, dar între timp a învățat. Asta este important, să înveți!

– *Are doar 23 de ani.*

– Trebuie să te bucuri pentru succesul celorlalți, pentru colegi. Nu trebuie spus „Eu”, „Mie”..., ci să fii împreună cu alții, să te bucuri. Acesta este sfatul pe care îl dau acestor tineri. I-am consiliat pe unii care mi-au plăcut dar nu au intrat în finală, să se ducă la membrii juriului și să-i întrebe ce ar trebui să facă spre a-și îmbunătăți performanța. Să le ceară o părere. Și sigur vor obține răspunsuri.

– *Vă ascult, domnule Seghers.*

– Mai vreau să adaug un lucru. Este o mare șansă pentru tinerii cântăreți să cante pe o scenă, acompaniați de orchestră, nu numai cu pian, unde este mult mai simplu. Evoluează în fața unei mari audiențe, în fața unor persoane importante, așa cum este nevoie pentru carieră. Și nu trebuie uitat că mulți laureați ai acestui concurs cântă acum pretutindeni în lume. Pe Luca Pisaroni și Francesco Meli i-am ascultat la Amsterdam.

– *Meli cântă și la Scala.*

– Amândoi au făcut înregistrări, DVD-uri. Deci Viena, Scala, Metropolitan, concursul este bun pentru descoperire de voci care apoi ajung pe scene mari. Și când te gândești că totul se întâmplă la Brăila, un loc departe de orice, în primul rând de un aeroport internațional. Numai că aici s-a născut Darclée și, desigur, competiția nu se putea face în alt loc.

Scala... adio! – *Ați amintit de câteva teatre mari. Cum vi se par?*

– Astăzi Metropolitanul a devenit cel mai important teatru liric din lume. Scala... adio! Și știți de ce? Pentru că banii sunt în America, nu în Italia.

– *Și totuși, Scala păstrează tradiția, foarte puternic regăsită în sunetul orchestrei, al coriștilor...*

– Sunt de acord, dar vocile importante se duc acolo unde sunt bani. Așa că este posibil ca, peste cinci ani, Opera din Abu Dhabi să devină cea mai importantă din lume, de ce nu? Dacă o plătesc pe Angela Gheorghiu cu mult mai mult, ea va merge acolo. Darclée nu a cântat niciodată la Met sau la Covent Garden. Nellie Melba, da. Și a avut mari probleme cu Darclée. Pentru că Darclée a făcut premiera din 1888 cu *Romeo și Julieta*, când australianca decisese că ea este cea care trebuie să facă acest rol. Melba i-a devenit dușmancă, așa încât cele două teatre au rămas închise pentru Darclée, pentru că Melba era foarte influentă. Așa cum Domingo este în zilele noastre director la Operele din Los Angeles și Washington, Jean de Reszke era acționar la Met și Covent Garden, pe vremuri. Directorul Maurice Brown era angajatul lui iar când Emilio de Marchi a negociat contractul pentru Met, a discutat cu Jean de Reszke, nu cu Brown. Așa se falsifică istoria. Pentru că, evident, în cazul lui Darclée, istoria a fost falsificată. Predominarea cântăreților de la Met în înregistrările timpului este de-a dreptul hilară, când îi auzi pe mulți îți par total ridicoli - cântăreți care nu ar avea nicio șansă la Concursul Darclée.

– *Așadar poate fi demolat mitul unor legende?*

– Sigur că nu vor exista un nou Caruso și un alt Tamagno, dar Malibran, de exemplu, mă îndoiesc că poate fi, apriori, mai bună decât Maria Callas. Contratenorul Philippe Jarousski, sigur, nu e castrat, poate Farinelli era bun, dar contemporanul nostru este chiar foarte bun. Se spune că opera este muribundă. Total fals. Poate în Italia să fie mai puțini fani decât în 1969, dar în lume există o enormă piață de operă, de zece ori mai mare decât a fost vreodată în istorie. Cântăreții se mișcă, concursuri ca acestea ne aduc noi nume, așa că este un lucru fantastic că Mariana Nicolesco a decis să facă această competiție, care este un prilej important de export de talente și care trebuie păstrat așa cum este. Păcat că în România interesul este atât de mic pentru acest gen de lucruri! Deocamdată competiția are un caracter destul de național, jumătate din competitori vin din România, dar este un concurs mare a cărui promovare ar trebui intensificată în străinătate, pentru a-i duce faima și mai sus. Implicit a numelui Haricleei Darclée.

– *O să apară și volumul dvs.*

– Este o restituire a vieții și carierei lui Darclée, dar cartea trebuie promovată. De unde vor veni banii pentru această promovare? Poate de la Guvernul României? Nimeni nu știe, dar toți doresc volumul.

Restituirile despre viața și cariera Haricleei Darclée sunt legate de Mariana Nicolesco – *Ce semnificație pentru numele Haricleei Darclée are competiția imaginată și condusă de Mariana Nicolesco? Desigur, cartea va conține un capitol despre concurs și fondatoarea lui.*

– Evident. Credința mea este că restituirile despre viața și cariera Haricleei Darclée sunt legate de concurs, de Mariana Nicolesco. Nu se poate altfel. Chiar dacă Mariana nu mi-ar place atât de mult, suntem de fapt buni prieteni de peste 10 ani, n-aș avea altă opțiune. Desigur, Mariana este o persoană foarte dominatoare, dar multe persoane de acest nivel, de la Corelli la Pavarotti au fost așa. Eu nu am probleme cu persoanele puternice, doar suntem în lumea teatrală, operistică. Dacă Maria Callas nu era așa cum a fost, nu era Maria Callas. Persoane fascinante, cu carismă. Este evident că fără Mariana Nicolesco nu ar fi existat Concursul Darclée. O admir teribil, nu știu de unde are energia să facă atâtea lucruri. Aseară am stat de vorbă până la ora 4 dimineața. Eu eram terminat iar ea, care fusese și pe scenă, a rămas de vorbă cu Stephan Poen. Cred că nu a dormit deloc, a fost la repetiție cu cântăreții... energie fantastică. La fel este și dirijorul Marco Balderi, ascultă interpreții, face audiții pentru partea orchestrală, după 5 minute cântă Bach la pian...

– *Superb.*

– Într-adevăr. Deci soarta mea este legată de Mariana Nicolesco și festival, pentru partea din carte favorită mie. Volumul se termină cu „Darclée azi”, deci cu concursul. Desigur, Mariana va scrie prefața. Nimeni altcineva nu ar putea face asta. Sunt mulți cântăreți români mari, dar nici unul nu a făcut pentru Darclée ceea ce a făcut Mariana. Și dr. Radu Varia m-a ajutat mult cu relațiile din România, mi-a deschis uși pe care eu nu le-aș fi putut deschide. Apoi a intervenit și prietenul Constantin Erbiceanu, care m-a ajutat mult. În septembrie trecut, când cartea era terminată am aflat despre 1112 de scrisori care au trebuit traduse și integrate; acum totul este gata, a fost unul dintre cele mai fantastice lucruri pe care le-am găsit. Când am primit epistolele, am înjurat... lucrezi 15 ani

și pe urmă începi din nou! Sigur, am fost norocos că le-am găsit înainte de a da la tipar! Am folosit mai mulți traducători, ca să termin mai repede.

– Domnule Seghers, mă bucur că am avut această conversație și vă urez să vă vedeți cartea apărută cât mai repede.

– Sper și eu! Vă mulțumesc pentru tot.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 august 2010 și

CULTURA nr. 35 (290), 9 septembrie 2010)

LA SIBIU, RECITALUL MEZZOSOPRANEI ROXANA CONSTANTINESCU

Deschidere de clasă a celei de-a noua ediții a Festivalului Internațional al Artei Lirice, în municipiul de pe malurile Cibinului! Tânăra mezzosoprană Roxana Constantinescu, solistă a Operei de Stat din Viena, a revenit în România după șapte ani și a ales evenimentul sibian, devenit foarte cunoscut și apreciat după ani de succes.

Într-adevăr, Festivalul Artei Lirice a fost de la început o surpriză pentru un oraș care nu dispune de teatru de operă. Numai că entuziasmul și pasiunea organizatorului, am numit Filarmonica de Stat condusă de directorul general Ioan Bojin, au cucerit oficialitățile și indispensabilii sponsori. Programele au fost de substanțială atractivitate. Au venit până acum la Sibiu, ansamblurile Operelor din București, Cluj-Napoca (Opera Română), Timișoara, Operei Comice pentru Copii, ale Teatro Lirico Sperimentale „Adriano Belli” din Spoleto și Companiei de Operă din Viena, alături de remarcabili cântăreți din țară și străinătate. S-a cântat operă, lied, zarzuelă, musical, s-a dansat chiar. Și rezonanțele festivalului au depășit granițele țării.

Anul acesta, după seara de lied a Roxanei Constantinescu, într-un afiș relaxat și relaxant, întins pe parcursul a două săptămâni, festivalul a continuat cu concertul laureaților Concursului Internațional „Stanislaw Moniuszko” al Operei Naționale din Varșovia, cu spectacolele *La tragédie de Carmen*, adaptare după Bizet (Teatro Lirico Sperimentale „Adriano Belli” din Spoleto) și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini (Opera Comică pentru Copii din București), precum și cu recitalul sopranei Claudia Pop. La final, va urma, în două seri consecutive, *Răpirea din serai* de Mozart, propunere

a faimoasei Universități „Mozarteum” din Salzburg, invitată în premieră la noi.

Mezzosoprana Roxana Constantinescu este în plină ascensiune pe scenele internaționale. După câștigarea prestigiosului concurs ARD la München, după anii petrecuți în ansamblul Operei de Stat din Viena, artista a continuat aparițiile pe scene lirice, pe podiuri de concerte vocal-simfonice și recital, în Europa și America de Nord. Rolurile de până acum, Zerlina (*Don Giovanni*), Rosina (*Bărbierul din Sevilla*), Siébel (*Faust*), Stéphano (*Romeo și Julieta*), Nicklausse (*Povestirile lui Hoffmann*), Angelina (*Cenușăreasa*), Orlofsky (*Liliacul*), vor fi urmate în iarnă de Donna Elvira din *Don Giovanni*, într-o nouă producție a Operei de Stat din Viena, sub bagheta directorului muzical Franz Welser-Möst. Roxana Constantinescu a cântat deja la Carnegie Hall din New York și la Chicago Symphony Hall sub bagheta lui Pierre Boulez, la Musikverein din Viena, la Festivalul Bach din Oregon sub conducerea muzicală a lui Helmuth Rilling. O așteaptă debuturi la Opera din Los Angeles, Despina în *Così fan tutte* și Zerlina în *Don Giovanni*, ambele dirijate de James Conlon. La Théâtre du Capitole din Toulouse va fi Dorabella din *Così fan tutte*.

La Sibiu, Roxana Constantinescu a oferit un recital de consistență și atractivitate, însoțită la pian de brazilianul Marcelo Amaral și la flaut de Cătălin Oprițoiu. Cinci lieduri de Schubert, *Une flûte invisible* de Saint-Saëns, enescienele *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot*, *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge și *Lo! Hear the gentle lark* de Henry Bishop a fost plimbarea printre diverse stiluri de secol XIX și XX cu care și-a demonstrat arta.

Vocea Roxanei Constantinescu, condusă minuțios-expresiv, atrage printr-o timbralitate prețioasă, cu rezonanțe învăluitoare. Aparține genului de cântăreață inteligentă care filtrează sensurile cuvântului, le trece prin propria-i simțire și le transpune cu dăruire în sunet. Paleta de culori este de o rară bogăție, de la murmur la vehementă, de la finețe de filigran la accent ritmat. Frazarea impresionează prin fluiditate. Cred că momentul de vârf al recitalului a fost tălmăcirea liedurilor lui George Enescu, Roxana Constantinescu înscriindu-și numele printre puținii artiști care s-au apropiat de cele șapte bijuterii cu subtilitate și rafinament.

Cei doi parteneri al mezzosopranei au evoluat și în duo, *Introducere, temă și variațiuni* – *Trockne Blumen* de Schubert, *Cantabile* și *Presto* de Enescu, demonstrându-și profesionalismul și

virtuozitatea. În piesele de Saint-Saëns și Bishop destinate vocii, flautului și pianului, sudura dintre cei trei muzicieni a fost remarcabilă, îndeosebi în prima.

A fost o serată de mare succes în minunata Sală Thalia a Filarmonicii sibiene, o prefață a recitalului pe care Roxana Constantinescu îl va susține pe 1 martie 2011, cu un program aproape identic, la celebra Musikverein din Viena, în Gläserner Saal/Magna Auditorium, în compania flautistului Walter Auer și a pianistului Christopher Hinterhuber.

(<http://cronici.cimec.ro>, 28 septembrie 2010 și
CULTURA nr. 39 (294), 7 octombrie 2010)

ANSAMBLUL MOZARTEUM DIN SALZBURG ÎN VIZITĂ LA SIBIU

Așa cum a început, cu recitalul de lied al excelentei mezzosoprane Roxana Constantinescu, cea de-a noua ediție a Festivalului Internațional al Artei Lirice s-a încheiat la Sibiu tot în forță, cu două spectacole susținute de studenții și masteranzii faimoasei Universități Mozarteum din Salzburg. Este pentru prima oară când austriecii de pe malurile Salzach-ului vizitează România și prezența lor a îmbrăcat forma unui parteneriat cu Filarmonica de Stat, care se anunță durabil. Cele două seri cu opera *Răpirea din serai* au și fost repetate la Salzburg la numai zece zile după reprezentațiile sibiene. Rectorul universității, profesorul Reinhart von Gutzeit, remarcă în programul de sală că „ambele orașe- partenere ale cooperării, în calitate de centre culturale, și-au făcut un renume care depășește frontierele țărilor lor.” Asociind Sibiul muzical cu orașul lui Mozart este deosebit de onorant și consfințește valoarea Filarmonicii ca unul dintre motoarele artistice ale țării noastre. Ne amintim că în desemnarea orașului transilvan drept Capitală Culturală Europeană 2007, rolul acestei instituții de cultură a fost primordial, după cum derularea ulterioară a manifestărilor a avut în Filarmonică un pilon central, important.

Așa cum era de așteptat, tenta studentască a producției cu *Răpirea din serai* a fost prezentă prin distribuția tânără, cu voci în curs de desăvârșire din punct de vedere tehnic și interpretativ. Ca de obicei, calitatea de glas s-a arătat diferențiată, de la nivel bun la mediu. Perspectivele sunt însă evidente și sunt convins că îi vom

întâlni pe unii dintre soliști, cât de curând, pe scenele unor teatre lirice de marcă. Cu condiția studiului continuu. Dar dacă am distins un numitor comun, a fost acela al pregătirii muzicale, în primul rând stilistice. Mâna maeștrilor de la Universitatea Mozarteum se simte cu putere în forjarea unor abordări potrivite penei maestrului de la Salzburg. Frazarea, accentul, jocul de nuanțe de la transparentă la forță, umorul subtil cu care este înzestrată articularea pronunției în teritoriul comediei, sunt câștiguri care se pot obține doar în puține locuri din lume și, în primul rând, în fieful mozartian. M-am bucurat când, în CV-urile tinerilor, printre numele profesorilor le-am găsit pe cele ale Horiane Brănișteanu și Marinei Krilovici.

Din distribuția internațională a celui de-al doilea spectacol, l-am observat pe tenorul Vassilis Kavayas, Belmonte cu timbru rotund și plăcut, cu linie vocală lirică frumos condusă, cu cânt agil („Klopft mein Herz”). Sunete intonate mai jos, ca și respirații furate, se mai strecoară pe alocuri. Tânărul artist grec va progresa și va ajunge, poate, un reductibil mozartian. Depinde numai de el.

Altă remarcă merge către soprana româncă Mirela Bunoaica, posesoarea unui glas de consistentă culoare în registrele grav, central și central înalt. Depășindu-le, sunete stridente se insinuează, abilitățile de coloratură supra-acută sunt periclitate iar vocalizele curg câteodată printre tonuri. Cred că Mirela Bunoaica are un viitor deschis în teritoriul liric pur, mozartian și nu numai, apreciind totodată că distribuția în rolul Konstanze a fost întrucâtva extrapolată.

Basul David Steffens a fost un bun Osmin. În atenție trebuie să-i stea în primul rând omogenizarea emisiei și ajungerea la un vibrato natural al sunetelor, evitând „albirea” lor. Pentru cuplul lejer Blonde-Pedrillo, i-am avut la dispoziție pe sud-coreeana Se-Ri Baek și pe japonezul Masashi Tsuji, prima, cu voce minusculă și subțire de subretă, dar cu registru supraacut prea liniar în care, la unele pasaje, s-a plasat sub tonul corect. Cel de-al doilea, un *Spieltenor* potrivit rolului, a cântat cu muzicalitate și ușurință dar dificila notă de Si natural acut a ariei „Frisch zum Kampfe” l-a găsit nepregătit.

Sub bagheta regizorală a lui Hermann Keckeis s-a jucat cu mobilitate și dăruire, valorizând darul tinereții. Scenografia semnată de Marouan Dib – costume clasice și decoruri stilizate, cu panouri armonios colorate – au întregit un tot plăcut, îndelung și

generos aplaudat atât pe parcurs, după fiecare arie, cât și la final de un public care a umplut până la refuz cocheta Sală Thalia.

Nu în ultimul rând, remarc competența conducere muzicală a lui Josef Wallnig, care a dirijat instrumentiștii sibieni cu finețe și tempi judicioși. În versiunea prezentată, părțile corale au fost eliminate.

Cum spuneam, succes notabil! Grație oaspeților salzburghezi și acompaniatorilor lor din fosă, la Sibiu s-a cântat un Mozart autentic, concluzionând o ediție de festival cu care Filarmonica de Stat și directorul ei general, Ioan Bojin, se pot mândri.

(<http://cronici.cinec.ro>, 7 octombrie 2010 și

CULTURA nr. 41 (296), 21 octombrie 2010)

SUB SEMN SATANIC

Recent, la noua premieră cu *Faust* de la Opera Brașov, am verificat o dată în plus că în orașul de sub Tâmpa există o solidă comunitate lirică. Un public pasionat și entuziast umple până la refuz cocheta sală din str. Bisericii Române și este întotdeauna nevoie de adaos de scaune care să suplimenteze fotoliile. Participarea spectatorilor este intensă, se aplaudă copios, se ovaționează la final și, trăgând cu urechea la aprecieri, aud cuvinte dintre cele mai elogiase. Localnicii se bucură să vină la Operă, primesc cu plăcere muzica și show-ul liric. Mi se spune că biletele se epuizează cu mult timp înainte.

Vreau să conexeze atmosfera specială de la Opera Brașov de un liant, nimeni altul decât directorul general Cristian Mihăilescu, un nume cu... renume. De zece ani inovează, reformează, îmbunătățește, primește echipa colaboratorilor, mediatizează intens și rezultatele nu se lasă așteptate. Un domn distins, în vârstă, cu barbă subțire, chiar se întreba ce va face teatrul când mandatul directorului va expira. Deocamdată Cristian Mihăilescu manageriază excelent, își exercită profesia de bază – cea de regizor și face să se vorbească frumos despre Opera Brașov.

Pentru transpunerea ideaticii lui Gounod, autorul mizanscenei s-a inspirat din realitatea cotidiană. De la noi și de aiurea. Frământări, criză, incertitudini, vorbe otrăvite, intrigă, tulburări sociale, conflicte, WikiLeaks, pare că totul în lume stă sub semnul unui monstru hidos cu chip de balaur ce ține în brațe globul terestru și îi

insuflă valuri de ură. Însuși diavolul îl alimentează și cele două creaturi se confundă. Domină Universul. Suntem în ghearele lui Mefisto și pare că sacrificiul Margaretei nu ne izbăvește. Da, Cristian Mihăilescu a fost sumbru în această montare. Chiar proiecțiile pe fundalul scenei, cu care spectatorul este întâmpinat încă înainte de primul acord, indispun. Vedem clipuri cu savanți care, dedicați descoperirilor lor epocale, au devenit victimele propriilor invenții și au sfârșit mutilați, infectați, iradiați, strangulați sau decapitați accidental. Sinistră punere în temă! Ni se sugerează că aceasta va fi și soarta filosofului lui Goethe și Gounod, din cauza prețului plătit pentru descoperirea elixirului tinereții, pactul cu diavolul.

Faust în regia lui Cristian Mihăilescu devine astfel un dublu avertisment. Al câtelea oare pe planeta noastră?

Montarea brașoveană este minimalistă. În afară de două grupaje plasate în avanscene, unul cu globul pământesc în ghiarele hidrei și altul cu orologiul universal, decorurile (Șerban Iuca) se reduc la câteva practicabile. Le suplinesc proiecțiile pe fundal (regia imaginilor Cornel Diaconu, operator Alexandru Ștefan), care continuă, concrete sau simbolice și susțin introducerea în acțiune. Remarc, în actul al III-lea, grădina unei Margarete claustrate, mărginită de un zid masiv (al plângerii?), în care florile bordează discret un colț. Și încă, vitraliile cu jocuri de lumină și culoare din prima scenă a actului al IV-lea, scena din biserică. Costumele sem-nate de același Șerban Iuca sunt clasice, moderat desenate și pic-tate, lăsând loc doar spectaculozității vestimentației lui Mefisto, frumuseții lui Satan.

Și în această producție, regizorul Mihăilescu, cunoscut drept atent și detalist mănuiitor al platoului, nu se abandonează momentelor statice și, iată, îl secondează pe Mefisto cu două „asistente” mascate (balerine îndrumate de coregrafa Nermina Damian) care incantează spațiul. Păcat că maestra de balet nu a putut să-și dezvolte fantezia în marea scenă a *Noptii Walpurgiei*, eliminată fortuit sau nu de regizor. În cadrele, cântăreții-actori se mișcă lejer și inspirat, chiar dacă... fumul din primul act îi înecă. Și nu numai pe ei, ci și pe... instrumentiștii din fosă sau chiar pe spectatorii din primele rânduri. Apreciind efectul scenic, nu pot să nu mă gândesc că o instalație de absorbție ar fi indispensabilă.

Realizarea muzicală a fost meritorie. Dirijorul Traian Ichim a condus orchestra și corul teatrului cu pricepere și tempi judicios

propuși. Poate doar actul I a avut clipe ușor trenante. O mare bilă albă merge către ansamblul coral care, sub bagheta Diane Ramona Bâldea, afișează întotdeauna virtuți de omogenitate, ritmică și muzicalitate.

O foarte bună profesionistă a confirmat a fi soprana Anda Pop (Margareta), cu glas focusat și strălucitor, integrat într-o frazare ordonată, cursivă și expresivă. Artista trebuie să capete încredere în opțiunile acute, câteodată scurte și rigide. A fost interpreta cu cea mai bună pronunție în limba franceză.

Și dacă Anda Pop era deja o cântăreață cunoscută și apreciată, prima surpriză a venit din partea baritonului Alexandru Aghe-
nie (Valentin), un tânăr cu mare potențial vocal, ambitus interesant și éclat metalic pe timbru de culoare tenorală. *Legato*-ul catifelat, deprinderea cântului moale specific stilului și îndepărtarea de declamațiile veriste („Sois maudite!” în scena morții) îi vor fi, desigur, printre priorități în construcția unei cariere ale cărei bune perspective se întrevăd.

La fel ca și cele ale tânărului tenor Liviu Iftene (Faust), în notabil progres față de prestații anterioare. Se simte că studiază serios. Are drept atu-uri importante puritatea vocii, sonoritatea registrului central și ușurința stupefiantă a celui înalt: s-a „jucat” cu atacurile notelor acute de *Si* natural din scena chermezei și chiar Do în aria „Salut! demeure chaste et pure” din actul al III-lea. Pe alocuri se mai insinuează estompări ale registrului grav și fluctuații de focalizare a sunetului când solicitările portativului se întetesc sau oboseala se acumulează. Totul este rezolvabil.

Basul Dan Popescu a fost un Mefisto cu bună expresivitate și clădire actoricească a personajului, structura vocală a rolului supunându-l la eforturi, cel puțin în scena celebrului rondo „Le veau d’or est toujours debout!” În alte roluri au evoluat Cristina Roșu (picantă Martha), Gabriela Hazarian (cu ținută mult prea... impunătoare în rolul tânărului Siebel) și Cristian Fieraru (Wagner).

La Brașov, noua producție cu *Faust* de Gounod a fost o potrivită opțiune pentru închiderea celei de-a VIII-a ediții a Festivalului Internațional de Operă, Operetă și Balet, eveniment fondat de Cristian Mihăilescu.

(<http://cronici.cimec.ro>, 6 decembrie 2010 și
MELOS nr. 2/decembrie 2010)

GALA VIVA VOX...

... este deja un brand important în România și în această parte de Europa. Sintagma s-a născut prin spiritul primului Festival Internațional Studențesc de Operă, în 2009, la Cluj-Napoca, ca inițiativă a Academiei de Muzică „Gheorghe Dima”. A urmat ediția din 2010, amplificată, și încă de pe acum se pregătește cea de-a treia, care va avea loc în 2012. Prin Festivalul „Viva Vox”, Clujul a devenit și va fi în continuare nucleul integrator al vieții studențești de operă, cel puțin din România și Ungaria. La fiecare ediție, Universități și Academii de Muzică din Cluj, București, Iași, Timișoara, Oradea, Constanța, Budapesta, Szeged și Debrecen și-au trimis studenții, cca 400 în fiecare an, pentru a oferi spectacole pe parcursul celor 10 zile de festival. Un mare efort de construcție datorat puterничului și eficientului management, prin prof. univ. dr. Francisc Fuchs, directorul festivalului și colaboratorii săi, Ina Hudea și Mircea Rus. Singular în România, în această parte a Europei și nu numai, „Viva Vox” se anunță și pentru 2012 drept un succes anticipat, continuând tradiția.

În seara zilei de joi 21 aprilie, la Opera Maghiară din Cluj-Napoca a avut loc un eveniment care s-a constituit într-o avan-premieră a festivalului. Gala de Operă „Viva Vox” a reunit un mănunchi de tineri artiști de un deosebit talent, exponenți ai excelenței școlii clujene de canto. Cei care acum câțiva ani erau promițători studenți au devenit cântăreți formați, gata pentru apariții în arena națională și internațională. Mă gândesc la tenorul Cristian Mogoșan (cu o zi înainte, excelent Ismaele în *Nabucco* la București), baritonul Florin Estefan, soprana Luiza Fatyol, mezzosoprana Iulia Merca. Dar nu numai la ei, ale căror voci îmi erau cunoscute și pe care le apreciam. Marile și plăcutele surprize au fost soprana Nicoleta Maier și tenorul de numai 21 de ani Ștefan Korch, poate, un viitor... Ștefan Pop. Îi adaug pe lista preferințelor. Ca și pe baritonul Lucian Petrean, pe basul Alin Anca. Pe toată linia, glasuri cu timbralități deosebite, pregătiri solide, stiluri bine stăpânite, repertorii potrivit alese pentru vârstele lor, seriozitate pe drumul spre maturizare.

În cadrul seratei și-a dat concursul și cunoscuta soprană bucureșteană Bianca Manoleanu, cu o frumoasă tălmăcire a ariei de

concert *Ah, perfido!* de Beethoven. Gala s-a desfășurat sub baghetele măștrilor Petre Sbârcea și Cristian Sandu.

În deschidere, am urmărit suita *Peer Gynt* de Grieg, în prelucrarea pentru alămuri datorată lui Ioan Dobrinescu. A interpretat formația Spirit Brass Ensemble, dirijată de Mihai Ceașcăi. O transcripție ce păstrează spiritul lucrării și se integrează admirabil cu vocile recitatorului și sopranei, dar supune și la grea încercare ansamblul. Aproape în totalitate, acesta a cântat îngrijit. Una din remarci merge către actorul Hatházi András, perceptibil implicat dramatic, chiar dacă rostirile din Henryk Ibsen făcute în limba maghiară au rămas necunoscute unei bune părți a asistenței, neexistând supratitrare. Altă remarcă se îndreaptă către aceeași Bianca Manoleanu, cu sunet instrumental în *Cântecul lui Solveig*. Vineri, 22 aprilie, *Peer Gynt* în aranjamentul lui Ioan Dobrinescu a fost prezentat la Sala Radio, sopranei Bianca Manoleanu alăturându-i-se actorul Mihai Dinval.

Concertul clujean desfășurat sub egida Festivalului "Viva Vox" a fost o reușită avanpremieră, care ține treaz spiritul insuflat la edițiile anterioare. Având și un declarat scop de marketing, sunt convins că Gala va atrage un număr însemnat de sponsori și suporteri, interesați de promovarea acestei manifestări cu caracter european, de unicat.

(www.romania-muzical.ro/articole, 22 aprilie 2011)

CU PROF. UNIV. DR. FRANCISC FUCHS DESPRE FESTIVALUL VIVA VOX, CLUJ-NAPOCA

– *Stimate domnule profesor, Festivalul Studențesc de Operă „Viva Vox” Cluj-Napoca, al cărui director general sunteți, este deja un brand național. Se pregătește ediția a III-a. Care sunt coordonatele pe care se va desfășura și ce va aduce nou față de anii anteriori?*

– Da, „Viva Vox” este de-acum marcă înregistrată și această nouă ediție va avea loc în perioada 7-17 mai 2012. Structura festivalului se păstrează și va fi clădită pe spectacolele ansamblurilor din țară și străinătate. Doresc o deschidere mai mare spre Vest și în afara celor două formații tradițional invitate de la Szeged și Debrecen, vrem să avem alături de noi Universitatea Mozarteum din

Salzburg și poate Studioul de operă de la Covent Garden. Dl Peter Mario Katona, directorul de casting al celebrului teatru, este născut în România și bun prieten de-al nostru. Nu vrem să depășim limita de șapte spectacole de operă. România, desigur, va fi reprezentată de cele trei instituții de artă din București, Iași și Timișoara, pe lângă gazdele clujene, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”. Doresc să reinnoim cursurile de măiestrie: de regie, condus – sperăm – de maestrul Ionel Pantea din Luxemburg, de dirijat, cu maestrul Petre Sbârcea și Gheorghe Victor Dumănescu, de jurnalism muzical, cu dvs., căruia să-i adăugăm și varianta în limba maghiară, condusă de renumitul estetician Ștefan Angi. Vom face și cursuri de canto, dar numele maestrului va fi o surpriză. Tema principală, comună pentru master classes de regie, dirijat și canto va fi opera *Elixirul dragostei* de Donizetti. Activitatea noastră este foarte pretențioasă, cu caracter de unicat, întrucât construim brandul Viva Vox pe trei trepte, locală, națională și internațională. Dorim s-o consolidăm pe aceasta din urmă, drept pentru care ne-am gândit să avem invitați de marcă, nume sonore cu excepțională rezonanță din lirica românească, dar și străine, de același calibru. Nu vreau să le divulg prea repede, pentru ca surprizele să fie cât mai mari.

– *La edițiile trecute unul dintre deziderate a fost de a avea pe întreg parcursul festivalului cât mai mulți participanți de la instituțiile de învățământ care deja și-au prezentat producțiile. E foarte important să învețe unii de la alții, să-și urmărească spectacolele, să se consulte între ei, ca la un atelier de lucru. Cum v-ați gândit să abordați acest aspect?*

– Până acum, factorul financiar ne-a oprit să asigurăm prezența tuturor participanților pe întreaga perioadă a festivalului. În 2012, patru reprezentanți ai fiecărei instituții universitare, profesori și studenți, vor participa de la început până la sfârșit. La final, putem să organizăm un workshop realmente folositor; oricum el va funcționa pe toată durata festivalului pentru că vor fi discuții, schimburi de idei dar la sfârșit ar fi bine să concluzionăm cu o masă rotundă. Totodată, doresc să invităm directorii teatrelor lirice din România dar și manageri din străinătate pentru a viziona spectacolele, care nu reprezintă altceva decât o pepinieră pentru viitori cântăreți. Unde poți să-i asculți și să-i vezi pe toți, dacă nu într-o reuniune festivalieră?

– *Deci, mai prozaic spus, așa cum este un atelier, Viva Vox este și o piață destinată directorilor și agenților impresariali ...*

– La ediția a doua de anul trecut am avut chiar un curs de impresariat. Anul acesta, în afara cadrului festivalului, nu numai că acest curs s-a menținut dar s-a și dezvoltat și s-a mutat și la Timișoara. Foarte mulți sunt interesați să obțină diploma de absolvent. Sigur că putem să organizăm cursul și în cadrul ediției a III-a dar cred că deja a ieșit din matca festivalului.

– *Dar a fost inițiat de Viva Vox. Pentru sprijin, organizați manifestări încă din această primăvară. Mă gândesc la recente concerte, primele dedicate viitoarei ediții.*

– Desigur, ca să menținem numele Viva Vox viu și proaspăt în memoria, gândirea sau cultura tuturor, trebuie să organizăm concerte-spectacole. Primul a fost în colaborare cu Ansamblul bucovărețean de suflători Spirit Brass Ensemble, dirijat de Mihai Ceașcăi. S-a prezentat varianta în limba română a suitei *Peer Gynt* de Grieg, în aranjamentul lui Ioan Dobrinescu, cu Mihai Dinvale, recitator și Bianca Manoleanu, soprană. A doua zi, programul s-a reluat în limba maghiară, cu concursul actorului Hatházy András și a fost completat cu o Gală de operă la care au participat tineri artiști lirici, actualmente masteranzi sau chiar studenți ai Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj.

– *Am fost prezent în Sala Operei Maghiare și m-am bucurat de succesul serii.*

– Ca să păstrăm continuitatea, intenționăm să facem la începutul lunii iunie „Serata la Palat”, manifestare exclusivistă, încadrată într-un bal, pentru oamenii de afaceri care nu doresc să-și manifeste public dorința lor de a fi donatori, sponsori. Anul trecut ideea a funcționat foarte bine. Tot în acest sens, cred că în toamnă va trebui să organizăm tot o gală, dar de data aceasta să avem și niște nume sonore, 2-3 maximum, în jurul cărora să putem construi un spectacol. Anul viitor, vom vedea. Am omis să spun că în 29 mai, în cadrul Zilelor clujene care vor fi organizate de forurile locale pentru prima dată în municipiu, am reușit să obținem un spațiu de 40 de minute pentru Viva Vox.

– *Este greu să construiești o imagine?*

– Nu-i deloc ușor. Ideea festivalului studentesc de operă a venit la noi, la Cluj-Napoca și trebuie să găsim în continuare susținerea financiară, să atragem atenția oficialităților atât pe plan local cât și național. Viva Vox este o necesitate pentru că tinerii cântăreți lirici se pregătesc cu seriozitate și trebuie lansați. Acest festi-

val trebuie să fie și o strânsă legătură între învățământ și teatrele lirice.

(<http://cronici.cimec.ro>, 2 mai 2011 și
CULTURA nr. 18 (323), 12 mai 2011)

AMBASADORUL IOAN HOLENDER

Serată de excepție la Timișoara! Sala Capitol a Filarmonicii Banatul, arhiplină și entuziastă, a găzduit întâlnirea cu unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai orașului de pe Bega, Ioan Holender, al cărui nume este pe veci legat de manageriatul de succes, de aproape două decenii, la Opera de Stat din Viena, scenă înscrisă între cele mai renumite teatre lirice ale lumii. O performanță care l-a plasat în legendă.

Sub titlul „Concert aniversar”, manifestarea a fost integrată celei de-a XXXVI-a ediții a Festivalului Internațional Timișoara Muzicală. S-au sărbătorit, cu întârziere de un an, retragerea din mandatul directorial vienez și, cu oarecare avans, aniversarea de 76 de ani ai lui Ioan Holender. Punctul central al serii a fost acordarea de către primarul Gheorghe Ciuhandu a demnității de Ambasador onorific al municipiului pentru susținerea și promovarea candidaturii Timișoarei la titlul de Capitală Culturală Europeană a anului 2020. Ioan Holender a primit cu recunoștință investitura, care a fost însoțită de decernarea Însemnelor în Argint ale Timișoarei, distincție ce se acordă celor mai prestigioși dintre Cetățenii de Onoare ai orașului. În alocuțiunea sa, directorul general al Filarmonicii, Ioan Coriolan Gârboni, a subliniat importanța demersurilor.

„Timișoara este marea Vienă” M-aș opri pentru câteva momente la cuvântul celui sărbătorit. În cei 19 ani de directorat, l-am ascultat vorbind în diferite ipostaze: prezentând concerte, evocând mari artiști, rostind discursuri inaugurale, moderând talk-show-uri de elită, făcând față tirului concentrat al pretențioșilor melomani vienezi, răspunzând întrebărilor jurnaliștilor, discutând cu cântăreții etc. Eu însumi l-am intervievat, fiind poate criticul român care a avut de cele mai multe ori această șansă. Ei bine, vrând-nevrând l-am studiat. L-am văzut sever (cel mai des), imperativ, ironic, colocvial șarmant (întotdeauna), abil, distant, subtil, mândru, orgolios, cu modestie bine

temperată în înfățișarea indubitabilei sale valori... dar niciodată apropiat, așa cum s-a adresat timișorenilor în seara de 28 mai. Nu este vorba numai de conținutul speech-ului ci și de tonul cald cu care a învăluit sala. A fost pentru mine clar că dragostea pentru orașul natal îi este mai presus de orice. Așa că sintagmele cu care a amendat vechea zicere „Timișoara este mica Vienă” au deplină acoperire, căci pentru Ioan Holender „Timișoara este marea Vienă”, după cum „Viena este mica Timișoară” și, chiar mai mult decât atât, „Opera din Timișoara este Opera Operelor”. (Atenție, cel puțin ultima aserțiune îi obligă pe cei responsabili!) Însuflețit, publicul a aplaudat, a ovaționat prelung. În afara profesionalismului său ireproșabil, Holender a arătat că tot ceea ce face pentru concetățenii săi este încărcat de afecțiune. Îmi extind opinia revelată acum, și pentru funcția națională, de director artistic al Festivalului George Enescu.

Vocile

În prima parte, câțiva valoroși tineri cântăreți au interpretat secvențe din opere. Remarca majoră merge către Anita Hartig, care a oferit o memorabilă tălmăcire a ariei „Sì. Mi chiamano Mimi” din primul act al *Boemei* pucciniene. În zilele noastre, rar se aude în lume o asemenea interpretare. Cu voce frumoasă de fermecător lirism, cu instinct artistic răscolitor, soprana mi-a evocat emoționalitatea și sensibilitatea Ilenei Cotrubaș, minuțiozitatea modelării frazei proprii Renatei Scotto, căldura Mirellei Freni, puritatea sonoră a Victoriei de los Angeles... Toate la un loc și încă pe deasupra, într-o complexă exprimare ce recomandă o mare personalitate. M-am gândit mult până să scriu asemenea analogii și vreau să fiu bine înțeles. Valoarea nu așteaptă numărul anilor. Anita Hartig nu le imită pe celebrele sale predecesoare, ci însumează cu măiestrie întreaga expresivitate picurată de maestrul de la Torre del Lago într-o arie deseori înneacă în platitudini interpretative, poate și pentru că nu are o țesătură vocală foarte înaltă, maximum *La natural* și se sfârșește pe nesimțite, fără excese tipice de teatru liric, lin ca o boare. Ingenuitatea eroinei, simplitatea și calmul, naturalitatea și sinceritatea, dulceața, însuflețirea către expansivă culminație de spirit „il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio” (moment extraordinar!) sunt stări pe care Anita Hartig le expune cu dăruire și printre care strecoară nuanțe în fiecare măsură, la fiecare pas. Perspectivele artistei sunt uriașe. Deja va cânta rolul la Scala, la Metropolitan și, se pare, la Covent

Garden, așa încât la vârsta ei, nici 28 de ani, bistrițeanca se află pe o spirală formidabil ascendentă.

În duetul de la finele primului act din *Boema* l-a avut drept partener pe Teodor Ilincăi, care a interpretat și aria lui Rodolfo „Che gelida manina”, a aceluiași opus. Cu glas omogen, strălucitor și sigur în acute, tenorul s-a cantonat într-o lectură – s-o numesc – cvasi-eroică, cvasi-liniară, fără rafinări sau poezie. Pun totul pe seama oboselii, Ilincăi sosind în urgență de undeva din Spania, unde cu o seară înainte susținuse un concert în compania Angelei Gheorghiu.

Spectaculos a fost Cosmin Ifrim, Tonio în cavatina „Ah! mes amis, quel jour de fête!” și cabaletta „Pour mon âme” din *Fiica regimentului* de Donizetti, pagină ce nu se află la îndemâna oricui, din cauza celor nu mai puțin de nouă note de Do acut. Pentru junele tenor au fost floare la ureche, puternice, eclatante și sper să aibă ocazia să le înfățișeze pe cât mai multe scene internaționale. Observ cu bucurie preocuparea artistului pentru înmuierea sunetului, flexibilizare indispensabilă frazelor de extracție belcantistă.

Cu glas robust, neguros și violent condus, baritonul Ștefan Ignat a dominat în „Credo” din *Otello* o orchestră pe alocuri nemiloasă. După tot sarcasmul și tumultul din pagina verdiană, surpriza a venit odată cu abordarea potrivită, moale și catifelată, a duetului „Là ci darem la mano” din *Don Giovanni*. Păcat că expresia facies-ului său a rămas însă aceeași cu cea a lui... Iago!?! Parteneră în pagina mozartiană i-a fost muzicala soprană Simina Ivan, de mulți ani apreciată solistă a Operei de Stat din Viena, care a cântat cu voce lejeră, cristalină, într-un cuceritor simț al valsării și aria Bertei din opereta *Lăsați-mă să cânt* de Gherase Dendrino.

La sfârșitul primei părți, artiștii invitați i-au cântat „Mulți Ani trăiască” lui Ioan Holender.

Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Banatul”, dirijorul Radu Popa nu au asigurat numai acompaniamentul tuturor soliștilor serii dar au susținut și câteva piese din repertoriul lor curent, *Preludiu la unison* și *Menuet* din *Suita I-a* de Enescu, *Intermezzo* din *Cavalleria rusticana* de Mascagni și *Aria* din *Suita a III-a pentru orchestră* de Johann Sebastian Bach. Sunt instrumentiști al căror profesionalism este evident. Viorile și violele sună compact și calitativ, ca și suflătorii. Bagheta lui Radu Popa a condus inspirat, atent și precis.

„Spuse, trăite, dorite”

O carieră ilustră ca a lui Ioan Holender, succint prezentată printr-un film documentar produs recent, nu putea să nu rămână imortalizată în scrieri. Amintesc aici doar cartea autobiografică „De la Timișoara la Viena”, volumul „Peste 6000 de reprezentații la Operă – Ioan Holender și Wiener Staatsoper”, somptuosul album „Closeup – 118 premiere”. Serata timișoreană a prilejuit lansarea unui nou titlu, „Spuse, trăite, dorite. Amintiri”, semnat de Ioan Holender, apărut în 2011 la Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași și prezentat de scriitorul Cornel Ungureanu, împreună cu Gabriel Kohn, directorul adjunct al Institutului Cultural Român din Viena. Cu câteva clipe înainte, actorii Mónica Tar (Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely”), Colin Buzoianu (Teatrul Național Timișoara) și Horia Săvescu (Teatrul German de Stat) au interpretat texte cu caracter confesiv, selectate de Cornel Ungureanu din volumul „De la Timișoara la Viena”, ce au evocat personalitatea distinsului sărbătorit.

Familia Holender

Într-adevăr, așa cum a spus Ioan Coriolan Gârboni, cea mai emoționantă parte a seriei a fost prezența pe podium a Alinei Holender (13 ani) și a lui Liviu Holender (19 ani) ca soliști în partea a II-a a *Concertului în do minor pentru violoncel și orchestră* de Johann Christian Bach, respectiv în prima mișcare a *Concertului nr. 1 pentru pian și orchestră în Do major, op. 15* de Beethoven. Talentul și aplecarea către artă, către cultură nu au rămas departe de familia Holender, deși tânărul Liviu a ales studii de drept, în timp ce Alina are deja un ton cald al arcușului care o recomandă către o viitoare carieră violoncelistică. Vom vedea. Cei doi cântă cu pasiune și mă gândesc deja la serile camerale pe care le vor organiza acasă și nu numai, bucurându-i pe soții Angelika și Ioan, pe invitații lor. Așa cum a fost și acum. Ca o prefigurare, minunat a fost momentul când Alina și Liviu, într-o superbă comuniune sufletească și artistică, au dedicat tatălui lor, în bis, unul din *Cântecele fără cuvinte* de Mendelssohn-Bartholdy. Prin preocuparea inimoasei președinte a Fundației Pro Philharmonia, Lorena Vlad, Alinei, lui Liviu și lui Ioan Holender le-au fost oferite statuete simbolice, creații originale ale familiei de artiști plastici Ioan, Daniel și Nicolas Leș.

Așa a fost la Timișoara în 28 mai 2011. Desfășurat sub egida Consiliului Local al Municipiului Timișoara și al Filarmonicii Ba-

natul, concertul a fost exemplar și ca organizare, meritul revenind desigur energicului director general Ioan Coriolan Gârboni. Transmisia pe ecranul amplasat în piața Operei a permis unui mare număr de doritori să urmărească serata.

Aș încheia cu pilduitoarele cuvinte-corolar ale scriitorului Cornel Ungureanu, care a afirmat profetic că „atâta timp cât Ioan Holender se află cu noi, Timișoara este deja Capitala Culturală Europeană”.

(<http://cronici.cimec.ro>, 5 iunie 2011 și
CULTURA nr. 24 (329), 23 iunie 2011)

FILARMONICA BANATUL DIN TIMIȘOARA, O INSTITUȚIE FOARTE IUBITĂ - interviu cu IOAN CORIOLAN GÂRBONI

- Stimate domnule director general, ne aflăm după o serată extraordinară, concertul aniversar Ioan Holender. Ce stare are acum organizatorul acestui moment deosebit în viața Timișoarei?

- Aceea de oboseală și sfârșeală, pentru că a fost foarte multă lume, ați văzut, presiunile pentru a obține un loc la această manifestare au fost foarte mari, am avut o sală de 1000 de oameni care au venit special pentru Holender, pentru copiii lui, pentru soliștii importanți invitați, pentru orchestră și mai ales pentru ideea pe care noi o promovăm acum, ca prin personalitatea lui Ioan Holender, a Hertei Müller și a altor personalități timișorene să reușim să devenim Capitală Culturală Europeană în 2020.

- Va fi o competiție...

- ... între orașele care-și depun candidatura. Am înțeles că vor fi destul de multe, până acum declarațiile de intenție sunt numai din partea Clujului și Timișoarei.

- Care sunt atuurile municipiului de pe Bega?

- În afară de declanșarea Revoluției din 1989, este singurul oraș european unde există 30 de etnii conlocuitoare. Deci suntem o Europă miniaturală, în care înțelegerea, toleranța, multiculturalitatea cu care toată lumea se laudă, există efectiv. Nu am avut niciodată un conflict interetnic, nu sunt tensiuni. Ființează în Timișoara 15 consulate, stații de radio, teatre în mai multe limbi străine. În plus, nu uitați că este primul oraș din Europa cu străzi

electrificate, primul oraș din Imperiul Austro-Ungar cu gaze, bibliotecă și stații de salvare. În Banat, în apropierea Timișoarei s-au născut Béla Bartók, Johnny Weissmüller – Tarzan, Traian Vuia... Suntem la răscrucea unui nod foarte important de transport pe culoarul 4 paneuropean, la câțiva km de Belgrad, Budapesta, Viena și alte capitale. Iată câteva dintre atuurile noastre, care cântăresc foarte mult.

– *Să revenim la concertul de aseară. Cât de dificilă a fost organizarea?*

– A fost foarte complicat pentru că noi avem la fiecare concert sala aproape plină. S-a scris în ziare că Filarmonica timișoreană a reinventat „coada la cultură”, suntem prima instituție din vestul României ca număr de bilete vândute și spectatori. Nu o spun în ideea de a ne lăuda, ci ca să înțelegeți cât de multe evenimente și de ce înalt profesionalism sunt colegii mei care se produc pe podium. Problema cu Gala Holender a fost că evenimentul a venit după vizita Filarmonicii din Moscova, alături de alte patru manifestări importante, care au necesitat un efort organizatoric extraordinar de mare, nu financiar. Ne-am încadrat în bugetul nostru, am avut însă sprijinul ProFilarmoniei, fundația care ne sprijină, formată din oameni de afaceri care, pe lângă faptul că au bani, sunt și mari sufletești. Președinta, doamna Lorena Vlad, face eforturi deosebite. Am fost finanțați prin fundație și pentru foarte multe din cheltuielile cu reparațiile. Am dorit ca în cinstea lui Ioan Holender să montăm instalația de iluminat special, tocmai pentru a crea o atmosferă un pic mai deosebită. Vă dați seama ce a însemnat ca noaptea-ziuă, între pauze, între recitaluri și concerte, între repetiții, oamenii să dea găuri cu bormașina. A fost o săptămână nebună, de foc, după care, trăgând linie, ne vedem toți cu ochii roșii și obosiți.

– *Toate manifestările au fost integrate Festivalului „Timișoara muzicală”, ediția cu nr. XXXVI...*

– ... cu desfășurare neîntreruptă, lucru incredibil și pentru noi.

– *Cum ați structurat programul, cum a fost asigurată diversitatea?*

– Am avut experiența anilor trecuți și am ajuns la concluzia că, pentru a reuși să oferim un festival atractiv fără a intoxica publicul - întrucât melomanii nu rezistă financiar la atât de multe evenimente zilnice -, trebuie să concepem o mixtură cât mai interesantă.

Așa că am introdus pe afiș și producțiile proprii ale unor firme private. Să vă dau un exemplu. Al Di Meola, care este unul dintre cei mai mari, dacă nu cel mai mare chitarist din lume, a fost inclus în festival. La fel, Tudor Gheorghe, la al cărui concert au participat orchestra și corul nostru. Am diversificat foarte mult pentru că ne-am dat seama că muzică nu înseamnă numai „simfonic”, ci muzică de foarte bună calitate. Am avut serate nocturne făcute de profesioniști, în care publicul a fost invitat în foaietul Filarmonicii să danseze latino și tango, am avut serate în care s-a cântat jazz la ore târzii de către colegii mei sau chiar de trupe din străinătate, am avut multe seri de muzică simfonică, cu programe de la Bruckner la Mahler. Am susținut tradiționalul concert în aer liber, care se află la a șasea ediție și care anul acesta, în premieră în România, s-a desfășurat într-o unitate militară, unde am încheiat cu *Uvertura Anul 1812* de Ceaikovski, cu tunuri. De cinci ani de când sunt director, lumea s-a obișnuit cu genul acesta de manifestări și vine cu plăcere, curent între 3 și 5000 de spectatori, la cel din fața Catedralei au fost peste 15000, iar pe malul Begăi 8000. Această diversitate face să fim o instituție foarte iubită. La concertele în aer liber, întotdeauna ne trezim că se aplaudă între părți, ceea ce înseamnă că sunt auditori care n-au mai fost la Filarmonică și nu știu că trebuie să aplaude doar la sfârșit. Prezența unui public nou ne bucură.

– *Am văzut că și opera este reprezentată, chiar cea contemporană, „Orestia II” de Aurel Stroe, „În labirint” de Liana Alexandra. Cum este primită în Timișoara muzica de acest gen?*

– Nu încercăm în niciun fel să ne suprapunem peste Opera de aici. Dar din moment ce ei nu fac anumite lucruri, am hotărât să le programăm noi. Am avut succese absolut fulminante. Și în țară au fost săli pline, ca și în străinătate, la Basel și Paris. Facem multe lucrări moderne. Nu uitați că avem în Timișoara Trio Contraste, alcătuit din soliști ai Filarmonicii, o formație etalon în România pentru muzică contemporană. Publicul nostru este educat și în acest spirit. Programarea opusului regretatei Liane Alexandra a fost și pentru că părerea multor compozitori este că i s-au făcut multe nedreptăți, multe neprogramări personale și, prețuind-o foarte mult, am hotărât să facem concertul din resurse proprii.

– *În afara festivalului, cum se desfășoară stagiunea?*

– Prin proiectul meu de management aprobat de primărie, am hotărât ca în fiecare lună să avem patru concerte normale plus încă unul suplimentar, de altă factură. Am ajuns într-un an la 150 de concerte, foarte multe. Avem și foarte multe cereri de turnee la Caransebeș, Reșița, Lugoj, Sănnicolaul Mare, Jimbolia, Baia Mare etc. Colegii mei câștigă un ban și această desfășurare contează pentru noi la promovarea muzicii. Inclusiv în Festivalul George Enescu, la București și în țară, o să avem concerte deosebit de importante. Corul este de foarte bună calitate, cu mulți soliști care pot interpreta părți solistice din oratorii; ei au fost inclusiv în turnee internaționale, au cântat la Concertgebouw din Amsterdam, bucurându-se de un real succes. Folosind soliștii din cor reducem mult cheltuielile de onorarii. De la primărie, avem un buget - să spunem - generos, dar folosim foarte mult resursele proprii despre care aminteam.

– *Cum procedați cu spectatorii de vârste extreme?*

– Avem foarte multe concerte educative, pentru pregătirea viitorul public. Ne adresăm tuturor plajelor de vârstă, colegii mei merg în grupuri de câte patru la grădinițe, lasă copiii să pună mâna pe instrumente, le cântă melodii pentru vârsta lor. Organizăm serate cu *Petrică și lupul* de Prokofiev, copiii primesc dulciuri și sucuri la intrare, câte un abțibild... Să vedeți o sală de 1000 de copii care în momentul în care vine lupul să-l ia pe Petrică, o parte din ei vociferează a supărare, o parte plânge, este o senzație formidabilă, aproape nu mai distingi muzica. Simt o mare bucurie să aud părinții întrebându-mă: „Domnule, ce le-ai făcut, că numai de *Filă* vorbesc, că vor la *Fila*?” Pentru pensionari, avem aproape 180 de legitimații destinate fidelilor. Sunt persoane care, încă din 1952, n-au lipsit de la niciun concert. Incredibil! Avem pensionari care fac muncă voluntară de garderobiere și plasatori. Pentru că nu avem voie să angajăm, sunt șase persoane care la fiecare concert vin și fac această muncă.

– *Vă ocupați de modernizări?*

– Aproape în fiecare lună apare ceva nou, de la covorul de la intrare la zugrăvirea și aranjarea birourilor. Este o clădire foarte vie, avem librărie și expoziție la parter, la etaj avem o sală plină de tablouri, pentru că fiecare pictor care expune donează Filarmonicii câte un tablou. La subsol, există un muzeu al muzicii, făcut pe proiecte europene. Sala Capitol este închiriată foarte mult la alți parteneri, ceea ce ne aduce o importantă sursă de venit.

– *Pe trotuarul din față am văzut un „Walk of fame”, primul din România dedicat muzicii...*

– Da, am început cu Enescu și Bartók, în acest an urmează Liszt și Johann Strauss; stelele sunt făcute de ProPhilarmonia. Sunt dedicate numelor celebre care au dirijat sau au cântat la Timișoara. Urmează Brahms, Joachim, foarte mulți. 24 de mari personalități mondiale vor fi pe „Walk of fame”.

– *Ce prefigurați pentru perioada următoare?*

– Acum câteva zile am primit oferta pentru un turneu care m-a încântat, la Mainz, Verona, în Franța, în Elveția. Este un proiect interesant dar lejer, numai opt concerte în 20 de zile, suntem și bine plătiți, deci va fi ca un mic concediu. În fiecare vară, cel puțin 70-80% din instrumentiști cântă o lună și jumătate lângă Viena, la St. Margarethen, în producții de operă. La toamnă, vom avea un turneu al orchestrei și corului - 140 de persoane - cu opusuri mari, *Carmina Burana* de Orff, *Messa da Requiem* de Verdi, în cele mai mari săli din Olanda și Belgia. Ne mândrim că avem o înregistrare făcută de Televiziunea Română, în care Filarmonica este aplaudată 18 minute în picioare la Concertgebouw. Apoi vom face un turneu în decembrie, cu o trupă mai mică, prin toată Europa, numai cu muzică religioasă pe afiș. Urmează să definitivăm, pentru anul viitor, turnee în Dubai și China. Ne sunt cerute insistenț. Dar în primul rând prefigurăm stagiunea noastră și participarea la Festivalul Internațional George Enescu. Ca întotdeauna, deschiderea stagiunii se va face printr-un concert în aer liber. Vă dezvălui în premieră locația, pentru că timișorenii încă n-o știu. Așadar, va fi într-o uzină, cu un program de muzică din filme, probabil dirijat de maestrul Ilarion Ionescu Galați, un concert foarte atractiv, începând cu pagini din „Lista lui Schindler” și terminând cu sound-uri de science fiction, cu efectele de rigoare.

– *Vă felicit și vă doresc mult succes.*

(<http://cronici.cimec.ro>, 8 iunie 2011 și

CULTURA nr. 25 (330), 30 iunie 2011)

DOUĂ SPECTACOLE TIMIȘORENE – ADRIANA LECOUVREUR ȘI TRAVIATA

Fără îndoială, Opera Națională Română din municipiul de pe Bega și directorul ei general, Corneliu Murgu, se pot mândri cu

un afiș variat și cu surprize de proporții în ceea ce privește invitarea artiștilor din diaspora noastră, a altor nume sonore de pe eșichierul liric național și internațional. Să nu uităm că la Timișoara, dacă survolăm cu privirea cel puțin ultimii ani, au cântat Leo Nucci, Mari-anne Cornetti, Roberto Scandiuizzi, Tatiana Lisnic, Nelly Miricioiu, George Petean, Ștefan Pop, Silvia Sorina Munteanu, Liliana Mattei Ciucă... Anul acesta, a XXXVI-a ediție a Festivalului Timișoara Muzicală a fost onorată la Operă, ca de obicei, prin noutăți. Premierile cu *Attila* de Verdi și *Adriana Lecouvreur* de Cilea, prima în concert, cealaltă în versiune scenică urmare variantei concertante prezentată anterior, au fost punctele de interes major. Li s-au alăturat spectacolele cu *Aida* și *Traviata* de Verdi, *Motanul încălțat* de Trăilescu.

Efort maxim

Adriana Lecouvreur are alură de superproducție. Italianul Mario de Carlo, creatorul care a semnat regia, decorurile și costumele este în mod evident un admirator al lui Zeffirelli, al stilului său cinematografic imersat profund în teatrul liric. Viziune clasică, neclintită din epoca acțiunii, agitație mare în scenă, figurație bogată, costume multe, diferite pentru fiecare act, divers desenate, unele chiar spectaculos, hemoragie coloristică, jerbe de paiete, peruci alambicate, baroc general. Există realism în această montare, favorizat și de mișcarea continuă, de atitudinile variate, de convingerea în joc a interpreților. Spectacolul pulsează atractiv, fără stagnări, se vede că a fost minuțios lucrat și, în general, place. Este foarte clar, Opera din Timișoara a sacrificat mulți bani pentru producție și faptul este meritoriu la vremuri de criză.

Pentru a percepe dimensiunea efortului și spre a fi cât mai riguros, citez din articolul semnat D. S. (HotNews.ro, 26 mai 2011): „Atelierele instituției au realizat câte două garnituri de scenă pentru fiecare act al operei, folosind 800 m de țesătură specială de tapiserie din import, iar piesele de recuzită și de mobilier de scenă sunt aduse din Italia, de la piața de antichități din Milano. Pentru cele 130 de costume din spectacol s-au folosit 1200 m de material, 1500 m de furnituri și tul, 100 m de accesorii, broderii, pietre și paiete. Materialele utilizate sunt în totalitate din fibre naturale (mătăsuri, satin), fără poliester, aduse din Siria special pentru această producție, fiecare costum având design unicat.”

Se mai spune că „rochiile interpretei titulare au fost confecționate din materiale pretențioase, tafta, mătase, satin, coman-

date special pentru ea din Italia, la magazine care aprovizionează teatre faimoase din Europa, precum cele din Viena, Paris, Barcelona, Roma sau Milano. În actul I (...) ea a purtat un costum turcesc adus chiar de la Istanbul. Interpreta Principesei de Bouillon (...) a purtat în actul II o mantie de 5 m de satin și blană de vulpe polară (evident, o replică ecologică a blănii naturale), în vreme ce mantia purtată (...) în rolul Maurizio, imită blana de lincș iberic. Chiar și cele 100 de peruci din spectacol sunt achiziționate de la o firmă specializată din Italia, la fel cum încălțările au fost făcute la ateliere din Milano care produc încălțăminte de epocă pentru teatrele din Europa. Întregul set de decoruri, recuzită, mobilă de scenă și costume pentru noua producție s-au realizat în atelierele Operei din Timișoara, într-un interval - record de 50 de zile.”

Hotărât lucru, Corneliu Murgu a vrut să dea o lovitură majoră și, din punctul de vedere al acestui corn al abundenței, a reușit. Cu respectul cuvenit unor asemenea eforturi, totuși, întrebarea se pune. Ne mai place astăzi un astfel de spectacol? Greu de spus. În orice caz, tradiționaliștii sunt fericiți. Au avut montarea dorită, narativă, ochiul a fost încântat ca pe vremea... tinereții lor sau cum vedem în litografiile de epocă, în muzee. Pare însă dificil de acceptat refuzul esențializării, simbolisticii, stilizării decorurilor și costumelor, provocării ideatice, cu un cuvânt, modernismul aceluia tip de Regietheater în care sensurile să fie obligatoriu păstrate. Am mai afirmat. Mă situez în postura de adversar al regiilor derapante ce alterează spiritual componistica, ce mută acțiunea în timpuri și locuri șocante, ce deturneză percepția spectatorului de la muzică, ce ignoră vocile, însă cred că, în secolul XXI, Regietheater trebuie îmbrățișat prin latura lui inovativă, dar mai ales moderată. Între aceste coordonate, depărtate de tot ce este old-fashioned, se poate progresa. Și costă și mai puțin.

Serioasă pregătire muzicală

Cu aceste gânduri care țin exclusiv de producție, remarc excelenta pregătire muzicală, care validează o dată în plus câteva lucruri știute: orchestra și corul Operei Naționale Române din Timișoara se află în topul național, chiar sus de tot, înaintea unor instituții mai galonate, iar artizanii principali sunt bagheta italianului David Crescenzi – vechi colaborator al teatrului – și profesionalismul dirijoarei de cor, Laura Mare. Nu trebuie uitate numele concertmaestrilor Ovidiu Rusu și Corina Murgu, importante

în acest demers de calitate. Grație tuturor celor responsabili în preparative, spectacolul a avut cursivitate, nerv și patină italiană autentică.

În rolul titular, Carmen Gurban a cântat și a jucat efectiv ca o tragediană. Expresiv și cu dăruire. Atitudinea de divă adulată a Comediei Franceze n-a părăsit-o nicio clipă. Vocea sopranei clujene are acum o importantă zonă a registrului care sună corpolent, îmbogățit, generos. Este chiar ceea ce trebuie pentru un rol de culoare dramatică precum Adriana, căreia îi adaugă forță, aplomb și atacuri de inspirație veristă. Dezbărată de emoțiile intrării în scenă, când aria „Io son l'umile ancella” a constituit antrenamentul pentru emisiile ulterioare în pianissimo, Carmen Gurban a rostit impresionant „Monologul Phedrei” (actul al III-lea), a înzestrat aria „Poveri fiori” (actul al IV-lea) cu tulburătoare note grave *di petto* și a nuanțat sensibil, rafinat, în duetul final cu Maurizio. Adriana este un rol solicitant la extrem, de mare consum energetic și faptul s-a simțit, pe alocuri, în alterarea ușoară a acurateții intonaționale.

Intrarea în scenă l-a marcat și pe Călin Brătescu, destul de puțin audibil în relația cu orchestra și superficial în prima arie a lui Maurizio „La dolcissima effigie”. Însă glasul îi rezonază frumos și seducător în frazare. Tenorul a studiat rolul în toate detaliile lui de expresie și aria „L'anima ho stanca” din actul al II-lea a fost exemplară ca inflexiuni pasionale, cu filaje și gradații în care alternanța cântului moale cu cel în forță a fost bine cumpănită. Ca și în restul partiturii, cu un vârf în complexul act ultim, în care pasajele negociate în *mezzavoce* și cele dramatice au fost admirabile. Metamorfoza lui Călin Brătescu de la *Fach*-ul liric, în trecut abordat de multe ori în nesiguranță, la cel liric-spint cu accente impetuoase este un mare câștig pentru artist. Și pentru noi.

Cu timbru plăcut și glas omogen, îngrijit condus, a cântat baritonul Dan Patacă în rolul Michonnet. Timișoreanul este un component stabil și serios al trupei, în care nu o dată și-a adus un important aport în roluri de substanță. Comentarea de către Michonnet a monologului Adrianei din primul act a fost unul din momentele de bună amintire a serii. O paranteză. Precum regizorul Cristian Mihăilescu în montarea *Traviatei* bucureștene de acum vreo 15 ani, care a folosit în primul act o oglindă ce alterna reflexia și transparența, tot așa Mario de Carlo a imaginat întregul fundal al scenei din același material special. Prin transparență, o vedem pe

Adriana mimându-și acel monolog cu spatele la noi dar în fața unei superbe săli pline, care este chiar cea a Operei din Timișoara. Ingenioasă și frumoasă idee!

Desigur, cea mai galonată artistă a afișului a fost Silvia Sorina Munteanu, soprană de coloratură dramatică, care servește ca nimeni alta – extind la nivel internațional, fără risc, afirmația – roluri de extremă dificultate și specială vocalitate, precum veredele Lady Macbeth din *Macbeth*, Abigaille din *Nabucco*, Odabella din *Attila*, acesta din urmă chiar în debut la Timișoara. Este teritoriul în care artista născută la Cuvin lângă Arad s-a afirmat plinar și, până acum, s-a arătat imbatabilă. Datorită ei, plasarea pe afișele românești a unor asemenea titluri a fost posibilă. Amintindu-și poate de registrul de mezzosoprană lirică rossiniană cu care și-a început cariera, a abordat acum rolul înclinat spre contralto al Principesei de Bouillon. Am mai notat în aceste pagini nevoia respectării raportului timbru – rol, din considerente dramaturgice. Sigur că Silviei Sorina Munteanu vocea îi este strălucitoare, amplă, proaspătă, puternică, așa cum i-o știm, numai că exigențele partiturii lui Cilea sunt altele din punct de vedere coloristic, special spre a pune în evidență antiteza cu rivala Adriana, glas sopranil. Cu aceste rezerve, să spun că, din unghi actoricesc, artista a perceput bine personajul, a fost o Principesă îndrăgostită dar perfidă și răzbunătoare până în adâncurile fibrei sale.

Într-un spectacol excelent preparat, nu trebuie să-i uit pe ceilalți interpreți, cu voci bune și compoziții valabile de personaje, Octavian Vlaicu (Principele de Bouillon), Cristian Bălășescu (Abatele de Chazeuil), alături de Crina Vezentan (Domnișoara Jouvenot), Ramona Zaharia (Domnișoara Dangeville), Iulian Ioan Iosip (Quinault), Adrian Boba (Poisson), Marius Zaharia (Majordomul). Notez și numele coregrafei Liana Iancu, semnatara baletului din actul al III-lea, conceput în spiritul producției.

Tineri cântăreți Echipa italiană Mario de Carlo – David Crescenzi a fost și artizana spectacolului *Traviata*, desfășurat pe coordonate similare – montare clasică, bună pregătire muzicală. Costumele nu mai au luxurianța celor din *Adriana Lecouvreur*, dar sunt tot frumoase și variate ca desen. Totul se mișcă bine în scenă. Regret că regizorul a suprapus celor două preludii ale operei, scenete... explicative, de introducere în atmosferă. Nu, nu ne plictisim în timpul preludiilor și nu trebuie ca Violetta să tușească demonstrativ, ca să-i înțelegem starea! Nu o dată m-am

declarat adversarul unor asemenea procedee, care nu lasă muzica să ajungă la sufletul auditorilor, ea singură, esențială și răscoli-toare.

Tânăra soprană Mihaela Marcu este foarte scenică, excelentă actriță, atât în momentele frivole cât și în cele de intimitate sau tragice. Se află la începutul unei cariere în care se poate baza pe limpezimea și strălucirea glasului, pe înțelegerea și redarea nu-anțată a desenului melodic, pe emoția picurată în momentele lirice căreia, în „Addio del passato” de pildă, pe lângă frumoase pianisime, a știut să-i adauge sfâșietoare expresii. Cred că, odată cu sporirea experienței în cânt, va ști să-și dozeze mai bine eforturile (difícilul pasaj „Amami, Alfredo” din actul al II-lea a fost practic ratat tocmai din acest motiv, sunt sigur) după cum, prin aprofundarea studiului, preciziunea intonației – care mai suferă pe ici, pe colo – se va ameliora.

Un glas bun a afișat chinezul Like Xing, se pare, o descoperire a lui Corneliu Murgu. A cântat rolul Alfredo cu omogenitate de voce, inclusiv în zona pretențiosului pasaj de registru, așa încât aria „De’ miei bollenti spiriti” (actul secund) s-a derulat fluid. Cabaletta „O mio rimorso!” ce i-a urmat i-a oferit posibilitatea probării unui Do final acut, deocamdată scurt. Fără îndoială, tenorul are certe perspective pe linia unui lirism care îl va îndruma către varii opțiuni repertoriale. Păcat că expresivitatea în cânt și joc rămâne limitată și Xing rostește „Un dì felice, eterea” (primul act) deloc însuflețit de dragostea ce i-o declară Violettei sau „Parigi, o cara” (actul al III-lea) fără emoția revederii. Mi-a evocat un automat.

Plăcută a fost reîntâlnirea, în rolul Giorgio Germont, cu clujeanul Florin Estefan. Este unul dintre cei mai valoroși baritoni lirici ai momentului, în România, cu timbru învăluitor și catifelat, nobil și îmbelșugat. Construiește frumos frazele muzicale, lung și fluent, personajul său este stâncos, de neclintit, imposibil de impresionat de sacrificiul Violettei. A interpretat cunoscuta „Di Provenza il mar” (actul al II-lea) cu aceeași sobrietate, fără moliciuni, deși pericolul uniformității pândește. Păcat că nu a adăugat ariei și cabaletta „No, non udrai rimproveri”.

Adriana Lecouvreur și *Traviata* – două spectacole timișorene de consistent succes la public. Ținând cont de manageriatul de temeinic profesionalism al lui Corneliu Murgu, oare ce surprize ne va rezerva afișul viitoarei stagiuni?

(<http://cronici.cimec.ro>, 14 iunie 2011 și
CULTURA nr. 26 (331), 7 iulie 2011)

CONCURSUL INTERNAȚIONAL DE CANTO „VOX ARTIS”, Sibiu 2011

S-a încheiat la Sibiu, în ambientul Sălii Thalia a Filarmonicii de Stat, cea de-a doua ediție a Concursului Internațional de Canto „Vox Artis”, dedicat aspiranților la glorie lirică. A atras un număr de 58 de participanți, dintre care peste jumătate sosiți din străinătate, ceea ce a demonstrat răsunetul competiției organizate de ArtCor Artists Agency Viena și Filarmonica de Stat Sibiu, director artistic prof. dr. Theodore Coresi, director executiv prof. Ioan Bojin.

Intenția concursului de a se constitui într-o bursă a vocilor de operă și de a le promova direct pe scenele lirice a fost de la început evidentă prin structura juriului internațional care a cuprins nume din rândul directorilor de instituții de spectacole și simfonice, directorilor de agenții de impresariat, profesorilor universitari, criticilor muzicali. Așadar, componența a fost: Sergio Pellegrini, președinte și director artistic al Orchestrei Teatrului Regio din Parma (președintele juriului), Ilmar Lapinsch, director artistic și dirijor principal al Orchestrei Simfonice din Irkutsk, Volker Piefke, directorul Agenției de Impresariat CICADA.con Berlin, prof. dr. Theodore Coresi, directorul ArtCor Artists Agency Viena, prof. univ. Georgeta Stoleriu (Universitatea Națională de Muzică București), Enrico Maghenzani, secretar general al Orchestrei Teatrului Regio din Parma și semnatarul acestor rânduri, critic muzical, redactor-șef al Revistei MELOS, București.

Pe parcursul a trei etape, cu acompaniament de pian, conform regulamentului, concurenții au interpretat cinci arii, una în prima etapă, două în cea secundă și două în finală.

În urma deliberărilor juriului, au fost acordate: Premiul I (în valoare de 2000 Euro) sopranei ruse Ekaterina Klementeva, Premiul II (1500 Euro) sopranei Nadejda Cerchez (Republica Moldova) și Premiul III (1000 Euro) baritonului bulgar Krum Galabov. Au mai fost distinși: soprana Nicoleta Maier (Premiul Special MELOS), mezzosoprana Maria Jinga (Premiul Filarmonicii din Sibiu și Premiul Festivalului „Opera Nights” Hunedoara), basul Iulian Ioan Iosip (Premiul Filarmonicii din Sibiu), soprana Anna Mirescu, tenorul mexican José Manuel Chù Reyes și mezzosoprana Florentina Soare (Premiile Filarmonicii din Bacău), soprana poloneză Aleksandra

Swiderek (Premiul „Opernsänger Studio” Viena) și tenorul mexican Hector Lopez (Premiul Operei Naționale Române din Iași, înmănat de doamna director Beatrice Rancea). Un premiu a fost acordat și pianistului acompaniator Alexandru Petrovici de la Universitatea Națională de Muzică din București, pentru efortul său pe parcursul derulării concursului.

Toți laureații au cântat în Gala de închidere a concursului, în compania Orchestrei Filarmonicii din Sibiu, dirijată de clujeanul Cristian Sandu, fiind îndelung aplaudați și rechemati la rampă. Nelipsitul *Brindisi* din *Traviata* de Verdi a încheiat, în entuziasm, serata.

Ediția a doua a Concursului „Vox Artis” a fost un succes și s-a bucurat de o organizare exemplară. Este de subliniat că această competiție a deschis cea de-a X-a ediție a Festivalului Internațional al Artei Lirice care, ca de obicei, propune – pentru un parcurs de peste două săptămâni – un afiș atractiv: *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, spectacol al Operei Maghiare Cluj-Napoca (în rolul Figaro, Florin Estefan, dirijor Gheorghe Victor Dumănescu la pupitrul Orchestrei Filarmonicii din Sibiu), *Nabucco* de Verdi, spectacol al Operei Naționale Române din Timișoara (cu Dan Patacă în rolul titular și Dragana Radakovic în cel al Abigailiei, Orchestra Filarmonicii din Sibiu fiind dirijată de David Crescenzi), *Le cantatrici villane* de Valentino Fioravanti (producție a Studioului Experimental de Operă și Balet „Ludovic Spiess” din București în regia Andei Tăbăcaru Hogeș și conducerea muzicală a lui Răzvan Cernat), *Scufița Roșie* musical al excelentului tânăr compozitor Roman Vlad (Opera Comică pentru Copii din București), concertul cameral al ansamblului elvețian „Mit vier” și concertul de arii „Vocile operei” susținut de soprana Silvia Sorina Munteanu în compania tenorului Hector Lopez și a baritonului Sergei Tolstov, sub bagheta dirijorului Vlad Conta la pupitrul Orchestrei Filarmonicii din Sibiu.

Un program bogat, remarcabil pentru un municipiu care nu dispune de teatru liric și care, iată, își diversifică aria de cuprindere cu un concurs internațional de canto, cu prestigiu deja câștigat. Si-bienii se pot considera privilegiați, organizatorul - Filarmonica de Stat - se poate mândri.

(<http://cronici.cimec.ro>, 30 septembrie 2011)

LA CLUJ-NAPOCA, FESTIVALUL „LISZT 200”

În organizarea Operei Maghiare din Cluj-Napoca a avut loc recent, sub patronajul Ministerului Culturii și Patrimoniului Național, un majestuos festival dedicat aniversării a 200 de ani de la nașterea lui Franz Liszt. Gyula Szép, directorul general al teatrului de pe malul Someșului și József Horváth, directorul artistic al festivalului au imaginat un program bogat, desfășurat pe parcursul a nu mai puțin de 22 de zile. Orchestra Operei Maghiare, Orchestra și Corul de femei ale Filarmonicii Transilvania din Cluj Napoca, Corul Radiodifuziunii Maghiare și Corul Academic Radio, Ansamblul Jánosi și Orchestra de Cameră Liszt Ferenc din Budapesta au fost formațiile care au constituit coloana vertebrală a manifestării. Li s-au alăturat pianistii Daniel Goți, Csiky Boldizsár, Imre Rohman (Salzburg), organistul László Fassang (Budapesta), dirijorii Csaba Somos și Balázs Kocsár (Budapesta), Nicolae Moldoveanu (Elveția) și, nu în ultimul rând, József Horváth.

La Opera Maghiară, la Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, la Reduta (Muzeul Etnografic al Transilvaniei), în Biserica reformată din str. Mihail Kogălniceanu, la Casa de Cultură a Studenților, muzica lui Liszt a răsunat omagiindu-i complexa personalitate. *Missa Solennis*, *Sfinți și demoni* (fantezie scenică din viața și creația compozitorului, regizată și dirijată de György Selmeczi), oratoriul *Legenda Sfintei Elisabeta* au constituit câteva din punctele cheie ale festivalului.

A fost organizat și un concurs pentru tineri pianști iar în 22 octombrie, ziua de naștere a lui Franz Liszt, s-a desfășurat un Simpozion Internațional de Muzicologie la care au prezentat comunicări cunoscuți exegeți ai creației lisztienne din București, Cluj-Napoca, Budapesta și Iași. În aceeași zi, a fost dezvelită o placă memorială pe clădirea Redutei, locul unde Liszt a concertat în 1846 și 1879.

Festivalul „Liszt 200”, organizat exemplar, a fost una din manifestările reper ale vieții artistice din România anului 2011, pildă a multiculturalismului unui oraș care aspiră la candidatura de Capitală Culturală Europeană a anului 2020.

Serata de închidere... ... a festivalului a programat la Opera Maghiară o primă audiere națională, Oratoriul *Legenda Sfintei Elisabeta* despre care se știe că a fost prezentată in-loco doar în două fragmente, cu prilejul turneu-

lui lui Liszt din Transilvania anulul 1879. Compusă în 1864 și cântată pentru prima oară în 1865 la Conservatorul din Pesta, ampla lucrare vocal-simfonică (două secțiuni, șase părți) a beneficiat de textul lui Otto Roquette și de sursa inspiratoare a șase fresce semnate de Moritz von Schwind la Castelul Wartburg din Turingia. Ele configurează viața Sf. Elisabeta, fiică a regelui Andrei al II-lea al Ungariei și a primei sale soții, Gertrud de Merania. Sosirea Elisabetei la Wartburg pentru cununia cu Ludwig, fiul landgrafului Hermann, minunile săvârșite de Elisabeta în casele săracilor, izgonirea eroinei principale de către Sofia, soția landgrafului, viața de pustnică dăruită celor oropsiți, moartea și înmormântarea în prezența împăratului Friedrich al II-lea sunt episoade distincte, străbătute de filonul dumnezeirii, în sobrietate și pietate. Este desigur spiritul lui Liszt, depărtat aici de teatralitate și de dramaturgie intensă. Poate doar în scena a patra, plină de intervențiile Sofiei, de confruntările lui Elisabeta, partitura se dinamizează și construcția câștigă în raporturile dintre voci și orchestră, dintre vocile înseși.

Dirijorul József Horváth a intuit profesionist specificul opusului și, la pupitrul unei admirabile și cu sunet compact orchestre a Operei Maghiare din Cluj-Napoca, a restituit – cu gestică economică, eficientă și precisă - atmosfera narativă și subtilitățile de expresie. Concertul a fost solid pregătit. Și-a adus contribuția un ansamblu de renume, Corul Academic Radio din București pregătit de Dan Mihai Goia, și aici cu cântări moi și catifelate, cu dinamică în marșuri și expoze înălțătoare în imnuri. Corul de copii Junior VIP din Cluj Napoca (dirijoare Anca Mona Mariaș) a întregit prin omogenitate importante ansambluri prezente pe scenă.

József Horváth a ales un platou excelent de soliști, care a validat odată în plus nivelul înalt al vocilor clujene, al pregătirii lor. Elisabeta a fost soprana Brigitta Kele, un glas liric cu timbralitate fastă, rotundă, generoasă, cu care clădește linii melodice frumoase în sonorități strălucitoare. Și baritonul Florin Estefan (Ludwig), cunoscut mie în primul rând printr-un foarte bun Oneghin bucureștean dar și din anterioare prestații clujene, are o voce caldă și amplă, cu tente cvasi tenorale pe alocuri, pe care o folosește pentru derulări inspirate de fraze muzicale. Incisiv și puternic, în pofida unor asprimi, s-a arătat glasul mezzospranei Orsolya Veress (Sofia), și ea, tânără artistă de perspectivă, al cărei duel dramatic cu Elisabeta a sunat în genul confruntării teribile dintre Ortrud și Elsa din

Lohengrin-ul wagnerian. În alte roluri, de mică întindere, au cântat Sándor Balla și Sándor Árpád, voci grave sonore, bine impostate.

A fost mare succes de public și poate, într-un viitor nu prea îndepărtat, producția clujeană a oratoriului *Legenda Sfintei Elisabeta* de Liszt va vizita și Bucureștiul.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 octombrie 2011,
CULTURA nr. 45 (350), 17 noiembrie 2011 și
The LISZT SOCIETY Newsletter nr. 105, decembrie 2011)

PE MERIDIANELE LIRICII

IOAN HOLENDER, NOUĂSPREZECE ANI DE DIRECTORAT LA OPERA DE STAT DIN VIENA

Mareșalul scenei lirice

Cel mai lung mandat din istoria de peste 140 de ani a Operei de pe Ring-ul vienez! Mai întins decât al oricărui nume-reper, decât faimoasele directorate ale lui Gustav Mahler și Herbert von Karajan luate la un loc. Efectiv o Eră, cum este deja numit. Numărul de 93 de premiere numai la Staatsoper crește la 118 dacă socotim și perioada când Ioan Holender a fost, concomitent, director și la Volksoper Viena. Calitățile lui ar putea fi rezumate prin două sintagme, înalt profesionalism artistic și perspicacitate managerială.

Într-un teatru de repertoriu, cu titluri programate în pachete, se adună pe stagiune un imens rulaj de peste 60 de opere și 20 de balet. Marilor nume ale scenelor lirice, a căror prezență era obligatorie pentru menținerea prestigiului teatrului, le-a oferit posibilitatea prezentării creațiilor lor „autograf” dar le-a cerut de multe ori abordarea de roluri noi, la care aceștia poate nici nu visau. Au mers pe mâna lui Holender și au izbândit.

Popularea afișelor cu vedetele timpului a trebuit întreprinsă cu aducerea în fața publicului a tinerilor artiști de perspectivă. În această direcție, marea specializare a lui Ioan Holender în cunoașterea vocilor, a vocalității rolurilor, a fost esențială și indispensabilă. Directorul a consolidat ansamblul Operei cu cântăreți noi, plini de calitate, i-a observat cu atenție, i-a promovat în roluri importante. Bucuria noastră este că, printre aceștia, se găsesc mulți români, cei mai mulți din toată istoria teatrului. Holender măr-

turisea undeva că, din doi tineri care se prezentau la audiere cu virtuți similare, îl prefera pentru angajare pe român. A fost șansa noastră de a avea un adevărat *team* național la Viena, din care s-au ales și vedete, lansate și pe alte scene mari.

Diversitatea repertorială impune eforturi deosebite din partea acompaniatorilor, a instrumentiștilor. Cu legendara Filarmonică vieneză în fosă, care cântă sub titulatura de Orchestra Operei de Stat, demersul a fost simplu, grație înaltei lor valori și versatilității în abordări: azi Rossini sau Verdi, mâine Richard Strauss sau Wagner, poimăine Massenet, Alban Berg sau Aribert Reimann. Toate baghetele celebre au dirijat la Viena. Și totuși, Ioan Holender a sesizat detaliile și, în partea a doua a directoratului său, l-a adus ca director muzical pe ilustrul Seiji Ozawa. Perioadă înfloritoare!

Confruntat cu problematicile finalului de secol XX și începutului de nou veac, directorul s-a făcut remarcat printr-o privire modernă asupra nevoilor de înnoire a teatrului liric. A abordat totul cu curaj, prin invitarea unor avangardiști într-ale regiei, suportând deseori căderi spectaculoase sau apostrofări vehemente din partea puritanilor. A acceptat riscul contestărilor, cu condiția ca teatrul să meargă înainte. Așa încât, cu toate că Opera de Stat din Viena mai păstrează montări vechi de 50 de ani, majoritatea mizanscenelor noi sunt incitante și provocatoare ideatic. Cu bucurie amintesc de montarea capodoperei enesciene *Oedipe*, coproducție cu Deutsche Oper Berlin în regia lui Götz Friedrich. Ioan Holender a stimulat și creația contemporană, prin programări de premiere mondiale, prin lucrări special comandate pentru scena vieneză.

O atenție deosebită a acordat formării noii generații de melomani, prin instituirea unui „teatru în teatru” (la propriu, vorbind), destinat exclusiv producțiilor pentru copii, în care nu s-a sfiit să... cânte ca bariton, amintindu-și nostalgic de vremurile tinereții.

A marcat prin concerte grandioase momentele de sărbătorire ale Austriei, ale Operei de Stat, ca și aniversările marilor compozitori.

Toate realizările au dus la un grad de ocupare a sălii care s-a apropiat sensibil de procentul maxim.

Paralel cu performanțele artistice, meritul lui Ioan Holender a venit, desigur, din buna gospodărire a subvenției de stat. Anterioara și solida sa experiență impresarială a fost decisivă și benefică.

Iată deci suficiente motive pentru ca direcțiunea Holender să reziste în timp, independentă de schimbările de la guvernarea

Republicii Austria. Președinții, Cancelarii, miniștrii s-au perindat, directorul Operei de Stat a rămas, consfințind Era ce-i poartă numele.

Într-un interviu mai vechi, Ioan Holender îmi spunea că „directorul de teatru liric trebuie să fie dictator”. Cu mână de fier a condus, dar a înzestrat-o cu eleganță, prestanță și, nu în ultimul rând, cu șarm. Postul austriac de televiziune ORF2 l-a numit „Mareșalul scenei lirice”! Într-adevăr, un comandant, al 30-lea din istoria Wiener Staatsoper, care a învins pe toată linia.

Onoruri În apropierea încheierii stagiunii 2009-2010, importante onoruri au venit să se adauge multiplelor distincții pe care Ioan Holender le-a primit pe parcursul anilor. Un dineu de gală a fost oferit la Palatul Hofburg de președintele Austriei, Heinz Fischer, cea mai înaltă distincție a Vienei, Medalia Onorifică de Aur a Capitalei federale, i-a fost conferită de primarul Michael Haupl, un timbru immortalizându-i efigia a fost emis de Poșta austriacă. Omagieri în România? Vor urma, desigur. Nu se vor lăsa așteptate. Trei importante cărți au fost publicate la Viena în ultimele luni: „Peste 6000 de reprezentații la Operă – Ioan Holender și Wiener Staatsoper”, somptuosul album „Closeup – 118 premiere”, precum și „Nu sunt încă expirat – Amintiri”, scrisă chiar de Ioan Holender. Despre cel puțin ultimele două, văzute pe la prieteni, pot să afirm că sunt retrospective de substanță. Cele trei cărți vin să se adauge volumului autobiografic „De la Timișoara la Viena”, apărut pe Ring acum câțiva ani, tradus și în românește, prefigurând totodată culegerea de interviuri care urmează să apară în orașul de pe Bega. Dar marea apreciere venită din partea lumii lui, lumea artistică internațională a fost, la sfârșit de iunie, grandiosul concert din sala Operei de Stat, desfășurat sub genericul „Retrospectivă muzicală a direcțiunii Holender, 1991-2010”.

Marea gală Șase ore de muzică, 50 de cântăreți, 12 dirijori, 38 de fragmente din opere, transmisie la televiziunea austriacă, transmisie pe ecran în Piața Herbert von Karajan, adiacentă teatrului, în fața a sute de spectatori pe care, într-una din pauze, directorul, însoțit de Plácido Domingo, Barbara Frittoli, Thomas Hampson, Leo Nucci și alții, a ținut să-i salute de la balconul Operei.

Mari vedete au fost dornice să-l omagieze pe Ioan Holender și au făcut eforturi uriașe pentru a fi prezente. Jet-ul personal al lui Plácido Domingo a aterizat chiar la începutul galei pe aeroportul

Schwechat, aducându-i de la Londra pe marele tenor și pe nu mai puțin faimoșii Anna Netrebko, Antonio Pappano, Ferruccio Furlanetto, Simon Keenlyside, toți aflați în repetiții la Covent Garden. De la aeroport, bineînțeles, cu escortă de poliție, girofaruri.

De nedescris a fost atmosfera din sală! Aplauze, ovații, strigăte de „Bravo!”, bătăi din picioare venite din partea unui public entuziast, în rândul căruia am remarcat celebrități ca mezzosopra Christa Ludwig sau soprana Ileana Cotrubaș.

Pentru program s-au ales pagini din titlurile care au reprezentat noi producții ale Erei Holender, interpretate de cântăreți cu aport substanțial la spectacolele Operei, la construirea reputației directorului. Era imposibil să fie prezentate toate cele 93 de premiere ale Wiener Staatsoper, nu au putut fi invitate toate vedetele. Ar fi însemnat un megaconcert de cel puțin 12 ore. Sunt convins că selecția a fost dură, chiar în condițiile în care mulți artiști și-au exprimat dorința fierbinte de a figura pe afiș.

Însuși directorul a prezentat programul. Succint, cu verb de spirit, descriind momente mai mult sau mai puțin picante din viața producțiilor, din colaborarea cu interpreții. Nu s-a sfiit să punteze mici nemulțumiri, cum a fost absența de la concert, insuficient motivată, a mezzosopraei Elina Garanča. Publicul a sancționat imediat, sonor.

Încasările concertului au fost donate în scopuri de binefacere pentru 300 de copii ai străzii din Republica Moldova. Niciun artist nu a primit onorariu.

De la Plácido Domingo la Roxana Constantinescu

A fost un regal al vocilor, al sonorităților orchestrei și corului. Remarcile sunt greu de făcut, artiștii au dăruit serii tot ce au avut mai bun, în context de vârstă, de formă, de inspirație de moment. Și totuși...

Orice prezentă a lui Plácido Domingo, pildă de longevitate artistică, se transformă în eveniment. „Winterstürme wichen dem Wonnemond” din *Walkiria* wagneriană a pulsă în frazare elegantă, în iluminări calde. Minunat! Marea cântăreață Waltraud Meier a oferit pagina „Mild und Leise”, moartea Isoldei, din *Tristan*-ul aceluiași Richard Wagner. A fost clipa de măiestrie, de înaltă artă a unei soprane care transfigurează sunetul și trăirea deși, pe alocuri, se simte că nu se mai află la prima tinerețe. Tot într-o secvență a bardului de la Bayreuth, „Povestirea Graal-ului” din *Lohengrin*, tenorul Johan Botha a excelat prin incisivitate și nuanțare.

Frumoasa Anna Netrebko a adus ariei cu gavată din *Manon* de Massenet strălucire, rafinament și delicate subtilități. Ce poate fi mai concludent decât aplauzele pe care le-a smuls conservatorului public vienez între... secțiunile ariei?! Soile Isokoski a impresionat prin conducerea fluidă a frazei, prin plămădirea ei expresivă în cavatina Agathe „Und ob die Wolke sie verhüllen” din *Freischütz* de Weber. Admirându-i calitățile, am simțit nevoia de a fi ascultat-o pe soprană într-o arie mai lungă, cu țesătură mai înaltă... poate chiar marea arie a Agathe din aceeași operă.

Un alt exemplu de longevitate, baritonul Leo Nucci („marele, marele, marele Leo Nucci”, cum l-a prezentat Ioan Holender), a preferat o arie mai aridă din *Vecerniile siciliene* de Verdi, în locul unui *hit* din marele său repertoriu. Remarcabili prin faptul că se află într-o condiție vocală sonoră, în pofida vârstei, au fost tenorul Siegfried Jerusalem (*Aurul Rinului* de Wagner) și, îndeosebi, baritonul Franz Grundheber (masiv, cu volum și proiecție impresionantă de sunet în *Cardillac* de Hindemith).

Cu cânt cultivat, frazare limpede și note înalte cvasi-tenorale (!) a apărut baritonul Thomas Hampson, mai implicat în pagina din opera *Der Riese vom Steinfeld* de Friedrich Cerha decât în cunoscuta „Sois immobile” din *Guillaume Tell* de Rossini. Remarci se cuvin a fi făcute și pentru sopranul diafan al Geniei Kühmeier (fragment din *Ariadna la Naxos* de Richard Strauss, în compania Adriannei Pieczonka), pentru Adrian Eröd (ca bariton în rolul Loge din *Aurul Rinului*) sau pentru stilata voce a bas-baritonului Thomas Quasthoff, Sir Morosus din *Femeia tăcută* de Richard Strauss.

Surpriza a venit odată cu înlocuitoarea Elinei Garanča, mezzosoprana Roxana Constantinescu, încă solistă a ansamblului Operei de Stat, din toamnă având însă un onorant statut de oaspete. Elevă la București și München a profesoarelor Maria Slătinaru-Nistor și Edith Wiens, tână artistă dezvoltă o promițătoare activitate solistică de operă și concert, fiind bine apreciată. Mărturie au stat aplauzele publicului atât la anunțarea numelui ei cât și după aria scrisorilor din *Werther* de Massenet, căreia i-a rezervat o lectură – să spun – camerală, dar plină de nuanțe, sensibilitate și expresie intensă. Pilduitoare mi s-a părut afirmația directorului Ioan Holender, pe care am auzit-o personal, în culise: „Ai fost cartea mea câștigătoare!” Cuvinte prețioase pentru Roxana Constantinescu, singura cântăreață româncă interpretă a unei arii, într-o companie de afiș atât de prestigioasă.

Tenori mult căutați pe arena lirică internațională, Ramón Vargas, Piotr Beczala și Saimir Pirgu au interpretat pagini de lirică franceză și italiană. Toți trei, cu glasuri plăcut timbrate, frazează impecabil pe extinsul lor ambitus. Bemolurile vin când mă gândesc la expresivitatea limitată și acutele nestrălucitoare ale lui Vargas (*Fedora* de Giordano, *Romeo și Julieta* de Gounod), la sonoritatea ușor voalată a lui Beczala (*Faust* de Gounod și *Werther*) sau la registrul acut prea liniar al lui Pirgu (*Gianni Schicchi* de Puccini).

Mult dorita *italianità* în secvențe din ciclul Mozart – Lorenzo da Ponte a venit prin vocea Barbarei Frittoli (duet din *Così fan tutte* cu Angelika Kirchschlager și aria „Dove sono” din *Nunta lui Figaro*), soprana Krassimira Stoyanova a cântat cu dăruire „Se come voi” din primul act al operei *Le villi* de Puccini, tenorul Stephen Gould și soprana Angela Denoke au fost bine integrați fragmentului din *Orașul mort* de Korngold iar Peter Seiffert și Petra Maria Schnitzer au fost apreciaabili *Tristan și Isolda*.

Voce titanică, Violeta Urmana nu a mers până la pianissime aerate în aria „Pace, mio Dio” din *Forța destinului* de Verdi, în schimb a încoronat-o cu un Si bemol final fabulos, puternic și prelung, care a cutremurat sala. Un monument! Aș zăbovi puțin asupra prestației baritonului Simon Keenlyside. Fără îndoială, culoarea lui de glas nu este verdiană. Dar inteligența cu care își mănuieste instrumentul vocal, studiul aprofundat al accentelor în frază, nuanțele minuțioase și expresiile potrivite, fac ca interpretarea dată ariei „Pietà, rispetto, amore” din *Macbeth* să fie atractivă. O altă vedetă a momentului, basul Ferruccio Furlanetto a cântat cu multă interiorizare și moliciune de sunet varianta franceză „Elle ne m’aime pas” a cunoscutei arii „Ella giammai m’amò” din *Don Carlos*. Directorul s-a arătat mândru de punerea în scenă a versiunii verdiene originale, în limba franceză. Și pe drept cuvânt, este restituirea istorică într-un mare teatru a premierei absolute de la Paris. Personal, m-am simțit însă frustrat de lipsa mușcăturii consoanelor (inclusiv cele duble!), de absența patinei italiene. De gustibus...

Bariton „de casă”, Boaz Daniel a propus, cu frumoasă linie de cânt dar privată de captivant patos romantic, aria „Vision fugitive” din *Herodiada* de Massenet, în timp ce alt membru al ansamblului, Herwig Pecoraro, a apărut simpatic costumat pentru o arie comică din *Devoratorul de vise*, *Singspiel pentru copii* de Wilfried Hiller.

Trei soprane de coloratură lirică, Natalie Dessay, Stefania Bonfadelli și Diana Damrau și-au încercat forțele în pagini italiene. Chiar dacă unele notele înalte au fost dispersate și stridente, delicioasa Natalie a cântat nuanțat și cu șarm aria „Par le rang” din *Fiica regimentului* de Donizetti. Tot în componistica maestrului de la Bergamo, coloratura lejeră a ariei „O luce di quest’anima” din *Linda di Chamounix* a fost un fleac pentru Stefania, dar tot duritatea supra-acutelor a surprins. În fine, Diana – remarcabilă mozartiană – se pare că intenționează să pătrundă în teritoriul belcantist. Numai că pretențiosul stil reclamă modelarea continuă a frazei, la care artista încă nu ajunge. În cunoscuta „Ah! non credea mirarti” din *Somnambula* belliniană a emis pianissime liniare, a aproximat intonațional pasaje din cabaletta „Ah! Non giunge uman pensiero”, portativele cu țesătură vocală acută consistentă nu-i sunt încă la îndemână, deși sunetele supra-acute, dacă sunt ținute, apar pătrunzătoare și sigure.

Alte două partituri verdiene au revenit mezzosopranei bulgare Nadia Krasteva („Stride la vampa” din *Trubadurul*) și brutalului bariton german Falk Struckmann (chix „ca la carte” pe culminanția Fa diez acută în „Credo” din *Otello*). Până atunci, Struckmann fusese ideal în finalul operei *Femeia fără umbră* de Richard Strauss, în compania lui Johan Botha, Adriannei Pieczonka și a lui Deborah Polaski.

Pentru Michael Schade, aria „Un aura amorosa” din *Così fan tutte* a fost în trecut unul din marile succese. Regret că acum, tenorul se cantonează în exces de *falsetti* sau emite multe sunete nazale, puțin agreabile. Voci ieșite din calibrul cunoscut au fost și cele ale tenorului Keith Ikaia-Purdy sau sopranei Eliane Coelho, protagoniști ai ansamblului „Hélas! Mon coeur” din *Povestirile lui Hoffmann* de Offenbach, rememorare a unei producții geniale a lui Andrei Șerban.

În fine, m-am bucurat să aud vocea pură a Ilenei Tonca, plutind angelic peste ansamblul „Allein in dunkler Tiefe” din opera *Palestrina* de Pfitzner (în care protagonist a fost tenorul Thomas Moser). Ileana Tonca, Theodora Gheorghiu, Simina Ivan, Aura Twarowska și Gergely Némethi au fost românii care, în roluri mici din amintitele *Palestrina* și *Femeia fără umbră*, au urcat pe scena Operei la ceasul aniversar al directorului lor.

Baghete, orchestră, cor

La începutul galei, nesfârșite aplauze au salutat intrarea în scenă a legendarei Orchestre a Operei. A fost o primire plină de respect și înaltă considerațiune, pe de-a-ntregul validată pe parcursul serii. Sub faimoasa baghetă a lui Zubin Mehta, deschiderea cu uvertura *Rienzi* de Wagner a pus în lumină marile calități ale ansamblului, ale șefului lor: forță și decupaje minuțioase, echilibru între partide și individualități pregnante, planuri atent construite, omogenitate și tonuri felurite, de la tăios la cald, dimensionări grandioase și finețuri de transparență irealului. Dirijoarei australiene Simone Young i-a revenit onoarea să conducă și cealaltă pagină eminemmente orchestrală a galei, *Interludiu II* din *Peter Grimes* de Britten. Ambele baghete au acompaniat în continuare soliștii, la pupitru venind însă și Antonio Pappano (exemplar în tălmăcirile wagneriene), Franz Welser-Möst (viitor director muzical al teatrului, dirijor versatil, eficient și cu mare personalitate), excelenții Fabio Luisi și Marco Armiliato, experimentații Peter Schneider și Michael Halász, alături de Guillermo García Calvo și Bertrand de Billy. Ambiția lui Plácido Domingo de a conduce a fost și de data aceasta prezentă, pentru acompaniamentul acordat lui Ramón Vargas în aria „Ah! lève-toi, soleil” din *Romeo și Julieta*. Dirijorul Thomas Lang a oferit momentul Corului Operei de Stat cu „Va, pensiero” din *Nabucco* de Verdi.

Surpriza de la încheierea galei a fost interpretarea ca bis - de către un mănunchi de soliști avându-l în frunte pe neobositul Leo Nucci - a Fugii finale din *Falstaff*-ul verdian, sub bagheta lui Franz Welser-Möst. Erau prezenți în scenă absolut toți cei care, prin arta lor, îl omagiaseră pe Ioan Holender timp de 6 ore. Este inutil să reiau consemnarea atmosferei sărbătorești - incendiară creată de aplauzele publicului, de îmbrățișările din scenă.

Gala a fost încheierea în triumf a Erei Holender la Opera de Stat din Viena. După final, un mega-cocktail a fost oferit pe scenă, în spatele cortinei, cu participarea tuturor artiștilor, a invitaților speciali, a reprezentanților presei și colegilor de teatru. Câteva sute de persoane. Mă bucur că marele sărbătorit a fost un român celebru, care își va continua traiectul profesional în calitate de consilier al Operei Metropolitan din New York, al Operei din Budapesta și al celei din Tokio. Și, desigur, ca director al Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu”. În plus, va susține cursuri la

Viena și va fi realizatorul-moderator al unei emisiuni permanente pe teme culturale, cu public, la unul din posturile austriece de televiziune.

Felicitări pentru tot și... La mulți ani, Ioan Holender, la împlinirea vârstei de 75 de ani, chiar în aceste zile!

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 iulie 2010 și

CULTURA nr. 28 (283), 22 iulie 2010)

UN BARITON DE EXCEPȚIE ÎN TANNHÄUSER LA VIENA

Totul este pictură

Pare aproape imposibil, după consemnări de spectacole în peste o mie de pagini de cronici muzicale, să te mai entuziasmezi fără limite. Și totuși, recent, Christian Gerhaher mi-a produs o astfel de senzație în rolul Wolfram von Eschenbach din *Tannhäuser* de Wagner, debut absolut la Opera de Stat din Viena. Pare desprins din legendă, cântul lui trimite direct la fabulosul Dietrich Fischer-Dieskau. O timbralitate rotundă, generoasă, moale și învăluitoare, de un lirism fermecător, se pune în serviciul unei tălmăciri atât de rafinate a partiturii, încât seduce și te transportă în sfere elevate. Starea de a flota pe aripi nevăzute. Este un dar divin să mlădiezi sunetul în fațete multicolore, să crezi imagini ce palpită cu muzica și rostirea. Frazele se unduiesc în expresivitate infinită, precum sonurile maestrului bayreuthian.

Există în abordările baritonului german profunzime psihologică nemărginită, Wolfram al său desenează sentimente complexe, de la prietenia caldă afișată cu noblețe și mândrie cavalierească (actul I, „Gegrüsst sei uns, du kühner Sänger... Als du in kühnem Sange”) la conștientizarea profundă a imnului său propriu, înălțat iubirii (actul II, „Blick’ ich umher in diesem edlen Kreise”, cântare evocativă în care analogiile expunerii sunt înfățișate plastic, descriptiv, în pace, seren, cu tonuri de *piano* și *pianissimo*). Autoritatea cu care intervine în confruntarea cântăreților (actul II, „O Himmel! Lass’ dich jetzt erleben!”) are tente catifelate iar adresarea către Luceafăr (actul III, „Da scheinst du, o! lieblichster der Sterne”) nu constituie numai invocarea în adorație a astrului nopții, ci rugăciunea, implorarea pentru salvarea propriului său suflet, adânc perturbat... „O du, mein holder Abendstern”... Totul este pictură.

Wolfram... Gerhafer este un spirit introvertit-fremătător, psihicul i se răscolește, conflictele îl apasă, îl marchează iar povestirea penitenței lui Tannhäuser la Roma îi depășește limitele, îl aduce în pragul disperării. Nu poate să mai audă nimic, nu mai rezistă, își curmă viața. Un final pe cât de neașteptat, pe atât de previzibil în concepția regizorului Claus Guth, radical îndepărtată de Wagner...

Fantasme și halucinații

Pe autorul mizanscenei, germanul Guth, l-am simțit deseori contradictoriu în semnăturile sale. La Salzburg, *Nunta lui Figaro* a fost un spectacol interesant, *Don Giovanni* catastrofic, *Così fan tutte* provocator. Și în *Tannhäuser*, ideatica sa incită. A evitat simpla narațiune și a găsit filonul dramei psihologice a alienării, a tulburărilor mentale provocate de dedublările și frământările interioare ale eroului titular, de confruntările cu prietenii-adversari în turnirul *Minnesänger*-ilor pe tema dragostei. Sfârșitul lui Wolfram este efectul.

O paranteză. Regizorul, cu sprijinul scenografului Christian Schmidt, a mutat acțiunea operei la începutul secolului trecut, fixând-o în locații vieneze clare: Hotelul Orient, renumit în epocă prin închirierile „cu ora” (actul I), Foyerul Promenadelor, azi Schwind-Foyer al Operei de Stat (actul al II-lea) și Spitalul psihiatric Steinhof construit de arhitectul Otto Wagner (actul al III-lea). Spațiul și timpul ales transpun conflictul medieval într-o confruntare freudiană supusă presiunii rigidităților morale din vremea Kaiserului Franz Josef.

Spirit labil, Tannhäuser oscilează între iubirea carnală oferită de Venus și cea pură, pe care i-o dăruiește Elisabeth. Faptul este (aproape) evident în primul act, când Guth îi asociază un alter-ego ce-i urmărește mișcările în oglindă. Lumini, Olaf Freese. Sunt secvențe pretențioase, nu foarte ușor citibile, dar incitând la introspecție. Fantasmele îl învăluie pe erou la începutul actului secund. Intuiește tematica disputei, se teme de ea, îl apasă, presimte ce va urma. Ca ecou al gândurilor, al halucinantei sale imaginații, sala concursului se dezmembrează, aburii rătăcirii inundă totul și invitații Landgrafului apar mascați, în chip de spectre, sumbru înveșmântate în negru. Moment de mare sugestie și forță, din păcate prelungit prea mult de regizor, până aproape de ultimele măsuri ale actului, când deja nu se mai justifică. Odată cu alungarea lui la Sfântul Scaun spre a cere clemență, *Tannhäuser* revenise în concret.

În ultima parte, Elisabeth, marcată de tramă și ajunsă la casa de nebuni, se sinucide cu pilule. Apoi, scena cunoscută sub numele de *Povestirea Romei* este de intensă actorie, cu istorisirea lui Tannhäuser rezonând puternic în spiritul lui Wolfram.

Cu rezervele expuse, viziunea lui Guth se susține, în primul rând dramaturgic, chiar în contextul translării acțiunii.

Wagnerieni desăvârșiți

Cu tot fizicul său masiv, sud-africanul Johan Botha, debutant în rol la Viena, joacă neașteptat de bine. Amintitul moment al rememorării pelerinajului la Vatican este înfățișat cu intensitate și redat sonor în multiple nuanțe. „Inbrust im Herzen” începe cu *mezzevoci* prevestitoare de rău, subtilitățile de expresie ilustrează tensiunea din sufletul lui Tannhäuser iar culminația citării sentinței Papei „Hast du im Venusberg geweilt, so bist nun ewig du verdammt!” este rostită gradual de la *mezzoforte* la un înfricoșător *forte*. Tipic tenor eroic, Botha cumpănește bine incisivitatea și puterea acutelor (deși mici impurități i se mai strecoară în glas la finalul primului act), își variază discursul cu minuție. Cântarea din primul act adresată lui Venus „Stets soll nur dir, nur dir mein Lied ertönen” merge, pe parcursul celor trei strofe, de la rugămintă la adresarea imperativă. Frumos conceput.

Anja Kampe, în debut absolut la Opera de Stat din Viena, este o sensibilă Elisabeth, cu sunete ușor prea deschise la acute, zonă a registrului unde și Michaela Schuster (Venus, pentru prima dată pe Ring) păcătuiește. Stilistic, ambele sunt wagneriene dedicate. Și basul Ain Anger l-a întrupat pentru întâia oară la Viena pe Hermann, Landgraful Thuringiei, conferindu-i un glas cu timbru plăcut, dar căruia nu-i adaugă amploarea maiestuoasă.

În roluri mai mici, dar importante în economia spectacolului, i-am remarcat în primul rând pe românii Gergely Némethi (Walther von der Vogelweide) și Alexandru Moisiuc (Biterolf). Li se adaugă Peter Jelosits (Heinrich der Schreiber) și Marcus Pelz (Reinmar von Zweter). Absolut splendid muzical, ultra-pur și instrumental, a cântat Alois Mühlbacher (Păstorul), membru al Corului de băieți al mănăstirii St. Florian.

În fosă și pe scenă s-au aflat Orchestra Operei de Stat, Corul Operei (dirijor Thomas Lang) și Corul Filarmonic Slovac (dirijoare Blanka Juhaováková). Peste toți și toate, dirijorul Franz Welser-Möst, cu lectură echilibrată în alegerea tempilor și, totodată, filosofică.

Înaltele virtuți ale instrumentiștilor au fost puse în evidență încă de la început în decupajele teutonice, explicite, elocvente, fără efuziuni, ale uverturii. Foarte sensibil și expresiv a fost Preludiul ariei „Dich, teure Halle, grüss' ich wieder” (actul al II-lea), deși în momentul în care vocea Elisabethei s-a făcut auzită, orchestra a depășit sonoritățile unui acompaniament comod. Prefigurând intrarea invitaților, Streich-ul vienez și-a dovedit încăodată măiestria.

Tannhäuser (versiunea Dresda) a fost ultima nouă producție a direcțiunii de 19 ani a lui Ioan Holender la Opera de Stat din Viena. Notez o reușită, deși conservatorul public al premierei a constatat mizanscena.

Vor urma anii de management ai lui Dominique Meyer, alături de Franz Welser-Möst ca director muzical. Cum va fi? Vom vedea.

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 iulie 2010 și
CULTURA nr. 29 (284), 29 iulie 2010)

STUDIU ȘI AFIRMARE INTERNAȚIONALĂ – interviu cu tenorul ȘTEFAN POP

– Ștefan, ultima dată când am vorbit ne aflam la Cluj, acum aproape un an, erai proaspăt câștigător al Concursului de Canto Operalia „Plácido Domingo” și al celui de la Seoul, deveniseși deja un tenor despre care vorbea toată lumea. Ce s-a petrecut în continuare?

– După cele două competiții am parcurs un drum lung, din septembrie până în decembrie n-am prea stat pe acasă. Am mers mai întâi la Hamburg unde am avut două spectacole cu *Elixirul dragostei*, apoi am fost la Scala, cover pentru Rolando Villazón în același titlu. Am rămas la Milano o lună și jumătate. Mă bucur că l-am cunoscut pe renumitul tenor, un om excepțional...

– Păcat că nu ai putut să cânti și în spectacol.

– Eu nu zic așa, am făcut repetiții, el venea după operațiile pe care le-a avut. La primele repetiții, sincer să fiu, mi-a fost milă, pentru că îi era greu să ducă rolul, nu putea să termine nici măcar un act. M-am rugat lui Dumnezeu să-i dea putere. Aș fi fost cel mai fericit ca Villazón să cânte toate spectacolele, spre a căpăta curaj pentru ceea ce avea să urmeze. Mă bucur că a făcut toată seria, mai ales că, între timp, răcisem puțin. Oricum, sunt foarte fericit că am avut o repetiție pe scenă, cu regie cu tot, a fost foarte bine și acum

sunt tratative ca în 2012 să merg să cânt *Rigoletto* acolo, în templul liricii, Scala. Tot în acele zile am primit un contract la Tel Aviv, în iunie-iulie, pentru o nouă producție de *Traviata*, semnată de Franco Zeffirelli. Sunt nespus de bucuros. După Scala am mers la Trieste, unde am cântat într-o nouă montare de *Traviata*, alături de marea soprană Mariella Devia. Într-adevăr, este o artistă extraordinară, mi-a spus multe lucruri, am învățat și m-a invitat la lecțiile ei de canto. Numai să-mi fac eu timp. A fost un maraton foarte intens, pentru că în același timp la Hamburg se reprezenta *Traviata* cu Edita Gruberova, una dintre marile dive. A fost șansa mea să cânt cu ea, pentru că Ramón Vargas anulase. Așa că, în foarte puține zile, am avut seri de *Traviata*, dintre care două la Hamburg, m-am întors la Trieste pentru repetiția generală, o zi pauză, apoi premiera și cinci spectacole, o zi da, una nu și între timp am mers și la Veneția pentru concertul transmis la TVR Cultural.

– Alături de Sonia Yonceva, câștigătoare și ea a Concursului Operalia din 2010.

– Da. De la Trieste am luat trenul la Veneția, am făcut concertul, extrem de greu, iar după două zile am revenit pentru un nou spectacol de *Traviata*. După aceea am plecat la Sevilla, dar nu ca să cânt, ci doar să vizionez niște spectacole de *Boema*. După numai o săptămână de pauză, mi-a telefonat dna Luisa Petrov, impresara mea, să-mi spună că a doua zi trebuie să fac *Traviata* la Genova. Am ajuns noaptea la 12, m-am uitat la un DVD ca să văd regia, a doua zi am avut proba de costum. A fost prima dată când am jucat într-o oglindă. La propriu. Pe scenă exista o oglindă mare, în jur nu era nimic, numai un covor colorat pe jos. Aria am cântat-o cu spatele la public, priveam în oglindă. În sfârșit a venit și vacanța de Crăciun, când am primit vestea că voi debuta în rolul Elvino din *Somnambula* la Opera de Stat din Viena. A fost foarte greu să mă decid, dispuneam numai de două luni pentru pregătire, aveam și spectacol la București, pe care a trebuit să-l anulez.

– Ai mers și la *Deutsche Oper Berlin*.

– Exact, era să uit, am fost la Berlin pentru un spectacol de *Traviata*, Vittorio Grigolo obosise după vreo două seri sau nu știu ce s-a întâmplat. Am cântat cu succes. Dar cel mai mare succes nu a venit din partea publicului, ci prin aprecierile lui Leo Nucci, care mi-a spus că vrea să cânte *Rigoletto* cu mine. I-am confirmat cu cea mai mare plăcere, pentru că este un bariton excepțional iar cuvin-

tele de laudă pe care mi le-a adus au fost pentru mine total neașteptate. M-am bucurat foarte mult să-i fiu partener. După care, am studiat *Somnambula* în trei săptămâni.

– *Un rol nou, de o factură diferită față de ce ai cântat până acum.*

– Da, foarte deosebită, nu mai învățasem o partitură așa de grea și în stilul ăsta. Toată țesătura vocală este mai înaltă cu cel puțin un ton și jumătate față de cea din „Elixirul dragostei”. Să nu mai zicem că, încă din primele duete, Bellini a scris direct și natural acut, după aceea două fraze criminale cu Do-uri ș.a.m.d. Cânteți tot timpul pe pasajul de registru, dar în loc de Mi-Fa-Sol, aici totul pleacă de la Sol-La-Si.

– *Plus că trebuie un timbru de „tenore di grazia”, ori tu ai o voce mai plină.*

– Într-adevăr, dar la vârsta mea rolul îmi prinde foarte bine pentru studiu.

– *Sigur. În orice caz, ai asimilat niște lucruri extraordinare, niște „mezzevoci” pe care nu le-am mai auzit până acum la tine, reprezintă un mare câștig care-ți dă pentru viitor o capacitate de a nuanța și de a face culori deosebite și în alte roluri, chiar mai departe de Elvino. Cu cine ai studiat?*

– În Italia cu maestrul Giorgio Zancanaro, apoi cu sopranele Tatiana Lisnic și Alida Ferrarini. Practic, am ajuns la maestra Ferrarini prin Tatiana, care studiază de șapte ani cu dânsa. Începusem să lucrez un pic cu Tatiana, dar după aceea mi-a prezentat-o pe doamna Ferrarini și am colaborat foarte bine împreună. Sunt foarte mulțumit.

– *Ce o să urmeze? Ce gânduri ai în privința repertoriului?*

– Știți că spuneam mai demult că o să fac *Gianni Schicchi* la Trieste dar, din păcate, teatrul nu mai are fonduri și a renunțat. Înainte de *Traviata* care a avut loc la București, am mers însă din nou la Verona, pentru studiu cu maestrul Zancanaro. A trebuit să-mi reamintesc partitura verdiană pentru că de două luni numai cu Elvino am fost în cap. Acum stau liniștit, o să am un spectacol la Cluj cu *Elixirul dragostei*, în 29 aprilie, pe urmă o să merg la Bruxelles pentru *Traviata*. Trebuie să mă pregătesc, pentru că pe 15 septembrie voi pleca la Zürich ca să fac Cassio în *Otello*. Abia aștept. Cred că pentru vârsta mea este un rol potrivit, chiar dacă la început am stat și m-am gândit.

– *Un rol mediu la 24 de ani...*

– Da, dar decât să forțez acum, să cânt lucruri foarte grele, mai bine să mai alternez. Pentru că dacă aș ține-o mult cu Elvino, nu știu... Eu sper totuși să-l mai fac, întrucât a fost o investiție foarte mare pentru mine, muncă și timp, iar rolul îmi place foarte mult. La *Traviata* mă duc relaxat, deși nu chiar cu mâna în buzunar. Există un singur Do, la finalul cabalettei, pe care dacă vrei să-l cânti trebuie să fie perfect. Dacă nu, renunți, mai ales că nu este scris.

– *Toată lumea îl așteaptă...*

– Asta mai mult în România pentru că în străinătate unii dirijori nici nu-ți permit. Elvino, în schimb, este un rol foarte greu, nu dorm cu o noapte înainte, îl visez, mă duc să mă încălzesc la teatru cu două ore mai devreme decât dacă aș avea *Traviata*.

– *Să continuăm...*

– După Zürich urmează, în decembrie, *Boema*, așa încât Cassio îmi prinde bine pentru că nu am mult de cântat. Și apoi, anul viitor, vin tratativele pentru *Rigoletto*. De asemenea, am să fac, nu știu unde, rolul Cântărețului italian din *Cavalerul rozelor*.

– *O arie de două minute, dar înaltă – înaltă.*

– Știți cum este, cânti doar atât și... ai luat banii.

– *Cât vei sta la Zürich?*

– Din septembrie până în octombrie-noiembrie, opt-nouă spectacole. Apoi plec o lună la Montpellier pentru patru seri cu *Boema*, începând din 1 decembrie. Urmează iar Zürich, pe 1 ianuarie se reprezintă din nou *Otello*.

– *Debutul tău în „Rigoletto” se aștepta încă de anul trecut. La ce alte roluri te gândești?*

– Sincer să fiu, deocamdată aștept să văd cum îmi vine *Boema*. În acest stadiu al carierei, nu-mi propun să depășesc *Boema* și *Rigoletto*. Mi-ar face multă plăcere să cânt belcanto, *Puritanii*, *Lucia di Lammermoor* îndeosebi. Vreau să rămân în acest teritoriu, nu să procedez ca alții, să îngroș vocea și după aceea... să nu o mai pot aduna.

– *Îți doresc succes și aștept următorul interviu, cine știe pe unde...*

– Vă mulțumesc, mi-ați făcut o surpriză extraordinară să veniți la Viena, să mă vedeți în *Somnambula*.

(<http://cronici.cimec.ro>, 27 martie 2011 și

CULTURA nr. 15 (320), 21 aprilie 2011)

DEBUT ÎN NORMA BELLINIANĂ – interviu cu soprana ELENA MOȘUC

– *Desigur, Elena, ca mare specialistă în belcanto, opusurile lui Bellini îți sunt foarte apropiate. Ce roluri ai cântat și cum le-ai privit?*

– Până acum, Elvira din *Puritanii* și Amina din *Somnambula*. Amândouă sunt destinate unor voci mai înalte de soprană, lejere, deși eu nu le-am cântat chiar așa. Evident că nu poți aborda ariile de coloratură decât lejer, dar în *Puritanii* sunt momente unde este nevoie de voce mai plină. La Bellini, muzica este mult mai eterică, spre deosebire de Donizetti ale cărui portative sunt mai apropiate de Verdi. Bellini are fraze lungi, curgătoare, cu cantilene superbe, era foarte atent la ceea ce compunea.

– *Muzica lui Bellini... preludiul melodiei infinite wagneriene...*

– Sunt sigură că Bellini l-a influențat pe Wagner. Mezzosoprana Michelle Breedt, colega mea care cântă mult la Bayreuth, spune că la Wagner există pasaje, fraze, asemănătoare ca scriitura cu cele belliniene.

– *Iată că acum ai abordat, aici, la Opera din Zürich, personajul titular din „Norma”. De ce în acest moment al carierei?*

– Sinceră să fiu nu m-am așteptat că va veni vreodată vremea lui. Deși foarte mulți prieteni m-au bătut la cap să-l fac. E drept că nu am avut nici oferte dar mi-am zis că, pentru mine, este totuși o partitură extrem de grea și complicată. Propunerea a venit însă de la directorul meu, Alexander Pereira și a trebuit să mă gândesc vreo două zile dacă într-adevăr sunt capabilă sau nu. Am zis să încerc.

– *Cum vezi partitura față de celelalte roluri belliniene?*

– *Norma* este mult mai dramatică, mult mai lungă decât *Puritanii* și *Somnambula*. Personajul titular este foarte, foarte complex, pot să spun cel mai complex pe care l-am interpretat vreodată. Credeam că Violetta este așa, dar Norma o depășește. Are tot ce vrei, coloratură, fraze lirice, eterate, fraze mai agresive, dramatism, absolut totul.

– *Au existat multe acumulări anterioare și cred că poți să consideri rolul Norma drept un vârf al carierei.*

– Da.

– *Cum te-ai pregătit pentru asta?*

– Tu știi că am făcut definitivarea chiar înaintea debutului, pentru că am fost mai mult bolnavă. Am învățat rolul în cap, mental. În acest mod mi-am pregătit și respirațiile, și frazările, absolut totul. Atât în perioada repetițiilor cât și înainte am fost ocupată cu alte spectacole, n-am avut timp să lucrez vocal decât cu câteva zile înainte de premieră. Și de fapt abia acum, în timpul seriei de spectacole, studiez rolul așa cum trebuie. Descopăr că, pas cu pas, se mai cizelează, aprofundez, găsesc momente unde pot să dau mai mult sau să economisesc.

– *Ca dificultate, cum găsești structurată partitura? Care îi sunt cheile?*

– Partea cea mai grea, cea mai obositoare, mi se pare finalul, unde peste trei sferturi de oră trebuie să fiu pe scenă. Dar în primul act am recitativul, aria „Casta diva” și cabaletta, deci am timp să mă odihnesc. Apoi recitativ, duet cu Adalgisa, terțet... destul de solicitant.

– *Există acolo accente pe care Norma le dă în dialogul cu Polione...*

– Într-adevăr și finalul primului act este intens. Nici monologul de la începutul actului secund nu-i ușor, în schimb al doilea duet cu Adalgisa nu mi se pare așa greu, ci chiar comod, mai ales că, din cauza mezzosopranei, este transpus cu un ton mai jos. Finalul însă...

– *Așadar, Norma egal lungime, dramatism...*

– Eu nu am probleme cu rolul, dar nefiind perfect sănătoasă, efortul a fost sporit. Până acum, când stăm de vorbă, am cântat deja de cinci ori, plus cele două repetiții generale (mai am încă patru spectacole, dintre care trei sunt într-un interval de numai cinci zile) și învăț cum să-mi dozez mai bine efortul ca să ajung în formă la finalul acela...

– *Adică să-ți menții fluenta cantilenei și să modelezi frazele după aproape trei ore de cântat aproape continuu. „Casta Diva” este cea mai celebră pagină din operă. Cum creezi atmosfera cu totul specială?*

– Superb a creat-o Bellini. Este foarte bine că are la început recitativul, ca moment de încălzire și acomodare cu publicul, cu sala. „Casta Diva” nu mi se pare foarte grea și special am cântat-o în ultimii ani în concerte, de câte ori am avut ocazia. M-am obișnuit cu ea.

– *Și cabaletta?*

– Este mai ușoară, deși are dificultăți prin coloraturile ascendente, descendente, acute. Dar dacă tehnica vocală este sigură, nu apar probleme. În „Casta Diva” trebuie să-ți stăpânești foarte bine respirația, să nu ai emoții și să reușești să faci frazele acelea lungi și intime.

– *La asta mă refeream când vorbeam de atmosferă, este o evocare, un fel de rugăciune. În continuare?*

– Duetele cu Adalgisa sunt cele mai valoroase din operă, de fapt părțile pentru vocile feminine domină.

– *Revin la confruntările cu Pollione...*

– Cel mai important este duetul final care-mi place mult. Este foarte dramatic, câteodată cu țesătură vocală joasă.

– *Pentru notele grave a trebuit să studiezi în alt mod, să-ți controlezi altfel glasul?*

– Nu, eu am avut întotdeauna acele sunete, numai că nu prea a existat ocazia să le scot la iveală. În *Lucia di Lammermoor* pot să emit câteva, dar nu așa multe ca în *Norma*. Am stăpânit întotdeauna și gravele, și supra-acutele.

– *În producția de la Zürich, regizorul Robert Wilson ți-a fost prieten sau adversar?*

– Am avut în el un prieten, mă simt bine în regia lui pentru că nu mă solicită, am timp să mă concentrez mai mult pe muzică și asta este foarte important. A spus că nu vrea foarte multă mișcare pe scenă, ca să lase timp spectatorului să se bucure de sunet.

– *Pe undeva, ideal!*

– Da, el creează pe scenă anumite imagini, tablouri și lasă imaginația publicului să zboare liberă, nu vrea să-i impună nimic. Este maestru în lumini, gesturi și pune accent pe mișcarea lentă.

– *Am văzut că ai notat pe partitură multe poziții de brațe pe care trebuia să le ai. Cum au fost explicate de regizor? Este o întrebare pe care am pus-o și colegii și prietenei tale, mezzosoprana Liliana Nikiteanu, acum doi ani, când am discutat despre „Aurul Rinului”. Mi-a spus că nu li s-a explicat semnificația gesturilor.*

– Nici acum, dar sunt unele care se înțeleg. De exemplu, la replica „Ah, Roma!” strâng pumnul, pentru a exprima ura.

– *Voi, eroii, nu prea v-ați uitat unii la alții, n-au fost nici atingeri...*

– N-am avut voie. Corpul trebuia să fie tot timpul drept, stăteam ca niște figurine de șah. De la seară la seară, nu repet iden-

tic mișcărilor, mai și improvizez, dar folosesc din vocabularul impus de regizor.

– *Cum îți vezi cariera în continuare?*

– Mi-aș dori foarte mult să continui în teritoriul belcantoului.

La Théâtre Royal de la Monnaie din Bruxelles voi cânta *Lucrezia Borgia* în 2013, apoi *Maria Stuarda*. Bineînțeles că mai vreau să păstrez în repertoriu personaje ca Lucia, Gilda, Violetta, dar țin ca vocea mea să se dezvolte abordând roluri mai pline, precum Norma, *Lucrezia*...

– *Elisabetta din „Roberto Devereux”?*

– Mi-ar face mare plăcere.

– *Până atunci, în vara lui 2012, vei debuta la Festivalul de la Salzburg, cu „Ariadna la Naxos”. Îmi pare că maestrul Riccardo Chailly, dirijorul spectacolului, va alege o altă versiune decât cea obișnuită.*

– Prima, cea originală, care nu s-a mai reprezentat de la premiera absolută din 1912. Acolo rolul Zerbinettei este de două ori mai lung iar aria este scrisă cu un ton mai sus, ajunge până la Fa diez supra-acut. Are mult mai multă muzică, mult mai multă coloratură. Foarte greu.

– *La Opernhaus Zürich, teatrul tău de rezidență, ce urmează?*

– Nu voi face premiere, pentru că se instalează noua direcțiune a lui Andreas Homoki și dânsul dorește să mă prezinte în noi roluri, pe care nu le-am mai interpretat aici. Așa că voi avea două debuturi, Nedda în *Paiațe* și Alice Ford în *Falstaff*.

– *Oricum, ai un contract preferențial, care-ți permite să cânti rolurile tale de belcanto în alte părți. Ei, și la București?*

– Aș fi vrut să vin pentru *Rigoletto* în luna mai dar nu pot, trebuie să fac înregistrări pentru disc la Londra, în celebrele Abbey Road Studios, cu Royal Philharmonic Orchestra și sub bagheta lui John Scott. Este vorba de un ciclu de lieduri intitulat *Poesia per una sognatrice*, scris pentru mine de Flavio Motalla, compozitor elvețian care rezidează la Los Angeles și compune muzică la Hollywood. Apoi, imediat, trebuie să plec la Torino pentru spectacole cu *Lucia di Lammermoor*. Urmează o vizită la Dortmund, unde voi cânta *Corsarul* de Verdi într-un concert, a cărui coloană sonoră se va grava pe disc.

– *Rolul Medora, interpretat și la Opera din Zürich. Știu că vei reveni și în America.*

– Da, în perioada septembrie-octombrie, pentru *Lucia di Lammermoor* la Dallas. Este a doua apariție în America după spectacolele de la Metropolitan cu rolul Olympia din *Povestirile lui Hoffmann*.

(<http://cronici.cimec.ro>, 30 martie 2011 și

CULTURA nr. 14 (319), 14 aprilie 2011)

SUMMA CUM LAUDE PENTRU ELENA MOȘUC

La Opera din Zürich, un nou rol pentru renumita noastră soprană, cel titular din *Norma* de Bellini, Everest al literaturii belcantiste! Un teritoriu în care Elena Moșuc deține laurii unei largi recunoașteri internaționale, ca desăvârșită stilistă. După Amina din *Somnambula* și Elvira din *Puritanii*, a fost rândul Normei să-i intre în preocupări. A ales un moment bun, poate cel mai bun. Artista se află în vârful carierei, cu abordări mature și echilibrate, glasul a căpătat consistențe în registrul central, culori apăsătoare în cel grav, în condițiile în care, grație tehnicii impecabile, strălucirea s-a menținut pe toată întinderea ambitusului, agilitățile care i-au construit reputația și-au păstrat mobilitatea, vocea zboară în continuare spre supra-acute amețitoare, acest din urmă aspect nefiind însă un dat pentru rolul Normei. Aici, presanta țesătură vocală este înaltă, inclusiv în coloraturi, dar nu stratosferică, raportul liric-dramatic este alternant, cantabilitatea – extrem fluidă iar nuanțările reclamă toate procedeele de modelare a frazei muzicale, așa cum au fost cimentate prin legile belcantoului, spre a le pune în slujba expresiei. În plus, rolul lung, aproape trei ore, supune soprana la o severă probă de anduranță.

Sensibilitate și lirism Elena Moșuc și-a arătat măiestria, cu simț și intuiție a frazării, a abordat personajul de la altitudinea profesionalismului, a științei de cânt, a pătrunderii în spiritualitatea eroinei. A făcut-o conturând o Norma vulnerabilă, plină de sensibilitate și lirism, la care sacrificiul suprem vine din suferință. Dramaturgia personajului este servită în acest mod. Accentele nu fac incizii dar sunt vehement, viguros marcate. Iată, deciziunea este expresia prin care face adresările către Pollione în terțetul din primul act („Oh, non tremare, o perfido”, „Oh! di qual' sei tu vittima” și „Vanne, sì: mi lascia, in-

degno”) sau chemările furibunde din cel secund, Do-ul acut din „Scoreran torrenti”, ca și impulsurile „Guerra, strage, sterminio!”

Soprana și-a pus amprenta artei sale încă de la recitativul de intrare, „Sediziose voci”, rostire în care pregnanța cuvântului, a articulării, notele joase cu sonorități de piept au anunțat celebra cavatină „Casta Diva”, invocare în limpezime, cu legato minunat. O rugăciune liniștită care a tăiat răsufarea auditoriului. Unduirile de frază și agilitățile derulate în acuratețe ale cabalettei „Ah! bello a me ritorno” au împlinit imaginea primei prezențe a Normei în scenă. Pentru Elena Moșuc, ceea ce a urmat a fost o înșiruire de nuanțe, de acute prelungi, de pianissime diafane, de construcții ale desinelor melodice, făcute dintr-o singură trăsătură de penel. Duetul din actul al II-lea cu Adalgisa, „Mira, o Norma, a tuoi ginocchi”, a flutat calm și serafic, parteneriatul cu mezzosoprana Michelle Breedt fiind în sensul unei remarcabile omogenități între voci.

Finalul a fost superb și parcă Elena Moșuc a dorit să lase amintire spectatorilor expresii încărcate de durere, „In mia man alfin tu sei” sau „Qual cor tradisti, qual cor perdesti” din duetul cu Pollione, fraze acute interminabile, dintr-o singură respirație, în pianissimo, „Come del primo amore ai di, ai di felici” sau „Ah! padre!... un prego ancor”, precum și o cantilenă modelată înfinit, „Deh! non volerli vittime”.

Uniformitate frustă

Cu timbru plăcut, Michelle Breedt a arătat bună cursivitate în discurs și a înscris-o pe Adalgisa într-o linie fluidă de cânt, așa cum este potrivit. Cultura sa de stil i-a indus puternice intenții de nuanțare și chiar o *messa di voce* pe La natural acut în fraza „Io l’obliai” din duetul cu Pollione. Doar extremitatea înaltă a registrului mezzosopranei (Do-urile din primul duet cu Norma) a părut o limită și este desigur motivul pentru care duetul „Mira, o Norma, a tuoi ginocchi” a fost transpus cu un ton mai jos, de altfel o practică obișnuită pe înregistrări discografice sau în spectacole.

Roberto Aronica este tipul de *baritenore* robust, tenor bari-tonal, ideal ca voce pentru rolul Pollione, artist limitat însă la abordarea eroică, ce-i drept incisivă. Motto-ul său este impetuositatea și abordarea cu oarecare rafinament a unor pasaje nu-i reușește pe de-a-ntregul, impresia de uniformitate frustă și brutală rămânând pregnantă. Nota acută, Do natural, a cavatinei „Meco all’altar di Venere” a apărut precară. Din păcate, este scrisă în partitură și

tradiția nu a reținut decât foarte rare transpoziții, alimentând probabil ambiția stâncosului Aronica la debutul în rol.

Pentru rolul Oroveso, a fost distribuit Giorgio Giuseppini, bas stăpân pe scriitura belliniană, căreia i-a restituit întreaga ei *italianită*, afișând un glas al cărui registru central l-a depășit în penetranță pe cel înalt.

În fața ansamblurilor rutiniere ale Opernhaus Zürich, dirijorul Paolo Carignani a condus viguros, atent, cu bună cunoaștere a timpilor și expresiei.

Cu încetinitorul

Pentru montare, directorul Alexander Pereira l-a invitat pe americanul Robert Wilson, celebru campion al abstractizărilor și statismului, esențializărilor și minimalismului, autodefiniț ca promotor de „teatru formal”, antagonic celui naturalist-clasic cu decoruri abundente și costume minuțioase. Lucrează cu sugestii, simboluri, pune un puternic accent pe lumini. Cu toată despuierea scenei de decoruri, puținele elemente și proiecții n-au rămas fără rezonanță în sufletul privitorilor.

Încă de pe sunetele uverturii, regizorul anunță că subsumează acțiunea spiritului Lunii, simbolizată printr-un cerc mare și simplu, intersectat de altul mai mic, ceea ce ar fi putut reprezenta o planetă. Pământul, poate... Este o teorie, s-o numesc, „selenocentrică”, inspirată desigur de ofranda numită „Casta Diva”. Și nuanțele de albastru ale luminilor duc către acest gând. Devin portocalii-inflăcărâte doar în clipa în care, la final, Norma trece în neant. Luna, a cărei atracție a controlat sufletele, pare că-și pierde puterile și eroina, izbăvită, înaintează către Soare...

Aplecarea lui Bob Wilson către teatrul japonez este mai mult decât o obsesie, constatată personal, cel puțin văzând producții cu *Alcesta* de Gluck la Paris sau *Olandezul zburător* de Wagner la Zürich. Măști, mișcare lentă ca o filmare în apă sau în aer cu încetinitorul, gestualitate redusă la jocul infinitesimal al degetelor, stop-cadre, costume stilizate de samurai, sulți înalte ce pornesc din vestimentație... Sunt similitudini între producții, venind din același concept de la care Wilson nu se abate, chiar cu riscul acuzelor de monotonie și lipsă de imaginație. Totuși, regizorul nu se oprește la inspirațiile din Țara Soarelui Răsare. Îl bănuiesc de eclectism pentru că, iată, pozițiile mâinilor personajelor principale feminine aduc adesea cu cele ale lui Nefertiti, iar copiii Normei dorm în poziție yoghină de reculegere și meditație. Un arc ce unește Egiptul cu India și Japonia.

O capră pocăită... Cum spuneam, simbolistica regizorului se inspiră din tramă și se sprijină mult pe culoare. Veșmântul Normei are dominantă de albastru, în schimb cel al Adalgisei, roșul păcatului. Marele preot Oroveso poartă un guler auriu, simbolul celui „bronz sacerdot”, gongul sfânt al druizilor. Spoturile lui Wilson îi luminează doar capul, în timp ce zeci de asemenea gonguri simbolice, ca niște scuturi, se profilează cartezian pe fundal. Frumoase imagini.

Nereușite prin naivitatea lor mi s-au părut însă două apariții care au binevoit să traverseze scena. Mai întâi un leu în cabaletta lui Pollione „Me protegge e me difende”, imagine inutilă, într-un fel pleonastică. Mai apoi, un inorog (leul se transformase între timp în unicorn!) și o capră prăpădită, umilă și penitentă, pe duetul Pollione-Adalgisa, „Va, crudele al Dio spietato”. La fel de pueril și lipsit de sens!

Chiar cu asemenea scăderi, cu toată uniformitatea și lipsa de dinamică, mizanscenele lui Robert Wilson provoacă. Și incită la reflecție. Nu trebuie uitat însă că marele lor merit este că lasă muzica să curgă singură și să se exprime în voie. Nu i se contrapun. Este ceea ce clamează și regizorul, în dorința de a se apăra de falangele de detractori, poate doar saturați de repetări.

Iată autorii realizării scenice a spectacolului: Robert Wilson (producție, regie, scenografie, concepția luminilor), Gudrun Hartmann (co-regizor), Stephanie Engeln (co-scenograf), Moidele Bickel (costume), AJ Weissbard (web design-ul luminilor), Konrad Kuhn (dramaturgie), Hans-Rudolf Kunz (maestru de lumini). O industrie...

În celelalte roluri, și-au dat concursul Liuba Chuchrova (Clotilde) și Michael Laurenz (Flavio).

Una peste alta, câștigătoarea serii a fost Elena Moșuc. Merită cu prisosință aprecierea supremă. Așadar, Summa cum laude!

(<http://cronici.cimec.ro>, 5 aprilie 2011 și
CULTURA nr. 16 (321), 27 aprilie 2011)

SPECTACOLE LA OPERA DIN ZÜRICH

Prima scenă lirică elvețiană se poate lăuda cu unul din cele mai bogate și variate afișe. Nu numai ca mod de alcătuire a stagiunilor dar și din punctul de vedere al circulației valorilor internaționale. Toți importanții cântăreți ai lumii, aproape toate

baghetele majore, regizorii de marcă, evoluează și produc la Opernhaus Zürich. Cecilia Bartoli, de exemplu, cântă operă pe scenă numai acolo, în „teatrul ei”, cel care - condus timp de două decenii de austriacul cu vechi rădăcini portugheze Alexander Pereira, 64 de ani - a ajuns printre cele mai renumite ale bătrânului continent și nu numai. După un manageriat chiar mai lung decât al lui Ioan Holender la Opera de Stat din Viena, Pereira va deveni din vara anului viitor directorul artistic al faimosului festival salzburghez. Un semn de recunoaștere a valorii. La Zürich îi va urma Andreas Homoki, 51 de ani, regizor german de origine maghiară.

Cele două spectacole urmărite recent în eleganta sală de pe malul lacului Zürich, *Rigoletto* de Verdi și *Fidelio* de Beethoven, au stat în primul rând sub semnul dirijorilor.

Papà Santi M-am bucurat să-l revăd la pupitru pe venerabilul Nello Santi, 80 de ani în 2011. Este maestrul absolut al marii tradiții verdiene de interpretare, cu lectură de perfectă și echilibrată logică, tempi potriviți fără excese agogice și cu abordări explicite în contextul tramei, care se derulează impecabil, domol dar niciodată trenant. Prin academismul său, Santi mi-a amintit de marii șefi de orchestră ai miezului de secol XX, Victor de Sabata, Tullio Serafin, Antonino Votto, Gianandrea Gavazzeni, cunoscuți din integrale discografice de referință. Este continuatorul artei lor în zilele noastre, pildă pentru o pleiadă întreagă de dirijori care înțeleg să-și expună personalitatea prin abateri de la rigoarea discursului. Funcțiunea de acompaniator al cântăreților este și ea la mare preț și totul curge fluid, natural, pe nesimțite. Iată, atent și cu pronunțat simț ritmic, a evitat decalaje periculoase când soprana Sen Guo, Gilda serii, a întârziat intrarea în aria „Tutte le feste”.

Economică, gestică lui Santi este mai mult simbolică, direcționări subtile vin doar în momentele importante, orchestra cântă ca un tot unitar, inspirată, cu optimă cumpănire între partide. Corzile au avut rezultate spectaculoase în transparența introducerii la aria Ducei „Ella mi fu rapita” și nu numai. A strunit cum se cuvine un cor deseori neatent. Bătrânul maestru a dirijat totul pe dinafară și, deși foarte corpulent, a rămas în picioare tot spectacolul, fără să folosească strapontina de la postul său de comandă.

În alte vizite la Operele din San Francisco și Zürich am avut ocazia să-l cunosc, să-l intervievez, să-l surprind dând sfaturi de detaliu atât tinerilor interpreți cât și celor experimentați. Veneau toți către el ca la Mecca.

„Papà Santi”, cum este apelat cu dragoste, rămâne și o ade-vărată enciclopedie, un împătimit al înregistrărilor discografice, vocilor și dirijorilor care au făcut epocă în perioadele de aur ale operei – anii interbelici și cei ce au urmat până în deceniul al șapte-lea. De aceea, pe lângă faptul că este un interlocutor de șarm, o convorbire cu el înseamnă o imensă bucurie estetică. Se pare că Opera din Zürich îl va sărbători în toamnă, la împlinirea celor 80 de ani.

Dinamism și finețe

Milanezul Daniele Gatti, 50 de ani, face parte din generația de medie vârstă a șefilor de orchestră. Numele lui a circulat ca una dintre opțiunile pentru funcția de director muzical al Scalei din Milano, încă neocupată după îndepărtarea brutală a lui Riccardo Muti, acum șase ani. În carieră, o importantă validare în concert a artei lui Gatti a venit din partea celebrei și intransigentei Filarmonici vieneze. Actualmente este dirijor-șef la Opera din Zürich și director muzical al Orchestrei Naționale a Franței, calitate în care va vizita și Bucureștiul, la actuala ediție a Festivalului Internațional George Enescu.

În *Fidelio*, bagheta lui Gatti a apărut profund imersată în sonurile beethoveniene. Le simte pulsul, tensiunea și dimensiunea grandioasă. Modelator dinamic de desfășurări ample dar și detalist fin, cu atenție la culori și nuanțe sculptate prin mlădieri sugestive de brațe dar și prin gestică tăioasă ce induce atacuri precise, dirijorul a obținut cu brio maximum posibil din orchestra Operei în Uvertura *Leonora nr. 3*, tradițional inclusă înaintea scenei finale, și ea, dăltuită însuflețitor. Au fost cele mai bune momente ale serii, alături de tensiunea cu care a însoțit fiecare prezență în scenă a lui Don Pizarro. Autoritatea baghetei – care a eliminat de câteva ori amorfismul corului – nu i-a oprit însă pe corniști de la derapaje în Uvertura *Leonora nr. 1* sau în acompaniamentul ariei eroinei principale... Pandemie la scară planetară!

Interpreți beethovenieni

Leonora a fost Ricarda Merbeth, soprană ce părea descinsă din înălțimile Walhalle, interpretă de forță și impact dramatic, al cărei „Abscheulicher!” a sunat impresionant. Chiar dacă unele sunete nu au fost foarte concentrate sau au vibrat prea mult, artista a dominat scena. Așa cum a făcut-o și Michael König în strigătul „Gott! welch’ Dunkel hier!” din debutul actului secund, puternic lansat, cu voce întunecată de autentic Heldentenor. Numai că in-

fernala țesătură ascendent acută din finalul „zur Freiheit, in's himmlische Reich” al ariei lui Florestan „In des lebens Frühlingstagen”, desen melodic fără pic de respiro, l-a supus la o intensă provocare, greoi dusă la bun sfârșit. Cei doi au cântat însă cu încurajator elan duetul „O namen-, namenlose Freude!”

Îl admir pe Laurent Naouri pentru proiecția și incisivitatea vocii sale baritonale, chiar dacă mici semne de uzură se mai insinuează pe alocuri. Și aici, și-a folosit glasul pentru a-i da guvernatorului Don Pizarro un contur ultra violent, ultra agitat, în continuă efervescență de apostol al urii. Alfred Muff, Rocco, a înfățișat o frumoasă timbralitate de bas cantabil. L-am remarcat cu interes și pe tenorul Christoph Strehl, foarte potrivit în Jacquino, în timp ce soprana Sandra Trattnigg a fost o Marcellina cu ușoare deficiențe ritmice dar delicioasă scenic. În scurta intervenție din final, registrul grav al basului Martin Gantner (ministrul Don Fernando) a sunat destul de puțin pregnant.

Montarea funcțională a Katharinei Thalbach, cu sprijinul scenografului Ezio Toffolutti, a adus acțiunea în perioada interbelică. S-a jucat cu dăruire, convingător.

Campionul acutelor În seara următoare, în locul veteranului Renato Bruson, bolnav, rolul titular din *Rigoletto* a revenit baritonului Stefano Antonucci, un glas fără anvergură (explozia „Io vo' mia figlia” a fost înneacă de orchestră, obligatoriu masivă pentru scop dramaturgic), fără autoritate în cânt, cu note înalte de culoare cvasi-tenorală și grave surde. Chiar interpretul lui Marullo, baritonul Morgan Moody, a fost mai sonor. Câteodată („Ah! veglia, o donna, questo fiore”), Antonucci s-a situat sub tonul corect dar, cu toate acestea, linia de extracție lirică i-a convenit și a cântat frumos fraze de genul „Deh, non parlare al misero”. În schimb, dramatismul furibund din duetul „Sì, vendetta” i-a lipsit.

Campionul tuturor acutelor și supra-acutelor strălucitoare și spectaculoase, scrise și nescrise, a fost însă tenorul Celso Albello, Ducele de Mantua, din păcate cu frecvente probleme de intonație în registrul mediu, de a căror soluționare depinde urcarea lui pe un podium, altminteri meritat, dată fiind siguranța notelor înalte. Cu rezerva accidentului ritmic semnalat, Sen Guo a cântat foarte bine pasajele de coloratură ale Gildei, a frazat frumos, a accentuat momentele de tensiune. În celelalte roluri au evoluat basul Pavel Daniluk (Sparafucile), mezzosoprana Katharina Peetz (Maddalena),

basul Valeriy Murga (Monterone) și tenorul Miroslav Christoff (Borsa).

Montarea lui Gilbert Deflo a fost neașteptat de eclectică, prea amestecată chiar, însă susținută de decoruri frumoase (minunată, înflorata cameră a Gildei) și costume la fel (desigur, în primul rând cel al Duclei), pe care le-a semnat tot regizorul.

(<http://cronici.cimec.ro>, 13 aprilie 2011 și

CULTURA nr. 19 (324), 19 mai 2011)

LA VIENA, SOMNAMBULA CU ȘTEFAN POP ȘI ILEANA TONCA

După periplul elvețian, la întoarcerea acasă, mi-a fost ușor să mă opresc o noapte pe Ring, special pentru a-l vedea la Opera de Stat pe junele tenor Ștefan Pop într-un rol surprinzător pentru el, față de modul cum și-a început cariera, Elvino din *Somnambula* de Bellini. Așadar o partitură de pur *tenore di grazia* belcantist, care venea după lirismul mai consistent ce merge către accentuări spinte al lui Alfredo din *Traviata* sau, așa cum Ștefan Pop l-a abordat, și după cel al lui Nemorino din *Elixirul dragostei*. Țesătura vocală preponderent acută, cântul aerat, finețea, legato-ul impecabil, colorizarea intensă sunt doar câteva provocări venite din vocalitatea lui Elvino. Că Ștefan Pop are glas de celebritate, intuiție artistică și că frazează avântat cu stilul italian în sânge a fost evident de la prima rostire. Are acel *fascino timbrico*, definitoriu pentru marii artiști și cuceritor pentru auditoriu. Cântă ușor, cu acute sigure. Sigur că, pe alocuri, tenorul se exprimă cu voce mai „plină” decât cea a unui autentic *tenore di grazia*, recuperează însă prin mezzevoci bine consolidate (duetele „Prendi: l’anel ti dono” sau „Son geloso del zefiro errante” sunt numai două exemple) pe care le abandonează totuși când țesătura vocalizată urcă spre stratosferă și recurge la falsetto. Este o soluție de moment, mai puțin fericită și sunt convins că Ștefan Pop are capacitatea, prin studiu, să renunțe într-un viitor nu foarte îndepărtat la acest gen de emisie, oricât de înalt ar fi desenul melodic. Alternanțele cântului spint cu cel moale au fost bine cumpănite, *crescendo*-urile de la *mezzoforte* (acest mare câștig al tenorului) către forte s-au arătat măiestrit conduse. Cred că belcantoul – adevărat masaj vocal – este un teritoriu care ar trebui să stea în continuare în atenția lui Ștefan, dată fiind tinerețea lui și nevoia de a-și

alege evoluțiile gradat, logic și comod, pentru asigurarea longevității carierei. Îi ținem pumnii.

Nu întâmplător am inclus numele Ilenei Tonca în titlul cronicii, deși soprana noastră a interpretat un rol mediu, Lisa. Fără teama de a greși, cred că a fost singura ireproșabilă din distribuție. Cu glas cristalin de coloratură lejeră, a derulat cu sensibilitate, limpezime și cânt cultivat frazele cavatinei „Tutto è gioia, tutto è festa”, ale ariei „De’ lieti auguri a voi son grata”, servindu-le cu precizie intonațională și muzicalitate.

În principalul rol feminin, Amina, tânăra americană Sarah Coburn a expus un glas strălucitor de coloratură lirică care evoluează cu destulă preocupare în pasajele înalte, așa încât micile neglijențe din prima arie, „Come per me sereno”, au fost depășite pe parcurs. Celebra secvență finală „Ah! non credea mirarti” și cabaletta ce-i urmează, „Ah! non giunge uman pensiero”, au avut frumoasă cantabilitate, respectiv spectaculozitate, dar plămădirea nuanțată a frazelor i-a rămas întrucâtva străină. În arie, splendide ca exprimare pasională și „lacrimă” au fost intervențiile lui Elvino... Pop.

Contele Rodolfo a primit prin basul Giovanni Battista Parodi un timbru nu tocmai rotund, aproape rugos și cu emisie neomogenă dar, cum era firesc, italianul a demonstrat că simte construcția belliniană. În rolul Teresa, a cântat o altă artistă româncă, mezzosoprana Aura Twarowska, bine integrată ansamblului.

De la primele acorduri am fost fermecat de calitatea rafinată a corzilor și suflătorilor orchestrei Operei, un instrument minunat pe care dirijorul Evelino Pidò l-a condus competent, riguros și cu știință a servirii dramaturgiei. Nu foarte decisi, nu excesiv de antrenanți s-au arătat însă, pe alocuri, coriștii.

Producția mai veche a lui Marco Arturo Marelli, în costumele lui Dagmar Niefind, nu și-a pierdut prospețimea. Mișcarea scenică nu este pretențioasă și cred că i-a convenit corpolentului (atenție!) Ștefan Pop, dar silfida Sarah Coburn a plutit întocmai ca o... somnambulă. Și acum, revăzând după câțiva ani spectacolul, m-am întrebat de ce regizorul a preferat ca Amina să-și cante aria „Ah! non credea mirarti” în fața cortinei... închise, pentru a reveni totuși în mijlocul ansamblului la cabaletta. Chiar n-am înțeles.

(<http://cronici.cimec.ro>, 22 mai 2011 și
CULTURA nr. 22 (327), 9 iunie 2011)

„VOCEA TREBUIE SĂ FUNCȚIONEZE CU GÂNDUL LA CONȚINUT, LA PIESĂ” – interviu cu tenorul ION BUZEA

„Ce-i cu ăsta care nu cântă?” – *Stimate maestre, priviți înapoi cu mândrie la o prodigioasă carieră tenorală, pe care ați desfășurat-o vreme de decenii. Reiau cu mare bucurie dialogul început acum mai bine de un an, tot aici lângă Zürich, în minunatul loc în care rezidați și v-aș propune să vorbim despre rolurile dvs. Mi-ați spus atunci despre audierea la 24 de ani în fața maestrului Anatol Kisadji, apoi despre „Răpirea din serai”, „Cei patru bătărași”, Hadji din „Lakmé”...*

– Au urmat Cassio din *Otello*, Arlechinul din *Paițe*, Walter von der Vogelweide din *Tannhäuser*... În 1958 când am dat audiere la Operă nu exista post de solist și mi-au spus că mă angajează în cor, dar o să fac și roluri mici. Exista la Cluj un dirijor, Eugen Lazăr, care susținea: „Cei tineri trebuie să cânte roluri mici, ca să câștige experiență de scenă”. Trebuia să merg de 2-3 ori pe săptămână la repetiții în sala corului... n-aveam nicio treabă cu asta. În *Ana Lugojana* eram un țăran care stătea pe un butoi, cu spatele la dirijor, așa că nu se vedea dacă nu cântam. Am profitat. Pe urmă m-au îmbrăcat în frac și m-au pus în primul act din *Traviata*, tot în cor. Dar dirijorul a văzut și a zis: „Ce-i cu ăsta care nu cântă?” I s-a explicat că eram acolo pentru... ambient. Deci, rateu! A treia încercare în cor a fost un și mai mare eșec. În *Aida*, la finalul scenei din templu, există o pauză după care intră tenorul și basul, „Immenso Phtà!”, primul are un Sol, basul Mi bemol și abia pe urmă intervine corul cu Si bemol la tenorii primi, în unison cu Radamès. Eu, ca să arăt ce bun Si bemol posed, am intrat înaintea corului, odată cu tenorul care, cum spuneam, avea doar un Sol. Stupoare! Și iată o altă pățanie. La un moment dat, lui Lazăr i-a venit în minte să mă pună în *Trubadurul*, să cânt Ruiz. Eu nu știam rolul și când am intrat agitat în scenă zicând „Manrico? (...) la zingara”, am intonat cu o terță mai sus. Numai că bietul Manrico când a răspuns „Oh ciel! Mie membra oscillano...” etc. etc., derutat de tonalitatea mea, n-a mai putut și s-a ales praful. Gata și cu debutul în Ruiz, a doua oară nu m-au mai distribuit în rolul ăsta. Și așa, cariera mea de comprimă s-a terminat cu... brio. După aceea, imediat, am primit *Traviata*, *Rigoletto*. Cam mare... saltul!

– *Delicioase întâmplări! Dar și de la „Traviata” la „Rigoletto” a fost un pas mare.*

– *Ca și de la Cei patru bătărași la Traviata. Și, după aceea, nu știu cum s-au ales lucrurile, au urmat Madame Butterfly, Tosca, Boema, Mireasa vândută, apoi Lohengrin...*

– *În fond, „Madame Butterfly” are un duet mare și o arie la sfârșit.*

– *Da, dar actul întâi e lung.*

– *Aveați în buzunar Do-urile acute pentru finele duetului cu Cio-Cio-san, pentru „Boema”. Dar „Lohengrin”?*

– *Nu-i greu.*

Balsamul vocal – *Sigur, între operele de Wagner, este printre cele mai... să spun... comode.*

– *Problema este că atunci când începi cariera, repertoriul fie se potrivește pentru artistul respectiv, fie este construit artificial. Sunt cântăreți cu voci lirice care rămân până la sfârșit foarte bine pe drumul lor. A trece la alt traseu, nu-i ceva natural. Totuși, când exersam, cântam arii care nu erau în repertoriul meu, Mozart, Rossini Bărbierul din Sevilla...*

– *Erau ca un balsam vocal.*

– *Îmi plăceau ariile lirice. Am cântat în concert și Flautul fermecat...*

– *Deci ați avut, totuși, un început domol.*

– *Da, dar liricul nu era așa... liric. Să vă dau un exemplu. Unii dintre cei mai buni Tamino pe care i-am auzit au fost Wolfgang Windgassen și Jon Vickers, care cu voce plină cântau cu linie frumoasă și legato, mai bine ca unii cu glas subțirel care se chinuie și vor să arate mai mult decât au. Așa că nu-i problema de voce masivă, o voce masivă poate cânta și lucruri lirice. Să ne gândim la Leo Slezak... pe vremea lui Caruso cânta toate spectacolele cu Otello de la Metropolitan, dar și lieduri, cu o finețe de nu-l recunoșteai. Fenomenal! Calibrul vocii nu este ceva de care să te agăți, eu nu am găsit că-i așa o problemă să cânti Traviata și Aida în aceeași săptămână. Pentru că prima nu-i o fluierătură și a doua nu-i o... urlătură. Bineînțeles, Bărbierul din Sevilla și Trubadurul au țesături diferite, dar Rigoletto, Traviata, Aida, Forța destinului, Bal mascat, pe undeva nu-s departe una de alta.*

– *Da, totuși cine a ajuns la un moment dat să cânte Radamès a terminat cu Alfredo.*

– De fapt a terminat și cu Radamès. Un cântăreț nu se poate numi dramatic dacă urlă. Pe mine mă deranjează foarte mult lipsa frazării. Și asta nu are nicio legătură cu cantitatea de voce.

– *Deci, maestre, am înțeles că la începutul carierei ați studiat repertoriul liric mai mult în particular, decât l-ați cântat pe scenă.*

– N-am cântat, în fond, nimic liric în afară de „Cei patru bătărași”.

– *Da, pentru că nici „Traviata”, nici „Rigoletto” nu le poți cânta cu o culoare de Tamino din „Flautul fermecat”.*

– Nicolai Gedda era bine în toate.

– *Eu l-am auzit pe Francisco Araiza pe disc, în tinerețea lui, cântând excelent Tamino și Almaviva din „Bărbierul din Sevilla”. A ajuns la sfârșit de carieră să cânte roluri ca Lohengrin și chiar Tannhäuser.*

– V-au plăcut?

– *Nici vorbă. Am rămas cu gândul la primele două, în care cred că a dat maximum de valoare.*

– Sunt invitat câteodată la Zürich, la Operă. Îmi amintesc că l-am văzut pe baritonul Alexandru Agache în *Bal mascat*, alături de Araiza. La sfârșit, a venit directorul să mă întrebe dacă mi-a plăcut. I-am spus că... opera este foarte frumoasă dar grea, pentru că nu-i de... Rossini. M-a luat gura pe dinainte, Araiza n-avea nimic de-a face cu rolul, se opintea. Ori, cu cât te opintești mai mult, cu atât iese mai puțin.

– *Cum intervine tehnica?*

– Să va exemplific, nu legat de Araiza, vorbesc în general. Când cineva cântă de la Fa diez în sus „deschis”, sigur că nu durează. Odată am făcut pariu cu un tenor liric german care era prezent în toate teatrele. I-am spus că dacă mai face așa încă o jumătate de an, nu o să mai poată cânta nici nota de La. Din păcate, am avut dreptate. Și în Mozart, în aria „Un’ aura amorosa” din *Così fan tutte*, la pasajul „un dolce ristoro”, i se rupea sunetul.

„Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea” – După „Traviata”, „Rigoletto”, „Boema”, „Madame Butterfly”, „Lohengrin”?

– *Werther, Mireasa vândută.* Să știți că rolul din *Mireasa vândută* e destul de consistent.

– „Werther” la Cluj, nu?

– Da, în 1960.

– *Erați foarte tânăr, foarte tânăr, 26 de ani. După aceea, cum ați făcut trecerea către marile roluri spinte?*

– În 1962, cred că la București, am cântat *Lucia di Lammermoor*, care este cam... amestecătură, apoi direct *Trubadurul*, *Aida*, *Carmen*. Nu-mi amintesc exact cum am realizat trecerea, de fapt n-a fost nicio trecere, cântam ce era nevoie. Să nu uit de Samson, la Cluj, în 1965, cu Zenaida Pally și, în 1966, tot cu dânsa, la Dublin. Nu prea am o limită clară, s-au cam încălecat lucrurile. Important este să rămâi în joc.

– *Pentru vârsta aceea, ce rol vi s-a părut mai complicat?*

– Când ești tânăr, totul este fără probleme. Odată cu atingerea maturității este altceva. Dacă vă invit să ascultați „La donna è mobile” din 1964, 1974 și 1980, veți vedea diferențele. Sunt mai multe rafinamente, la tinerețe un tenor cântă cu mare entuziasm, cu ideea „Hai să sparg candelabrele!”. Cu timpul, gândul acesta este înlocuit de rafinamente. De diferențele de nuanțe. Franco Corelli era un tenor care se auzea bine în sală. Putea însă să facă diminuendo, piano, alți tenori nu reușeau. La Viena am cântat și *Rusalka*, *Fra Diavolo*, *Tiefland*, care e destul de dramatică, *Adriana Lecouvreur*.

– *A venit alunecarea către rolurile veriste.*

– Da, și cu excepția lui *Carmen* și *Werther* am rămas mai mult pe operele italienești. Să nu uit, mai erau și Samson, și Hoffmann. Pe cel din urmă l-am cântat la bătrânețe, cum ar fi, între anii 1980 și 1985, peste 100 de spectacole în cinci ani. Au fost cam cinci montări, s-a dus vorba că-s bun și m-au tot chemat. Cântăreții sunt ca meseriașii, se duce vestea. Cu așa un program – am avut o perioadă cu 60-70 spectacole pe an – nu mai era timp să cânt și altele.

– *Vă abțineți de la unele spectacole dacă aveți solicitări pentru roluri într-un fel antagonice momentului carierei, al dezvoltării vocii?*

– Nu, dar existau primordialități. Când ești profesionist, impresarul îți propune și faci contractul. Ironia sortii, câteodată vin 2-3 oferte dintre care trebuie să alegi, iar altădată, când ești liber, nu vine nimic. Și atunci eu acceptam ca să se umple calendarul. Îmi părea rău câteodată că nu puteam să iau oferte care mi-ar fi plăcut pentru că aveam alte angajamente. În fond eu am cântat destul de mult, aveam noroc să rezist, chiar dacă nu-i o calitate superioară. Decât să te oprești la jumătate, mai bine cânti până la sfârșit. Și mi s-a întâmplat să am spectacol sâmbătă la Zürich, du-

minică la Nisa și luni la Viena, dar nu prea des. Au fost situații când am cântat în șase zile de două ori *Dama de pică*, *Trubadurul*, pauză, *Rigoletto*, *Trubadurul*.

– „*Rigoletto*”, *cam înghesuit acolo ca „Fach”*.

– Dar nu-i *Elixirul dragostei*. Se cântă normal, poți face piano. Sigur, nu trebuie să apari pe scenă în fiecare zi, ca la cinematograful, dar câteodată, când se întâmplă, nu-i rău. Uneori am regretat unele lucruri pe care n-am putut să le fac, dar dacă deja semnasem pentru altceva... Odată eram la München pentru *Tosca* și regizorul în a cărei montare cântasem *Rienzi* a vrut să vin la Hanovra – este un teatru bun acolo – pentru *Manon Lescaut*. Nu aveam cum. S-a supărat. Cred că era Götz Friedrich. Iată și o întâmplare simpatică. În *Tosca* lui de la München, nimic nou, intri pe scenă, totul e acolo, șevaletul, icoana cu Madonna, capela Attavanti. Ce-a făcut el? Le-a schimbat poziția. Ori odată eu am uitat. Veneam repede la teatru, întârziase trenul, spectacolul era la 19,30 și eu la 19,10 eram încă în gară. Am luat un taxi, telefonasem ca să anunț și au amânat începerea spectacolului cu 15 minute. Nici nu m-am machiat, am îmbrăcat o jachetă, am intrat și m-am îndreptat ca să dau jos pânza de pe portretul Madonnei dar totul era așezat... exact invers.

– *Aventurile scenei. Revin. Vi s-a întâmplat să spuneți că nu mai cântați „Rigoletto”, „Traviata”?*

– Nu.

– *Deci ați acceptat orice din marele repertoriu?*

– Nici nu mi se oferea altceva. Poate am zis și nu, dar nici nu mi se făceau oferte, cum să spun, alternative.

Puccini și Verdi – *Dintre operele lui Puccini ați cântat „Manon Lescaut”, „Fata din Far West”...*

– ... *Tosca, Boema, Madame Butterfly, Mantaua, Turandot.*

Cu totul, șapte roluri.

– *Ați preferat repertoriul puccinian sau cel verdian?*

– Amândouă. Fiecare are câte o caracteristică, dar ambele sunt foarte cantabile.

– *Cum vi se păreau lejeritățile lui Riccardo din „Bal mascat”?*

– Foarte potrivite. Și cine nu le respectă sau nu poate să le facă nu-i nici dramatic, ci numai greoi. Ascultați-l pe Aureliano Pertile, chiar râde în „È scherzo od è follia”.

– *Și Beniamino Gigli la fel.*

– Da, ca și când nu poate cânta pentru că-l umflă răsul.

– *Nu știu dacă așa a gândit Verdi dar în acest mod a făcut Gigli și a rămas memorabil.*

– În fond este spiritul momentului, când zice „nu-mi umblați mie cu ghicitori în palmă, mă faceți să râd!” Asta-i ideea.

– *V-am întrebat pentru că este un rol verdian mai atipic, are lejerități care sunt de multe ori complicate pentru un tenor spint.*

– Da, dar uitați, un tenor al cărui mare fan sunt, Franco Corelli, a cântat *Rigoletto* de 2-3 ori, deși nu era pentru el. Pe urmă, *Lucia di Lammermoor* la Metropolitan, doar de două ori, apoi a renunțat... mi se potriveau mie costumele lui. Sunt cântăreți cărora nu le convine câte un rol, nu că nu l-ar putea cânta, dar nu le convine.

– *Personal, n-ați avut astfel de situații?*

– Nu. De pildă, mie îmi plăcea teribil rolul din *Bal mascat*, lejeritățile mă amuzau.

Wagner à l'italienne – *Dintre personajele wagneriene, după Walther von der Vogelweide din „Tannhäuser”, ați rămas numai la Lohengrin plus, cum ați amintit puțin mai înainte, Rienzi?*

– Și Walther von Stolzing din *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*. Rienzi am cântat în anii 1980, '81, '82, mi-a plăcut foarte mult. Este o operă de tinerețe, scrisă foarte vocal. De fapt, toate operele lui Wagner sunt scrise astfel și dacă interpreții nu le cântă frumos, este numai vina lor. Nemții fac din Wagner muzică militară. Ori el a scris în două dintre scrisorile lui că vrea ca operele să-i fie cântate precum muzica italiană. *Lohengrin* cu Pertile este minunat, un Wagner foarte melodic. Nu înseamnă că muzica din *Walkiria* sau *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* nu-i melodică. Dar unii nemți cântă Wagner cam lătrător (scuzați-mă!). Poți să fii dramatic și fără să dai niște accente așa, numai ca să sune.

– *Probabil că noțiunea de Heldentenor s-a extins prea mult în accepțiunea ei.*

– Ascultați-i pe Franz Völker, pe Max Lorenz, toți cântă frumos. Pentru mine este o idee greșită să cânti Wagner, ca marșul militar german.

– *La fel Helge Rosvaenge, splendid.*

– Chiar și James King sau Jess Thomas...

– ... și John Vickers.

– Cânta foarte frumos, deși avea o voce masivă.

– *Maestre, care considerați că sunt rolurile de maturitate care v-au stat cel mai bine în voce?*

– Nu-i ușor de răspuns. Sunt și cele mai mari, și cele mai mici. E complicat să mă fixeze deoarece, cântând mulți ani de zile *Trubadurul, Paiate, Carmen, Aida, Forța destinului* etc., după aceea aveam *Povestirile lui Hoffmann*. M-a distrat Hoffmann, pot să spun că îmi făcea plăcere să nu cânt numai muzică italiană. La Viena, de exemplu, eram abonat la *Trubadurul*, spectacole unul după altul, pe vremea aceea cu Piero Cappuccilli. Așa că preferințele mele erau mai mult să schimb, să amestec, de exemplu *Don Carlos* cântam în paralel cu *Rienzi* și *Povestirile lui Hoffmann*. Mai e ceva. Făceam rolul Hoffmann o dată în franceză, altă dată în germană, în paralel, ceea ce nu este ușor. E greu să mă stabilesc la un rol sau la un buchet de roluri. Alternam pentru că era plăcut.

Gherman și Otello

– *Am înțeles că ați cântat și Gherman din „Dama de pică”?*

– Da, la Basel. A fost un fel de... umplutură. Director era cineva care avusese aceeași funcție și aici. M-a avertizat că nu au bani ca la Zürich. I-am spus că dacă pune spectacolele atunci când nu am programat altceva, cânt și pe bani mai puțini. Plus că pentru Basel, mă urcam în mașină și noaptea reveneam acasă. Acolo am mai cântat *Aida* și *Turandot*.

– *Gherman, rol complicat, cel mai complicat, cel mai dificil pentru tenor.*

– Frumos rol! Nu pot să spun că-i greu, pentru că dacă un personaj te interesează și dacă poți să-l cânti... De exemplu am interpretat de multe ori în aceeași seară, *Paiate* și *Cavalleria rusticana*. Nu-i dificil și, în general, e mai ușor să cânti *Paiate* după *Cavalleria rusticana* decât să faci numai *Paiate*. Te încălzești, faci vocalize...

– *La noi, la București, cântau doi tenori diferiți. Acum foarte puțini sunt cei care intră în ambele spectacole într-o seară... José Cura, dar e destul de deteriorat. V-ați gândit la „Otello”?*

– Trebuia să-l cânt aici, la Zürich. Am făcut repetiții cu Nello Santi, am înscris pe partitură sfaturi și obiecțiuni de-ale lui. Urmau șase spectacole. Dar, în aceeași perioadă, aveam zece seri cu *Povestirile lui Hoffmann* la Köln. Am cerut să se facă în așa fel încât să nu se suprapună datele, nu s-a putut și n-am mai avut ocazia să

onorez oferta cu *Otello*. Să știți că este un rol ușor, credeți-mă, l-am repetat. Nu-i greu pentru că are un sens, dificil este ceva care... Mai grele decât *Otello* sunt *Traviata* sau *Rigoletto*.

– *Dați-mi voie să vă contrazic.*

– Stați, dacă vine un cântăreț tânăr, liric și vrea să cânte *Otello*, nu merge. Dar când n-ai probleme vocale, nu-i dificil. Știți ce-i mai greu? *Fata din Far West*.

– *Nu v-a părut rău că n-ați cântat „Otello”?*

– Ba da. Dar mi-a părut rău și de Alfred din *Liliacul*, de Anul Nou la Viena, pe vremea lui Eberhard Waechter, în regia lui Otto Schenk. Nu aveam timpul fizic să-l învăț. De acest rol îmi pare și mai rău, pentru că pe *Otello* l-am repetat și nu aveam nici o problemă. Dar Alfredo este o clasică parodie de tenor. Mi-amintesc cum îl imitau la Cluj pe Dinu Bădescu, care era un cântăreț excelent.

Mofturi – *Acutist formidabil, legenda spunea că dacă îl trezeai din somn la 7 dimineța, avea în voce Si bemol-ul la fix.*

– Eu am făcut repetiție generală cu *Aida* la ora 9. Cine cântă dimineța cântă și după masă. Paradoxul este că acela care se obosește după amiază nu cântă nici dimineța. Eu înțeleg că artiștii au sensibilitățile lor, dar asta este mai mult o chestie legată de emoții, de creație, dar dacă cineva începe cu mofturi... Câteodată sunt bune pentru că fac situația mai palpitantă. Dar când pui condiții că „nu curge apa decât după ora 12”... astea-s mofturi!

– *Mai sunt unii care spun la 4 după amiaza că nu știu dacă pot cânta seara. Se zice că orice artist liric știe la ora 13 dacă se simte apt sau nu să cânte în ziua respectivă.*

– Trebuie să anunțe la ora 12. În America erau trei cântăreți care, la vremea mea, cântau alternativ *Boema*: Corelli, Gedda și subsemnatul.

– *Intuiesc de ce ați adus vorba. Am auzit că Franco Corelli era destul de nesigur cu aparițiile, da?*

– Era sigur, dar îi plăcea lui să... După cum știți, există sistemul rezervelor, „cover”, cum se spune. Primul „cover” trebuie să fie găsit în jumătate de oră, iar al doilea mai târziu. Odată eram la masă într-o situație destul de agreabilă, cu niște fleici, când a sunat telefonul pe la 8 fără un sfert, spectacolul începând la 8. Când am ajuns la teatru, Corelli anunțase deja că va cânta: la 8 fără un sfert nu era sigur, iar la 8 a intrat în scenă! Mi-a părut bine, m-am întors să-mi încălzesc friptura!

„Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea” – Ați cântat cu plăcere operetă?

– Vanzătorul de păsări

la Cluj și, cu și mai mare plăcere, *Casa cu trei fete*. Berthé a făcut o colecție de muzică de Schubert și a inclus-o într-o operetă fermecătoare. Făceam turnee la Arad, la Timișoara, cântam sâmbăta după-amiaza la 3. Am mai cântat și arii din operele de gen austro-german, de exemplu din *Paganini*.

– *Ce vi se pare mai ușor de cântat?*

– Operă. E drept, vocea trebuie să funcționeze, asta e prima condiție, cu gândul la conținut, la piesă. Eu recomand cântăreților să se gândească exact la conținut. De pildă, „Casta diva” din *Norma* este ceva contemplativ. În „La donna è mobile” din *Rigoletto*, Ducele stă la han și face diverse reflecții, filozofează, nu trebuie să se gândească la Si-ul acela acut, cum să-l emită.

– *Din păcate, mulți se gândesc la el, dacă iese sau nu.*

– Cu cât te preocupă mai mult notele, cântul, e mai greu să-ți iasă. De fapt, noi suntem un aparat de suflat. Dacă dai aer și ai calea bună, vocea iese natural; clarinetul are clape, suflă și ies toate variațiunile. Dar noi avem deja clapele în cap. Cântărețul câștigă cel mai mult când nu-și deranjează vocea.

– *Da, adevărat, dacă este pusă la punct.*

– Vocea își face drumul ei; ea merge, cum ar fi, pe orizontală; dacă ne gândim „în sus”, deja ideea că trebuie să atingi înalțurile te stresează. Nu eu am inventat asta, am încercat să învăț de unde am putut, cât am putut. Repet, trebuie să ai un motiv ca să cânti ceva, trebuie să-i găsești sensul.

– *Dar „Celeste Aida” cu care intri în scenă, emoționat de așteptarea celor trei Si bemol-uri, de faptul că aria este „descoperită” complet, cu orchestră doar cu funcție de acompaniament aerisit?*

– Nu-i ceva complicat, trebuie să te convingi că nu cânti ca să dai Si bemol-uri ci pentru că Aida este cerească. Trebuie să te sugestionezi, să te gândești la sintagma „forma divină”, la cuvântul „splendor”. Vă spun, mie mi s-a părut mai ușoară decât alte lucruri pe care le-am cântat. Nu înseamnă că am fost buricul pământului... mă înțelegeți, dar așa mi s-a părut.

„Vreau să-i șochez pe burgheziiăștia!” – *Cum au fost relațiile dvs. cu regi- zorii?*

– N-am avut probleme.

– *Erau și alte vremuri.*

– Asta se poate spune. Nu am avut niciodată controverse cu regizorii nu numai pentru că erau alte timpuri, dar te poți înțelege cu ei. Pentru că regizorul care crede, de exemplu, că poate să facă din cineva un personaj, se înșeală. Dacă este deștept, își găsește tipul cu care să facă ce vrea. Și atunci, nu-i greu. Pentru că există cântăreți cu care nu poți construi personajul respectiv. Eu nu am avut niciodată probleme, nu pentru că am făcut pe revoluționarul, l-am lăsat să aleagă, am făcut ce mi-a zis dar am mai potrivit-o așa, ușurel, ca să-mi vină bine. Dacă ai un concept despre un personaj, atunci se potrivește și regizorului. De exemplu, am făcut *Carmen* în regia lui Jean-Pierre Ponnelle. Era pregătit să cânte Luis Lima. Eu aveam aici spectacole cu *Fedora*. Lima a anulat și atunci le-am făcut în paralel, ca un cal de tracțiune. Când antipatiza pe cineva, Ponnelle putea fi foarte neplăcut. N-am avut nicio problemă cu el, sigur eu mai cântasem *Carmen*, aveam o idee cum este rolul. De exemplu, la sfârșit, în arenă, eu închideam ușile, ca să nu mai intre nimeni. El a acceptat inițiativa pentru că i-a plăcut. Nu că făceam ce voiam eu dar ne înțelegeam, sigur, în lucrurile care erau logice. Singurul care era altfel a fost Giancarlo, fiul lui Mario del Monaco.

– *S-a mai liniștit acum, face lucruri mai potolite.*

– Spunea că Don José este un băiat din provincie, soldat cam stângaci, cu ochelari pe care și-i curăță tot timpul. I-am spus că nu vreau să-l fac... patron de bordel, dar nici dobitocul satului. În actul al treilea, în loc de munți a făcut schele de zidar. Nu-i nimic, mi-am zis, „facem gimnastică, cu ochelari pe nas”. La premieră am lăsat ochelarii în culise iar la sfârșit noi, cântăreții, am avut succes. Pentru Giancarlo au fost huiduieli iar el a zâmbit la lume. Spunea: „Vreau să-i șochez pe burghezii ăștia!”

– *Este un concept, un mod de comportare al multor regizori, vor să șocheze, nu le pasă, iau banii și pleacă. Scandalul chiar folosește la publicitate.*

– Dacă un teatru acceptă așa ceva. Eu nu zic ca toți să stea țepeni dar nici să facă lucruri care trec de o anumită limită. Recent a fost la TV *Liliacul* de la Frankfurt. În viața mea am văzut destule, dar așa ceva, nu. Mai rău nu se poate.

**Grețoși, mofluzi,
mormăitori... dar buni**

– *Am vorbit anul trecut despre relațiile cu cântăreții, mi-ați vorbit de cântăreții români, de cei străini, dar nu*

despre dirijori. Care a fost relația cu ei, cum v-ați înțeles, ați avut conflicte? V-ați corelat bine, ați avut probleme ca să vă urmărească? Sau, poate, v-au impus concepția de tempi, de culori. Un șef de orchestră, dacă e valoros, poate să modeleze o interpretare.

– Dirijorul poate da sugestii. De exemplu, excelent în operă este Nello Santi. Are instinct pentru voci. Cine se înțelege cu el merge perfect. Tot timpul cât am cântat sub bagheta lui, aici, la Hamburg, la München, n-am avut nicio problemă, a mers perfect. Dacă vede că ai o problemă, te înțelege, merge cu tine. Când întâlnești unul care ține la un fel de rigiditate, încerci și tu să faci, așa, pe împăciuitoristul. Dar sunt unii răi, ca Fausto Cleva. La repetiții era greșos, nu râdea, nu zicea nimic. La *Boema*, s-a certat cu Renata Tebaldi, dar nu cu Cesare Siepi, pentru că acesta nu-l lua în serios. Dar la spectacol era perfect. La o repetiție de cabină, eram noi cu pianistul. Nu zicea decât: „Cântați!” Stătea complet mofluz. Și cânt, și cânt, nu m-a lăsat până n-am trecut tot rolul. Voia să vadă dacă rezist. Dar după aceea, în spectacol, era ca o mânășă, acompania perfect.

– Cleva a dirijat mult la Metropolitan.

– Acolo era cunoscut ca o persoană foarte importantă. Tebaldi și Corelli erau dumnezei. Francesco Molinari Pradelli era bun dirijor dar cam prea... italian. La unele repetiții îi cam înjura pe cântăreți, era cam rău de gură. Ei s-au supărat și i-au zis directorului Rudolf Bing: „Sau el sau noi.” Și l-au scos pe Pradelli. Dirijorul este important, dar cântăreții sunt și mai. În *Tosca*, tot la Metropolitan, debuta baritonul Giangiacomo Guelfi, deja cunoscut în lume. Avea o voce imensă, începe și-l întreabă pe dirijor: „E bine?” Pradelli răspunde „Da!” cu voce tare și în surdină: „Ce mă fac, cum să lucrez cu cretinul ăsta?” Guelfi continua ca un bivol... noi ne uitam în plafon. Pradelli era însă un bun dirijor. Îmi mai amintesc de Horst Stein, Hans Swarowski, Berislav Klobučar... La Viena, Stein dirija *Trubadurul*. Era mai nou atunci și bun. După câțiva ani, la Berlin, în *Carmen*, cântam frumos și m-a întrebat dacă interpretez versiunea română. I-am răspuns că da, întrucât cea germană nu s-a descoperit încă. I s-a înroșit chelia. Nu aveam ce pierde. Claus Helmuth Drese, înainte de a fi la Viena, era director la Köln prin 1972-73. Se dădea *Traviata* și el începuse să explice subiectul. Era un decor cu un șezlong rotund în mijloc, parcă eram în *Contele*

de Luxemburg. Ascultam și mestecam gumă. Vorbea de atmosfera din Paris... El, furios: „Eu explic și dumneata mesteci gumă!” Răspund: „Guma o am în gură, nu în urechi, eu vă aud!” S-a înroșit tot de supărare. Pe urmă ne-am mai înțeles; a ajuns director la Viena, eu nu eram angajat fix și mi-a zis că nu știe dacă o să poată să-mi dea spectacolele pe care le-am avut la Köln, pentru că mai trebuie făcute schimbări, să distribuie cântăreți noi. Foarte bine, logica m-a convins. A trecut un timp, a avut nevoie, m-a chemat.... Meseriașul, dacă-l chemi să repare ceva, vine. Când Santi a implinit 75 de ani, a avut loc o sărbătorire pe scena din Zürich, Drese a venit la mine și m-a îmbrățișat, de parcă eram cei mai buni prieteni.

– *Lucrau vreunii dintre șefii de orchestră mai amănunțit cu cântăreții?*

– Santi. Numai ceea ce nu-l interesa lăsa la corepetitori. Nu mulți lucrau detaliat cu cântăreții. Nu trebuie să iau apărarea nimănui. Cântărețul care nu-și pregătește rolul, să știe ce personaj interpretează, rămâne vinovat. Sigur, dirijorul poate să mai dea și sugestii. Alții... John Pritchard m-a angajat să cânt *Maestrii cântăreți din Nürnberg*. El parcă dirija *Povestirile lui Hoffmann*. Karl Böhm...

– *O legendă!*

– Da, o legendă care îi teroriza pe toți. Rău! Eu am cântat Macbeth cu el. *Macbeth* de Verdi cu Böhm se potrivește ca nuca în perete. Dirijor celebru, dar eu totdeauna l-am văzut ca și cum ar fi avut... Parkinson, se mișca așa... Și tot mormăia. La Viena, nimeni nu putea să-l sufere. Eberhard Waechter și Erich Kunz îl imitau cum vorbește, îl parodiau, dar nu ieșeau din cuvântul lui. Dirija bine *Flautul fermecat*. Richard Strauss, numai el știa cum se dirijează. pentru că îi fusese corepetitor. Am cântat și eu Bacchus în *Ariadna la Naxos*. Rolul este bun dacă n-ai probleme, te achiți, mai iei și un ban..., totuși este o muzică antivocală par excellence.

– *Eu sunt impresionat ce versatil ați fost și ce diversitate de roluri ați interpretat. Aflu acum și de Bacchus.*

– Nu-i ușor de cântat, l-am auzit recent pe Roberto Saccà, s-a descurcat. Eu am debutat în rol la Zürich, sub bagheta lui Ferdinand Leitner, după aceea l-am făcut la Berlin cu Eugen Jochum.

– *Altă legendă.*

– Era acum 40 de ani, eu eram o idee mai... tânăr și am văzut la repetiție un bătrân destul de bine, care nota tot. Foarte bun.

– *Stimate maestre, vă mulțumesc din suflet pentru întrevvedere și convorbire.*

(<http://cronici.cimec.ro>, 17 iunie 2011,
CULTURA nr. 27 (332), 14 iulie și
nr. 28 (333), 21 iulie 2011)

STILIZĂRI ȘI NAAVITĂȚI LA MACERATA

Arena Sferisterio din centrul Maceratei, una din perlele regiunii Marche, polarizează vară de vară atenția împătimitilor operei. Proiectat în 1823 de arhitectul neoclastic Ireneo Aleandri, fără un spațiu scenic de mare adâncime (14 m) dar cu amplă deschidere (40 m) și mărginit de un zid înalt de 18 m, amfiteatrul are o acustică minunată - se spune, cea mai bună din Italia teatrelor în aer liber, optimă pentru cei 3000 de spectatori care îl populează în fiecare seară, în stal sau în cele două rânduri de loji străjuite de 56 de coloane monumentale. Lungimea totală a zidului care desăvârșește conturul arenei este 88 m.

Într-un asemenea ambient, festivalul de vară a devenit tradițional, cu o istorie începută prin inaugurarea din 1921 - iată, anul acesta a împlinit 90 de ani de existență, dar cu numai 47 de stagiuni - și cu o perioadă modernă marcată de directoratul artistic al renumitului regizor și scenograf milanez Pier Luigi Pizzi, 81 de ani în 2011.

Sugestii renașcentiste În montarea lui Massimo Gasparon pentru *Rigoletto*, clasicul frumozelor și bogatelor costume, al succintelor decoruri a respirat modernitate prin stilizare și atitudinea personajelor, coriștilor și balerinilor. Puțin din uriașul spațiu a fost utilizat fie pentru portaluri și fresce în sugestii renașcentiste, fie pentru o scară sau o frântură de casă... În schimb verva și coloristica au inundat scena în actele I (tabloul prim) și II, luminile (Sergio Rossi) au aruncat reflexii plastice, rămânând estompate și misterioase în secvența secundă și la final.

Dezinvoltura vocală și în joc a tânărului tenor Ismael Jordi este mai mult decât potrivită pentru rolul Ducei. Da, catalanul

cântă cu ușurință și lirism lejer cuceritor, fără probleme pe toată întinderea ambitusului, mergând chiar până la Re bemol acut la finele duetului cu Gilda. Era însă prea mult să-i cerem și Re natural, drept încheiere a cabalettei „Possente amor mi chiama”. Jordi expune o timbralitate în general plăcută, conduce expresiv frazele muzicale, mergând până la rafinate diminuendi în recitativul „Ella mi fu rapita!” al ariei „Parmi veder le lagrime” (actul al II-lea), ea însăși interpretată înaripat, într-o inspirată simțire. Desenul belcantist îi este apropiat și celebra „La donna è mobile” o probează, oferindu-i posibilitatea cântului în mezzavoce la reluarea ei din culise, după cum în cvartet intonează cu agreabile moliciuni. Câteva respirații suplimentare în fraze ca „È il sol dell'anima, la vita è amore” (duetul cu Gilda) sau „... destar la fiamma di costanzi affetti” (din recitativul ariei din actul secund) pot fi eliminate în sensul unei și mai mari fluente a expozeului.

Mai galonată Désirée Rancatore și-a înfățișat în bună măsură calitățile de soprană de coloratură căreia rolul Gilda îi este corect destinat, în pofida unul vibrato ușor, reperabil în aria „Tutte le feste” și mai ales la Mi bemol-ul acut de la sfârșitul duetului „Sì, vendetta”, cu Rigoletto. Însă italianca este o specialistă a sonorităților cristaline, perlate până la înălțimi stratosferice, dar consistente în registrul central, cu frazare expresivă, frumos derulată, cu cânt absolut impresionant prin tristețe și duioșie în aria „Tutte le feste”, momentul său cel mai remarcat.

Este drept că un sprijin serios a venit și din partea tânărului dirijor Andrea Battistoni, 24 de ani, care a condus secvența și scena imediată cu Rigoletto, „Piangi, piangi, fanciulla...”, cu o rară sensibilitate. Hotărât lucru, șeful de orchestră veronez este o mare speranță a baghetelor italiene și nu numai, a cărei maturizare îl va depărta de la anumite lentori în monologul „Pari siamo” și îl va călăuzi către echilibrări de rigurozitate a tempilor. Germanii au fost prezenți în marea majoritate a pasajelor. Andrea Battistoni a ținut asigurător în mână Orchestra Regională și Corul Liric „Vincenzo Bellini” din Marche, acesta din urmă pregătit de David Crescenzi, un obișnuit al pupitrului Orchestrei Operei din Timișoara.

Destul de flasc și neimplicat în monologul „Pari siamo”, baritonul Giovanni Meoni, interpretul rolului titular, și-a regăsit pe parcurs aplombul, deși nu este posesorul unui glas de mare amploare și expune tente deschise, cvasi-tenorale. Cu atât mai mult m-a

mirat renunțarea la tradiționalul Sol acut al ariei „Cortigiani, vil razza dannata”, deși finalul operei a dovedit că este o notă pe care italianul o posedă cu mai multă siguranță decât cea de La bemol, în coronare a ultimei măsuri din duetul „Si, vendetta”, abordată liniar și nevibrat. Pasiunea implorației îl părăsește în fraze esențiale precum „Ridate a me la figlia” dar, generic vorbind, construcția rolului urmează preceptele de interpretare și accentuare a sensurilor bine împământenite în Peninsula.

De notat că și mezzosoprana Tiziana Carraro, și basul Alberto Rota au interpretat câte două roluri: sexy-vulgara Maddalena și decorativa Contesă de Ceprano, respectiv negurosul Sparafucile și furibundul Monterone. Economii de criză la Macerata?

America for ever Fără îndoială că *Regietheater* exercită o puternică influență în lumea de astăzi a operei. Rezultatele sunt dintre cele mai diverse, de la montări ce pot fi apreciate ca inovative până la produse catastrofale, care cutremură arta lirică. Dar atracția în a trata modern o mizanscenă există și preocupă. Chiar, sau poate mai ales, ca evoluție spirituală a unui creator. Așa se face că venerabili regizori își încearcă norocul în *Regietheater*. Puțini rezistă și, dintre marile nume ale regiei, Franco Zeffirelli este un exemplu, deși nu înseamnă că nu poate fi criticat pentru parfumul muzeistic pe care îl exală conceptele sale.

Pier Luigi Pizzi, cu al său *Bal mascat* la Macerata, nu se află la prima încercare. Numai că, aici, m-a surprins superficialitatea tratării. Pur și simplu a translatat cu simplitate acțiunea, din Boston-ul sfârșitului de secol XVII într-o Americă a anilor '60 ai veacului trecut. Toate bune și frumoase, mutațiile temporale se practică, dar atâta timp cât nu sunt însoțite de adânciri ideatice, rămân sterile și nefuncționale.

În spectacol, l-am văzut pe „președintele Statelor Unite” Riccardo sosind într-o „belle americaine”, protejat de Serviciul Secret, înconjurat de generalii Marelui Stat Major (Renato însuși era un fel de Joint Chief-of-Staff). Oscar era un soi de secretară sexy cu – se putea altfel? – rochie roșie și scurtă („stagiară” *avant la lettre*?!) iar afro-americană Ulrica a apărut în chip de ghicitoare modernă. Amelia, căutând iarba miraculoasă în pădurea spânzurătorilor, se vede constrânsă să cumpere etnobotanice din subteranele fumegânde ale drogaților și homeless-ilor. Imagini redondante, cu copilul soților Amelia și Renato, de care se vorbește în terțetul din

actul al treilea, ne sunt înfățișate. În fine, majorete dansează la balul mascat din ultimul act și, ca să nu existe niciun dubiu, pe zidul de fundal al arenei sunt proiectate încă de la început, uriașe, drapelurile americane „Stars and stripes”.

A fost o transpunere naivă, stângace, simplistă, ca o punere automată într-un șablon, fără introspecții în profilurile de caracter ale personajelor. Mult prea puțin pentru un blazon celebru, de autor total (regie, decoruri, costume).

Tenorul Stefano Secco (Riccardo) a fost vedeta seriei, cu voce lirico-spintă potrivită vocalității personajului, cu frazare expansivă (de la tirada „La rivedrà nell'estasi” până la aria „Ma se m'è forza perderti”), pasional în cânt (duetul cu Amelia) și cu mare ușurință în abordarea lejerităților din ultimul tablou al primului act, piatră de incercare a rolului. Mă refer la barcarola „Di'tu se fedele” și la cvintetul „È scherzo od é follia”. Italianul nu s-a cantonat în înșiruirea de sunete frumoase și a jucat cu dăruire. Nu face parte din falanga super-mediatizată a tenorilor momentului, dar prestația sa a fost meritorie.

O voce de mare calitate, îndeosebi în registrele central și grav, a afișat tânăra Teresa Romano, 26 de ani, interprete Ameliei. Învelișul de armonice este remarcabil, desăvârșind o interesantă culoare de glas liric-spint, de sorginte verdiană. Numai că, odată ce accede către înălțimile de deasupra portativului, își arată limitele. Nota de Do acut a mării arii „Ma dall'arido stelo”, care vine la capătul unei fraze lungi, a fost stridentă și fără siguranță, încât soprana a fost nevoită să coboare repede spre zonele mai sigure ale registrului. Confirmarea neputinței a venit și la finalul duetului cu Riccardo, din același act II. Mai mult decât atât, indispensabilele pianissime tipic verdiane, servite pe desene melodice înalte și continui, îi sunt deocamdată străine. Obosită în actul al treilea, a intonat defectuos în scena cu Renato ce precede aria „Morrò, ma prima in grazia”. Hotărât lucru, Teresa Romano este o artistă de perspectivă în peisajul liric italian dar trebuie să-și reconsidere studiul pentru atingerea performanței în repertoriul ce-i este destinat, cel al maestrului de la Busseto.

Baritonul Marco Di Felice a profitat de robustețea, de soliditatea glasului său, pentru a dăruia autoritate personajului Renato. Derularea frazelor a frizat însă o deranjantă monotonie de expresie și, iată, momente din aria „Eri tu”... „O dolcezze perdute!” au fost lip-

site de forță evocatoare. Pe țeșătură vocală acută, italianul a avut chiar oarecari dificultăți, așa încât nu a explodat cum se cuvine coroana ariei, ca și finalul ei, pierdut în imensitatea arenei.

Sonoritățile grave ale mezzosopranei Elisabetta Fiorillo, potrivit emise în așa-numita rezonanță *di petto* au fost spectaculoase și, astfel, prezicătoarea Ulrica a avut doritul impact sumbru asupra audienței din arenă și din scenă. Păcat că artista italiană se află într-un moment al carierei în care uzura vocii este mai mult decât deranjantă, prin sunete șterse în zona centrală a registrului și, mai ales, printr-un vibrato accentuat.

În alte roluri, am remarcat-o în primul rând pe agila soprană lirico-lejeră Gladys Rossi (Oscar), căreia îi asociez, în ordine, numele baritonului Alessandro Batiato (Silvano), ca și ale bașilor Antonio Barbagallo (Samuel) și Dario Russo (Tom).

Cu fermitate, la pupitrul Orchestrei Regionale din Marche, dirijorul Daniele Callegari, a strunit rămănerile în urmă ale Corului Liric „Vincenzo Bellini” în primele pagini ale operei, a asigurat incisivitatea atacurilor în scena Invocației Ulricăi, a trecut cu bine peste nesiguranțele corzilor din barcarola „Di’ tu se fedele”, a rezolvat necoordonările între corzi și suflători în introducerea ariei „Eri tu” și a derulat discursul muzical în spiritul timpilor corecți și al dinamicii potrivite.

(CULTURA nr. 36 (341), 15 septembrie 2011 și
<http://cronici.cimec.ro>, 8 octombrie 2011)

DON GIOVANNI

ÎN TEATRUL PREMIEREI ABSOLUTE

Emoția a fost copleșitoare când am intrat în „Teatrul lui Mozart”, la Praga, acolo unde s-au reprezentat în prime audiții mondiale *Don Giovanni* (în 1787, sub bagheta compozitorului) și *La clemenza di Tito*, în 1791. Cu peste două secole înainte, pașii lui Amadeus înnobilaseră locul, mâinile lui conduseseră ansamblurile, spiritul lui impregnase spațiul. Încurajat de succesul praghez al operei *Nunta lui Figaro*, ce urmasse premierei de la Viena (1786), pentru prima reprezentare a lui *Don Giovanni*, Mozart alesese direct Orașul de Aur și al său Nostitzsches Nationaltheater, proaspăt construit și numit după cel căruia îi fusese dedicat, aristocratul František Antonín Conte Nostitz Rieneck. Și cu acel prilej, succesul a fost imens.

La Praga, „opera operelor” își începuse drumul triumfal, fără sfârșit, prin istorie.

Actualmente, teatrul pe al cărui frontispiciu stă înscrisul „Patriae et Musis” se cheamă Estates Theatre (Stavovské divadlo) și aparține Teatrului Național praghez. O sală-bombonieră în stil neo-clasic, decorată în aur armonizat cu tentele de vernil ale pereților, cu cinci rânduri de loji și balcoane, cu acustică suverană. Foyerele nu sunt fastuoase, totul a fost făcut pentru bogăția auditoriumului.

Ca într-o visare împlinită, m-am bucurat că spectacolul văzut recent, în stagiunea estivală, a fost chiar *Don Giovanni*, o producție istorică a orașului de sub Hrad. Dragostea semnatarului decorurilor - legendarul scenograf ceh Josef Svoboda - pentru teatrul premierei absolute și simbolurile sale a fost atât de mare încât l-a duplicat în scenă. Astfel, ambientul-bijuterie de la Stavovské divadlo a devenit cel al palatului eroului titular, ca o prelungire, ca o îngemănare intimă. Teatru-în-teatru. Conceptul original de regie al lui Václav Kašlík, reinnoit și restudiat prin grija lui Jiří Nekvasil, a propus o montare clasică, în care atitudinile moderne și-au făcut loc în joc, în mimică, în gesturi, în mișcare scenică (Števo Capko și Mirka Eliášová). Este unul din dezideratele spre care trebuie să tindă orice mizanscenă de final de secol XX și debut de secol XXI. Costumele lui Theodor Pištěk i s-au integrat admirabil.

Spectacolul a avut fluentă, cursivitate, tensiune. Este meritul tânărului dirijor Robert Jindra, ai cărui tempi le-au indus, chiar dacă gravitatea primei secvențe, *Andante*, din Uvertură s-a făcut mai puțin simțită și lectura nu a fost foarte introspectivă. A recuperat însă rapid imaginea și, în tragicul final al morții eroului, a restituit integral operei specificul de *dramma giocoso*. Orchestra și Corul (dirijor Pavel Vaněk) Teatrului Național din Praga au sunat bine și echilibrat.

Aleš Jeniš a fost excelent în rolul Don Giovanni. S-a impus printr-o voce baritonală înaltă, cvasi-tenorală, omogenă pe ambitus, nu foarte puternică (duelul cu orchestra din dificila scenă a morții eroului a fost pe alocuri pierdut) dar cultivată la extrem. Artistul a cântat atent și rafinat, cu rostiri pline de sens ale recitativelor, cu legato fluid și insinuant (duettino „Là ci darem la mano” cu Zerlina), cu inflexiuni expresive mânuite impecabil (serenada „Deh vieni alla finestra”). Cele cca două minute ale celebrei arii a șampaniei „Finch”han dal vino” au fost exemplare. O tehnică fabu-

loasă de respirație i-a permis derularea frazelor lungi, într-un tempo amețitor, cu adresare spectaculoasă, ca o jerbă de artificii. Puțini baritoni galonați o interpretează astăzi într-un asemenea mod.

Frumoasa Marie Fajtová (Donna Anna) a afișat un glas consistent, bogat învelit în armonice care, prin calitate, culoare și incisivitate, prin derularea cantabilă a desenelor muzicale, mi l-a evocat pe cel al Marinei Krilovici. Așa a fost în cele două arii "Or sai, chi l'onore" și "Crudele?... Non mi dir, bell'idol mio", în scene și ansambluri.

Șarm, mobilitate și expresivitate au fost atributele sopranei Lucie Fișer Silkenová, Zerlina. Păcat că o neatenție de moment a făcut-o să omită primele două măsuri ale ariei "Vedrai, carino", intrând abia la următoarele "... se sei buonino..."! Prudent s-a arătat tenorul cu timbralitate plăcută și frazare limpidă Jaroslav Březina (Don Ottavio) în aria "Il mio tesoro" din actul secund, când a abuzat de nuanțe de *mezzoforte*, mult prea intimiste. O indispoziție trecătoare ce l-a făcut nesigur? Să fi fost oare motivul pentru care, pur și simplu, în chip nefiresc, a fost eludată aria "Dalla sua pace" din primul act?!?

Soprana Jitka Svobodová (Donna Elvira) are un profesionalism evident și o solidă experiență de scenă, dar a căzut pe alocuri în rutină și manierism de sorginte cvasi-operetistică. Maniera de atac a acutelor a apărut cel puțin ciudată, prin portamentele nepotrivite de atac, deși plasamentul vocii a dus-o către sunete strălucitoare. Cu glas aspru, mai puțin dedicat subtilităților mozartiene, basul Peter Mikulaš a fost un Leporello stăpân pe multitudinea și complexitatea situațiilor în care parteneriatul cu stăpânul său îl duce. Frumos a sunat vocea basului Jiří Híjek, inspiratul interpret al lui Masetto și impresionant a rezonat glasul profund, pătrunzător și autoritar al basului „negru” Miloslav Podskalský (Comandorul), care nu a avut nevoie de amplificare în marile scene din final.

Don Giovanni în sanctuarul mozartian de la Praga a fost un spectacol care, prin montare și pregătire muzicală, prin vocea interpretului rolului titular – în primul rând - a omagiat cum se cuvine celebritatea astrului salzburghez. Rămân cu această impresie și cu cea a perpetuării în timp a spiritului donjuanesc întrucât, în viziunea regizorului Václav Kašlik, neînfricatul erou apare în momentul când, la sextetul final, toți se bucură și își expun planurile de viitor. Chiar dacă Don Giovanni a dispărut în tenebre, pentru

Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Leporello, Zerlina și Masetto nimic nu va mai fi ca înainte. Gândirea și sufletul lui îi vor urmări. Pe ei și pe noi.

(CULTURA nr. 37 (342), 22 septembrie 2011 și
<http://cronici.cimec.ro>, 10 octombrie 2011)

FESTIVALUL ROSSINI SUB IMPERIUL PROTESTELOR

În august, la Pesaro, pe malul Adriaticii, se desfășoară „Rossini Opera Festival”, o manifestare menită să ofere an de an atât valoroase interpretări ale operelor celebre rossiniene, cât și restituiri de titluri uitate. Festivalul și-a câștigat un prestigiu durabil încă de la prima ediție din 1980. În 2011, programul a fost, ca de obicei, divers și incitant, cuprinzând „șlagăre” (*Bărbierul din Sevilla*), lucrări puțin cântate (*Moise în Egipt*, *Scara de mătase*, *Călătoria la Reims*), rarități (*Adelaide di Borgogna*), concerte de belcanto (mezzosoprana Marianna Pizzolato, tenorul Dmitry Korchak, bari-tonii Nicola Alaimo și Mario Cassi, soprana Marina Rebeka), un concert de închidere (oferit de tinerii absolvenți ai Academiei rossiniene din Pesaro), conferințe, proiecții video și multe altele. Totul într-o atmosferă de sărbătoare, ca omagiu adus „Lebedei de la Pesaro”, cum este supranumit Rossini. Cochetul oraș italian respiră prin ruladele muzicii maestrului difuzate la orice colț de stradă, afișe și portrete împânzesc locul, decorează vitrinele magazinelor. Te simți minunat, reconfortant!

Tenorul Bogdan Mihai, debut la Teatrul Rossini

Dramma per musica în două acte *Adelaide di Borgogna* sau *Ot-tone*, regele Italiei a avut premiera absolută la teatrul Argentina din Roma, în 1817. Libretul lui Gio-vanni Federico Schmidt ne poartă în Italia anului 947, la Canossa și în împrejurimi. O istorie complicată, precum toate cele de gen, cu rivalități politice și amoroase, lupte pentru putere, războaie, bănueli de crimă, captivități și evadări, răzbunări, răsturnări de situații și bineînțeles... happy-end. Seria de spectacole din acest an, cinci la număr, a avut loc la Teatro Rossini, o „bombonieră” de aproape 900 de locuri, aranjată în stil clasic italian, cu patru rân-duri de loji și balcon, cu acustică ideală, inaugurată în 1818 cu opera „Coțofana hoată”, chiar sub bagheta compozitorului Rossini.

Este sediul principal al reprezentațiilor din festival. (Alte locații sunt Auditorium Pedrotti din incinta Conservatorului Gioachino Rossini și Adriatic Arena, în fapt o sală de sport cu alura de OZN.)

Adelaide di Borgogna 2011 este producția de autor a lui Pier'Alli, care semnează regia, decorurile, costumele și proiectul luminilor. În concepția sa, elementul modern vine prin imagistica scenică, prin jocul și relaționarea personajelor. Este o opțiune potrivită ce arată fațeta cea mai dorită a controversatului Regietheater. Fără translări ale perioadei acțiunii, dar cu simbolistică intensă susținută de proiecții și cadre filmate, spectacolul captivează. Induce reflecții, conexiuni. Decorurile sunt puține, simple și clasice, iar costumele se înscriu și ele în linia desenului de epocă, întregind dualismul clasic-modern, îngemănare benefică pentru spectacolele lirice ale zilelor noastre.

În rolul titular, soprana australiancă Jessica Pratt s-a impus de la bun început prin frumoase sunete în pianissimo, moi, aerate (aria „Occhi miei piangeste assai... Oh cara immagine”) și printr-o dăruire totală în marele duet cu mezzosoprana Daniela Barcellona (Ottone, în travesti)... o scenă de dragoste în care Pier'Alli le-a impus interpretelor o gestică subtilă, cu atingeri firave, de mare efect. Tânăra Pratt are consistentă perspectivă pentru rolurile de coloratură dramatică și marea arie din final „Cingi la benda candida” a probat opțiunea, prin bravură, abilitate în interminabilele rulade, lungime de frază susținută de o bună tehnică de respirație, prin varietate de nuanțe. Supra-acutele au fost spectaculoase, chiar dacă, imediat mai jos, unele note înalte – în mod curios – au mai anunțat stridente.

Pe deplin afirmată pe scenele lumii, italianca Daniela Barcellona a cântat cu incisivitate încă de la cavatina din primul act „Soffri la tua sventura” și a continuat pe aceleași coordonate până la aria finală „Vieni: tuo sposo e amante”, plină de avânt. În pofida unui glas oarecum aspru, artista este specialistă desăvârșită a pasajelor de coloratură pe care le servește cu omogenitate pe ambitus. Coroana de *assoluta* pe rolurile rossiniene grave nu-i este îndepărtată.

Prezența lui Bogdan Mihai în rolul Adelberto pe afișul de la Pesaro este o consecință a realizărilor de până acum ale tenorului pe scene europene, atractivă pentru manageri fiind apetența tânărului pentru scriiturile rossiniene, recomandată de extensia

glasului, de ușurință cu care preia agilitățile. Și aici, aria „Grida, o natura” din actul secund i-a arătat cu prisosință calitățile: fiorituri executate cu pregnanță, supra-acute stupefiant, un legato încărcat de nuanțări, care probează că Bogdan Mihai nu se cantonează doar în cântul mecanic, de automat. Frazează elegant (duetul cu Ottone „Vive Adelaide in pianto”), unduiește desenul melodic („Noi disponiamo il brando” din aceeași pagină), simte și restituie accentul și patina italiană a scriiturii (duetul cu Adelaide „Della tua patria ai voti”). În general s-a arătat vehement în recitative dar, pe alocuri, s-a îndepărtat de caracterul războinic al personajului său și a înmuiat atacurile de sunet, acolo unde nu a trebuit. Odată cu acumularea experienței tehnice, anumite sonorități nazale sau note înalte voalate, mai puțin percutante, vor dispărea, sunt sigur. Este o condiție sine qua non pentru cucerirea deplină a publicului din Peninsula, foarte sensibil îndeosebi la poziția de sunet.

În rolul Berengario, bas-baritonul italian Nicola Ulivieri a interpretat eroic, cu voce de stentor, aria „Se protegge amica sorte”, cu rezerva că sonoritățile acute au apărut necalitative și intonarea lor corectă a mai suferit.

Conturarea altor personaje a revenit Jeannettei Fischer (Eurice), Francescăi Pierpaoli (Iroldo, în travesti) și lui Clemente Antonio Daliotti (Ernesto).

Sub bagheta destul de puțin imaginativă a lui Dmitri Jurowski, Orchestra de la Teatro Comunale di Bologna a cântat cu ton cald, cu sunet compact și echilibrat. Corul aceluiași teatru, pregătit de Lorenzo Fratini, după mici nesiguranțe de început, s-a alăturat colegilor instrumentiști, pentru împlinirea unei serii calitative. Cel puțin a doua din serie, cea urmărită. La premieră, se pare că protestele publicului au fost vehemente. Motivele? Se pot doar presupune... de la emoția artiștilor la debuturile în roluri noi până la aprecierile subiective din partea unor spectatori, greu de controlat.

Moise sau... Bin Laden în Egipt La reprezentarea producției cu *Moise în Egipt* însă, contestările au fost atât de vehemente la premieră încât au necesitat intervenția poliției. De data aceasta, explicația a fost clară. Reputatul, de altfel, regizor Graham Vick a distorsionat total trama și sensurile ei. În cooperare cu Stuart Nunn (decoruri și costume) și Giuseppe Di Torio (lumini). Ei bine, profetul Moise a fost imaginat în chip de... Bin Laden! Pe lângă implicațiile pe care le are o aseme-

nea asociere imposibilă și scandaloasă, vi-l puteți închipui pe erou cântând celebra rugăciune „Preghiera: Dal tuo stellato soglio”, una dintre cele mai sublime, cele mai inspirate pagini din istoria liricii, cu Kalașnikov-ul la piept? „Preghiera” cu... mitraliera! Lăsând la o parte deturnarea totală a ideaticii, oare cum s-a putut gândi regizorul că o muzică superbă poate fi pusă în gura altui personaj, di-ametral opus caracterial celui căruia i-a fost destinată de compozitor? Și încă. Oare cât de mult l-au inspirat pe Vick rafinatele sunete rossiniene ale instrumentelor de coarde dacă a pus în scenă violențe, somații, arestări, ridicări din pat în toiul nopții? A reflectat el la subtitlul operei, *Azione tragico-sacra*, înscris de Rossini sau la libretul lui Andrea Leone Tottola?

Iată dezastrul cu regizorii care desconsideră, disprețuiesc partitura, care ignoră total muzica, mesajul ei. Necunoștință? Nu se poate spune. Anterior, Vick a creat și producții moderne foarte bune. Rea voință? Poate. Producere de scandal? Probabil. Dorință de șoc cu orice preț? În mod cert. Independența creativă nu-l absolvă de răspundere, vizavi de modul cum ar fi trebuit să-l servească pe Rossini, să officieze în templul lui.

Bineînțeles că britanicul nu s-a oprit aici. Evreii ostracizați în Egipt au fost înfățișați în chip de teroriști cu cagule, care fac școală, se antrenează pentru a se arunca în aer (scena ploii de foc provocată de Moise a devenit sinuciderea în masă a evreilor prin declanșarea centurilor explozive!).

Cu montarea lui Graham Vick la Pesaro, născătoare de traume, am cunoscut una din cele mai negre pagini ale Regietheater. Poate cea mai întunecată. Am mai afirmat. Astăzi, mizanscenele de operă trebuie revigorate. Dar nu într-un asemenea mod!

Unde se va ajunge? Ce se poate face? Este imperios necesar ca managerii de teatre lirice să-și ia în serios obligația elementară a onorării titlurilor pe care le programează și să rezilieze contractele regizorilor derapanți, de îndată ce constată că ideile pe care le promovează sunt discordante muzicii și textului.

Principalii

Mai întâi, cei trei italieni. Foarte bun în rolul Faraonului a fost bas-baritonul Alex Esposito. Timbrul vocii sale este generos și rezonă somptuos, incisiv. Autoritar și dramatic, se exprimă fulminant-eroic în aria „Cade dal ciglio il velo”, lucru absolut firesc la calibrul său de glas dar, pe lângă toate acestea, începe prima frază cu o *messa di voce* (creșterea și

descreșterea intensității sunetului înalt pe același arc de respirație) de cea mai pură extracție belcantistă. Remarcabil. A dominat distribuția.

În rolul titular, basul Riccardo Zanellato a avut prea puțină autoritate în cânt ca să desăvârșească aura profetică a personajului. Sunt convins că nici viziunea lui Vick nu l-a inspirat. Glasul este puternic, deși nu foarte strălucitor, iar legato-ul se cere îmbunătățit.

Cunoscută vedetă, mezzosoprana Sonia Ganassi (Elcia) a forțat deseori sonoritățile în pasaje de coloratură, dar a derulat o superbă cantilenă în aria „Porgi la destra amata”, încheiată în pură bravură, cu acute ferme și penetrante.

Osiride a fost rusul Dmitry Korchak, un artist căutat pe scenele europene, în special pentru roluri rossiniene. Conduce frumos linia vocală, cu eleganță, simte că rolul reprezintă un mare pas către fundamentarea belcantoului romantic la vocea de tenor. Timbralitatea nu seduce, dar glasul este sigur și pătrunzător.

În celelalte roluri, au cântat Yijie Shi (bun în Aronne), Olga Senderskaya (voce neinteresantă în Amaltea), Enea Scala (Mambre) și Chiara Amaru (Amenofi).

Conducerea ansamblurilor de la Teatro Comunale di Bologna a revenit lui Roberto Abbado. S-a achitat cu siguranță de misiune. Dar oare dirijorul nu are niciun rol când constată că muzica pe care trebuie s-o servească necondiționat este ignorată de creatorul producției?

La 193 de ani de la premiera absolută care a avut loc la Teatro San Carlo din Napoli, *Moise în Egipt* a trăit o dramă la Adriatic Arena din Pesaro.

(CULTURA nr. 38 (343), 29 septembrie 2011 și
<http://cronici.cimec.ro>, 9 octombrie 2011)

VEDETĂ LA PESARO, MEZZOSOPRANA MARIANNA PIZZOLATO

Prestigiosul festival rossinian a invitat-o în acest an pe siciliana Marianna Pizzolato pentru a opta oară consecutiv. Un lucru surprinzător pentru o tânără de cca 30 de ani dar, după ce o asculți, nimic nu ți se mai pare nefiresc. *Călătorie la Reims* (rolul Marchizei Melibea), *Tancredi*, *Italianca în Alger* și *Cenușăreasa* (personajele

titulare), *Ermione* (Andromaca), *Zelmira* (Emma) și de două ori partea de mezzosoprană din *Stabat Mater* au fost urmate în 2011 de rolul Rosina din *Bărbierul din Sevilla*, ca și de un concert de belcanto, această din urmă formulă fiind rezervată doar artiștilor-vedetă. A cânta Rossini la Pesaro echivalează cu a fi prezent pe afiș la Bayreuth sau în titluri de Mozart la Salzburg.

În concertul din acest an, de la Auditorium Pedrotti, în compania ansamblului Antonio Il Verso e Strumenti Antichi al Conservatorului din Palermo (dirijor și clavecinist, Ignazio Maria Schifani), Marianna Pizzolato și-a confirmat reputația în curs de consolidare. A ales un program lung și dificil, care i-a pus în valoare calitățile vocale și solida cultură de stil în teritoriul belcantist. Totul se fundamentează în primul rând printr-un glas plăcut colorat, omogen, maleabil și plin de prospețime. Urmează apoi înțelegerea scriiturilor, pregătirea muzicală fără fisură.

Cu eleganță de salon, cu punctări fine, artista a cântat mlădiat și aerisit madrigalele *Ohimè ch'io cado* de Claudio Monteverdi. Virtuozismul ei este diafan în contextul unui sunet de extremă puritate (aria lui Ariodante „Dopo notte, atra e funesta” din opera lui Haendel) și, pentru menținerea egalizată a registrelor, evită forțările notelor grave. A fost evident că, pe tot ambitusul de glas, Marianna Pizzolato se preocupă intens pentru a dăruir frazelor muzicale o linie frumoasă, pe care o mănuieste și o expune exemplar, chiar dacă o ușoară monotonie a tentelor s-a insinuat pe alocuri (lamento-ul „Scherza infida” din același *Ariodante*). Muzicalitatea este debordantă, staccaturile impecabile.

Vehemența vocalizelor din *Cantata pentru contraltă, coarde și continuo* „Questo è il piano, questo è il rio” de Pergolesi a adăugat multă și potrivită ardoare lecturii, după cum bine a fost interpretat recitativul „Ah, non più m'ode lei” al cunoscutei arii „Che farò senza Euridice” (*Orfeu și Euridice* de Gluck), care însă a primit o viziune întrucâtva obiectivă, exterioară. Poate și lipsa notelor acute din versiunea aleasă, desigur împreună cu acompaniatorii, a împiedicat desfășurări mai expresive.

Aria lui Nérès „Ah, nos peines seront communes” din *Medeea* de Cherubini a constituit momentul de vârf al programului de concert, în care expansiunea de sunet a sedus prin bogăție, nuanțările au fost abundente iar dramaturgia a impresionat. Minunată, intervenția fagotului solo, datorată lui Giuseppe Davi.

Marianna Pizzolato nu putea rămâne în afara repertoriului rossinian și, iată, în bisurile solicitate frenetic, a oferit pagini de referință din *Italianca în Alger* (aria „Cruda sorte”) și *Tancredi* (aria „Di tanti palpiti”), în care apetența pentru opusurile maestrului de la Pesaro, pentru spectacol, a fost evidentă. Cu șarm și subtilitate în prima, cu implicare profundă în a doua, artista a șters impresia de cânt economic, sesizată pe alocuri și s-a dedicat fără limite discursului dramatic.

Ansamblul Antonio Il Verso e Strumenti Antichi are instrumentiști excelenți, de o precizie metronomică, cu sunet ce restituie parfumul de epocă. Sunt maeștri desăvârșiți și, alături de experimentatul și valorosul lor șef, merită să fie numiți: Alfia Bakieva și Patrizio Gemone (vioară), Emmanuele Resche (violă), Ludovico Minasi (violoncel), Luca Ghidini (contrabas).

(CULTURA nr. 39 (344), 6 octombrie 2011 și

<http://cronici.cimec.ro>, 9 octombrie 2011)

DE LA BARITON LA TENOR – interviu cu BOGDAN MIHAI

Academia „Mirella Freni”

– Suntem în orașul lui Rossini, la Pesaro, și-mi amintesc că în urmă cu ceva ani, mă afluam la Ploiești, în juriul unui concurs de canto. Te-ai prezentat și ai luat Premiul I. De atunci și până acum a fost un drum nu foarte lung. Te-ai gândit vreodată că vei ajunge aici?

– Am sperat, desigur. Întotdeauna îmi aduc aminte cu mare plăcere de fiecare moment al vieții mele. Țin minte Concursul de la Ploiești, nu mai știu exact anul, dar pe atunci cântam ca bariton, bariton liric. Acum fiind tenor, multă lume mi-a reproșat de ce n-am cântat așa de la bun început, însă cred că acest lucru m-a ajutat foarte mult și cei care m-au ținut în această țesătură de glas n-au făcut altceva decât să mă protejeze. Foarte tânăr fiind, aveam 17-18 ani, dacă aș fi intrat de atunci în nu știu ce acrobații vocale și într-un repertoriu complet inadecvat, aș fi putut ca astăzi să nu mai cânt. Am fost apoi student la Conservator, la clasa maestrului Nicolae Constantinescu, am lucrat cinci ani împreună, a fost o perioadă foarte bună, m-am simțit excelent și foarte ocrotit prin tot ce am cântat în acea vreme, nu regret nici o secundă. Apoi am căutat pe Internet un master class, l-am găsit pe cel al Mirellei Freni, m-am

prezentat acolo ca bariton, iar după audiție mi-a spus clar: „Tu ești tenor, să nu-ți fie frică, gândește-te, ai trei zile la dispoziție și vino cu o arie de tenor să vedem ce putem face”.

– *Decizie greu de luat, propusă însă de o celebritate a lumii lirice.*

– Bineînțeles că am început efectiv să plâng, am fost destul de speriat, trebuia să uit tot ce învățasem și să încep o viață nouă. Era un mare risc pentru că, schimbând totul și luând-o de la capăt, nu știi ce garanții îți poate oferi viitorul. Țin minte că am adus aria lui Almaviva, „Ecco ridente in cielo” din *Bărbierul din Sevilla*, am început acel cantabile și doamna Freni mi-a spus că dorește să audă finalul, agilitățile și notele acute. Am cântat și fără să-mi dau seama am emis Do natural acut, dar n-am conștientizat ce sunet este. Păstrez înregistrarea. Mirella Freni mi-a spus: „Ai văzut că ești tenor? Ai încredere, vei intra la Academia mea, vom lucra și totul va merge bine”. Și am studiat șase luni numai aria „Dalla sua pace” din *Don Giovanni*, eram exasperat. De ce numai asta? Îmi răspundea că îmi va ajuta foarte mult, va egaliza vocea, voi învăța să colorizez... Mozart este o școală extraordinară. După această perioadă am intrat din nou în repertoriul rossinian, am cântat pentru prima dată, și o spun cu toată sinceritatea, aria „Cessa di più resistere” din *Bărbierul din Sevilla*. Eu adusesem partitura, am înregistrarea video în care doamna Freni îmi spune: „Ești nebun să vii cu aria asta cumplită?” Timp un an și jumătate a fost o colaborare foarte frumoasă, ne-am înțeles extraordinar, după care drumurile s-au separat, deja au apărut contracte, inclusiv debutul meu la Opera Națională București cu acest rol, Almaviva, și apoi colaborarea cu agenția de impresariat vieneză cu care lucrez astăzi. Sunt fericit pentru că eu consider că am parcurs un drum natural, n-am forțat absolut deloc, nu m-am băgat în roluri care să ceară mai mult decât pot eu să ofer și în general sunt deosebit de atent cu ceea ce accept să cânt, mai ales că ofertele vin din toate părțile.

Țesături vocale preferate – *Din nou, hotărâri greu de luat...*

– Iată, trebuia să fac *Cei doi Figaro* de Mercadante la Ravenna, sub bagheta lui Riccardo Muti. Inițial am spus că sunt de acord dar după ce am văzut partitura, am considerat că rolul este scris prea mult pe registrul central și exista riscul să mă întorc oarecum la vocea de bariton, lucru pe care nu-l doream. Însemna să în-

groș sunetul și nu era bine pentru mine. Apoi a urmat propunerea pentru opera 1984 de Lorin Maazel, spectacol pe care trebuia să-l fac la Palau de les Arts Reina Sofia, la Valencia, sub bagheta sa, dar am refuzat.

– *Din punct de vedere al țesăturii vocale, ce roluri preferi? Ultra-acute?*

– Nu neapărat. Vreau să fie un desen melodic înalt, dar care să nu aibă țesătură dificilă. Pentru că dacă el este foarte jos sau central nu pot să mă manifest. Iar eu am, cum spunea și maestrul Alberto Zedda, o voce de tenor liric, care trebuie să sune și să arate ce am mai bun, agilitățile. Ori la Mercadante nu existau fiorituri, era o operă superbă dar nu pentru mine. La fel și 1984, scriitură modernă, niște Re-uri acute, dar o muzică din care n-am înțeles absolut nimic. Și m-am gândit că dacă eu, acum, la 29 de ani, fac acest lucru, ce voi mai cânta la 40? *Puritanii*, la fel. A existat o ofertă de la Teatrul Massimo din Palermo dar am refuzat-o. Nu pot, n-am încă maturitatea personajului.

– *Înțeleg că te documentezi întotdeauna înainte de a da un răspuns.*

– Desigur. Cei din agenție îmi spusese că e important. De acord, sunt maeștri de mare renume dar eu nu pot să risc. În momentul în care te prezinți în fața unui public, plus presa scrisă și TV, ești judecat, nu-i destul să se zică „ce drăguț este acest băiat și ce voce frumoasă are!” Te disecă și dacă nu ești bine, atunci te costă. Și după două-trei articole proaste în presă, nu mai cânti pe scene mari. Veștile circulă rapid, ca... telefonul fără fir. Sunt foarte atent la ce fac. Am răbdare.

Se compune pentru Bogdan Mihai

tot în această vară...

– *Și maestrul Alberto Zedda a compus pentru tine...*

– ... variațiunile din *Adelaide di Borgogna* de aici, de la Pesaro. Pentru *Aureliano in Palmira*, am avut o bună colaborare cu maestrul David Parry. După *Armida* de la Garsington, ultimul spectacol în care am cântat sub bagheta dânsului a fost anul acesta la Stuttgart, *Bărbierul din Sevilla*. L-am rugat să-mi compună niște variațiuni pentru Martina Franca. Am stat două ore într-o sală cu pian și dânsul mi le-a făcut. Bineînțeles pentru una din arii s-a con-

– *Așadar Rossini în momentul de față, nu? Ai cântat „Aureliano in Palmira”...*

– La Festivalul de la Martina Franca,

sultat cu maestrul Zedda... dacă se poate elimina ceva. Au hotărât să nu se taie nimic iar cabaletta să fie obligatoriu reluată. La Pesaro, am lucrat în fiecare zi cu Alberto Zedda. Îmi trimisese înainte 7-8 pagini de variațiuni. Mi-a plăcut că mi s-a adresat cu „Caro collega”.

– *Și ce a găsit de cuviință maestrul, mare dirijor și exeget rossinian, să-ți recomande?*

– L-am rugat și a acceptat să înregistrez toate orele făcute cu domnia-sa, să le pot asculta mereu. Legat de agilități, mi-a spus așa: „Tu faci foarte bine fioriturile în Rossini, pentru că ai ritmică, accente, totul bine. Însă la această chestiune pe care tu o gândești matematic trebuie să pui sentiment. Accentuezi prima notă în agilități iar apoi trebuie să adaugi culori”. Mi-a mai spus că modul în care se cântă începutul și sfârșitul unei fraze la Rossini este ca un arc, pornești dintr-un punct, crești și te întorci în același punct. Nu obosești și vocea sună foarte bine. Mi-a dat multe sfaturi de stil, interpretare, respirație, despre raporturile cu publicul, cu orchestra, despre modul în care „vorbești” recitativele. În ziua de astăzi este fals conceptul că recitativele trebuie cântate, urlate. Nu! Se aplică exact dictonul italian „Si canta come si parla”, trebuie să le „vorbești”. Dacă vei cânta recitativele în forte, ce vei face în arii? Multă lume reproșează că recitativele nu sună, dar n-au cum să sune pentru că sunt declamate, exact ca la un actor. Așa a fost cu maestrul Zedda, care mi-a făcut o imensă bucurie spunându-mi: „Continuă cum ai făcut aici, aplică tot ce ți-am spus și vei vedea că viitorul o să-ți rezerve surprize cu totul extraordinare. Vreau să lucrăm împreună”. Știe că voi cânta *Contele Ory* la Geneva și mi-a spus că îmi stă la dispoziție cu cea mai mare plăcere.

„Nu încerc să imit” – *Cum te satisface muzica lui Rossini din punct de vedere al personalității tale?*

– Eu sunt o fire energică și vulcanică, cred că este, cu siguranță, singurul compozitor cu care mă simt acasă, oriunde aș fi. Îmi place cam tot ce înseamnă Rossini.

– *Există o tendință de a lejeriza agilitățile rossiniene.*

– Este adevărat.

– *Acest lucru nu place întotdeauna. Cum vezi problema și eventual, cum o abordezi?*

– Sunt întotdeauna atent la ritmică, este cea mai importantă pentru a executa agilitățile. Studiez partitura, apoi ascult zeci de

înregistrări cu mari nume, Luigi Alva, Chris Merritt, Bruce Ford, William Matteuzzi, Rockwell Blake.

– *Rockwell Blake făcea nuanțe absolut fabuloase pe un singur arc lung de respirație. Eu l-am ascultat în „Semiramide” într-un concert la Châtelet acum vreo 20 de ani și era fenomenal tocmai prin această calitate.*

– Îmi povesteau cei de la machiaj, care sunt la Teatro Rossini din Pesaro de 20-30 de ani, că Rockwell Blake făcea niște exerciții de respirație absolut fantastice. Își aducea în cabină o cărămidă cu o sfoară, făcea un scripete și începea să tragă în timp ce cânta. Bine, el avea și o construcție corporală formidabilă care-i permitea să facă tot ceea ce a făcut. Ascultând aceste istorii, nu încerc să imit, ar fi o mare greșeală, dar vreau să îmbunătățesc, să aduc - atât cât vocea îmi permite - lucruri noi. Înainte să vin la Pesaro, am vorbit cu tenorul Bruce Ford, pentru că el a înregistrat la casa Opera Rara *Adelaide di Borgogna*. Mi-a spus să fiu foarte precaut, pentru că este un rol dificil dar dacă știi să-l aduci la glasul tău, poți să ai succes extraordinar. Mi-a dat sfaturi, este o persoană foarte gentilă, atât de umană. Ca și partenera mea din spectacol, mezzosoprana Daniela Barcellona, care pentru mine a fost o surpriză.

Contestări

– *E mai înaltă decât tine?*

– Un pic. Dar ne-am înțeles foarte bine, mi-a spus „sei mio fratello”, ne îmbrățișăm ori de câte ori ne vedem. Aici suntem ca o mică familie. Mi-a spus că trebuie să mai cântăm împreună, neapărat. Toată lumea a apreciat că formăm un cast foarte unit, glumim la repetiții, ieșim împreună, ne telefonăm.

– *Ați făcut haz și pe seama fluierăturilor de la premieră?*

– Bineînțeles, pentru că noi știam cine vine și, mai ales, de ce vine și care sunt principalele ținte: atât Daniela în *Adelaide di Borgogna*, cât și mezzosoprana Sonia Ganassi în următoarea premieră, *Moise în Egipt*. Au fost scene absolut oribile, care nu sunt permise într-un teatru, a intervenit poliția. Asta am pățit și eu la premieră, și în timpul ariei, și după, și în duetul cu Daniela. Nu are rost să trec lucrurile sub tăcere pentru că acesta este adevărul. Dar maestrul Zedda mi-a spus că nu există mare artist să nu fi fost huiduit în Italia. Am avut și noi, românii, cântăreți care au fost contestați de aripa dură a publicului. Dar vreau să vă spun că acești indivizi care fac atmosferă în teatru au întotdeauna un instinct precis și vin la spectacole numai când se fac transmisii radio. S-a întâm-

plat și la Bologna, mi-a povestit fostul director al teatrului cu care m-am văzut aici. Nu mai știu ce premieră a fost. S-au apropiat de microfoane urlând ca să facă atmosferă, pentru că rămâne document. Și atunci toată lumea, toate articolele, judecă în funcție de ce au auzit în transmisie, pentru că mulți nu vin să vadă spectacolul, ascultă numai la radio și scriu. Se întâmplă.

– *E neplăcut, sigur că da. Citești cronici?*

– Da, întotdeauna, consider că învăț. O cronică, indiferent cât de bună sau proastă este, trebuie să o citești, să înveți să pătrunzi în ea și să fii mult mai atent ce să faci și ce nu, când ești din nou pe scenă. Și asta este o școală. Cine nu citește cronici greșeste. Citește-le pentru că o fărâmă de adevăr există în tot! Și colegilor de scenă le-am spus că dacă văd la mine lucruri care nu sunt bune, să-mi spună. Sunt aici ca să învăț, și asta trebuie să fac toată viața. N-am nici o problemă, sunt foarte deschis la asta.

Rossini... baroc – *Aș vorbi puțin despre un spectacol cu „Bărbierul din Sevilla” pe care l-ai făcut la Paris în ianuarie. Ai lucrat cu dirijorul Jean-Christophe Spinosi și am remarcat unele lucruri speciale...*

– El a gândit foarte mult *Bărbierul* în stil baroc, pentru că este un mic geniu în acest stil de muzică. Lucrul cu maestrul Spinosi a fost extrem de antrenant. Ne-am înțeles din prima zi pentru că am dorința să cânt agilitățile într-un ritm cât se poate de alert, nu suport să lăncezesc. La Dresda, când am lucrat cu dirijorul Riccardo Frizza, mi-a spus că trebuie să fac lent cadențele din cavatina „Ecco ridente in cielo”. I-am răspuns: „Maestre, eu sunt îndrăgostit de Rosina, aștept să iasă la fereastră, de ce lent? Nu-i cântă unul de 90 de ani, ci un tânăr.” Cu Spinosi a fost cu totul altceva, el practicând tempi alerti, iar aria „Cessa di più resistere” de la sfârșitul spectacolului, cred că a fost, fără modestie, cea mai bună din viața mea, ca o explozie. Rossini înseamnă șampanie, strălucire. A fost foarte bine la Paris, am introdus ceva elemente baroce la finele Serenadei.

– *Nu ai avut impresia că ai pierdut puțin din culoare și fioriturile acelea rapide erau de altă factură, mai lejeră?*

– Exact, dar am încercat să combinăm. Au fost momente în care nu am fost de acord cu dirijorul și i-am spus: „Maestre, aici trebuie să sune, să existe o culoare anume”.

– *Sigur că da, în agilități nu trebuie să pierzi coloristica.*

– Sub nici o formă. Dar rezultatul a fost foarte bun, plus lucrul cu regizorul Emilio Sagi, o absolută încântare.

– O montare foarte frumoasă.

– Premiera a avut loc în 2005, la Madrid și l-au reluat la Châtelet. Cu un succes formidabil. A fost pentru prima oară în viața mea când finalul s-a bisat în fiecare seară, cu publicul în picioare. O atmosferă extraordinară, un astfel de succes ca la Paris n-am trăit niciodată. Directorul Jean-Luc Choplin a spus că bis în fiecare noapte nu s-a mai întâlnit în-loc de la *Don Carlos* cu Karita Mattila, Alagna și Thomas Hampson, cu Pappano la pupitru.

Proiecte

– Spune-mi, ce urmează în viitor?

– Ofertele și contractele sunt până în 2013 inclusiv.

În octombrie, Tokio, Suntory Hall, două concerte cu Angela Gheorghiu. Apoi plec pentru debutul la Zürich, *Don Pasquale* dirijat de Nello Santi, cu Ruggero Raimondi în rolul titular. După aceea revin în țară pentru studiu în vederea întâlnirii din Italia cu maestrul Zedda. Vom lucra *Contele Ory*, pe care îl voi cânta la Geneva în decembrie. În luna ianuarie, chiar la început, revin la Deutsche Oper Berlin, *Bărbierul din Sevilla* sub bagheta lui Guillermo García Calvo, într-o regie incredibil de dificilă, dar superbă. Noi facem eforturi serioase acolo... cântăm într-un picior, agățați, groaznic! Apoi plec la Antwerpen, în martie-aprilie, pentru premiera mondială a operei *Rumor* de Christian Jost.

– Ai văzut partitura? Ce țesătură are rolul tău?

– Bineînțeles. Compozitorul m-a ascultat la Stuttgart în *Cavalerul rozelor*, apoi la Berlin, am mers la o cină după spectacol și i-am spus: „Maestre, dacă scriitura este dodecafonică, n-o să cânt așa ceva”. M-a asigurat că a ascultat înregistrările mele și a compus cu glasul meu în minte. Oricum, rolul lui Ramon - este notat în manuscris că este scris pentru vocea mea - are agilități. Este o operă care ține o oră și jumătate. Sunt nouă spectacole, se va face DVD. După Antwerpen, în iunie-iulie voi reveni la Martina Franca pentru un Concert Rossini cu orchestră și cor, la Palazzo Ducale, transmis la RAI în direct - eu cu Maria Aleida, cu care am cântat *Aureliano in Palmira*, o soprană excepțională de coloratură, n-am mai auzit de la Mado Robin astfel de supra-acute. Sincer, chiar ultimele clape ale pianului și fără nici un efort. Urmează o premieră mondială, *Francesca da Rimini* de Mercadante. Din dorința compozitorului, manuscrisul n-a fost niciodată deschis și a fost găsit la Torino într-un

seif. După Martina Franca, marea bucurie este că voi debuta la Arena din Verona în Don Ottavio din *Don Giovanni*, în regia lui Zeffirelli, alături de Barbara Fritoli și alte vedete. Aștept contractul dar treaba este decisă. Apoi la Stuttgart se va face o premieră cu *Cenușăreasa* la care sunt invitat.

– *Tu ai un contract fix la Stuttgart?*

– Nu, absolut deloc. Pentru că, într-un fel, sunt de-al casei, am spus că voi cânta oricând acolo, chiar și gratis (desigur, nu va fi cazul!), pentru că este teatrul sufletului meu, acolo mi-am făcut debutul internațional. După Verona și Stuttgart, urmează Santiago de Chile, o nouă producție cu *Bărbierul din Sevilla* etc.

– *Am observat și „Don Pasquale” ca titlu...*

– Am debutat în rolul Ernesto la Opera Națională București, în regia lui Rareș Zaharia, un regizor tânăr, prieten foarte bun și cu niște idei extraordinare, care deja face carieră în străinătate.

„Nu studiezi cu nimeni” – *Apropo, partenera ta din spectacolul bucureștean, soprana Aurelia Florian, ce mai face?*

– Din câte știu este plecată în Italia, studiază, are un profesor acolo, nu cunosc numele lui.

– *Tu cu cine studiezi în momentul de față?*

– Cu nimeni.

– *Crezi că este bine?*

– Poate da, poate nu. Legat de tehnică, urmez cam tot ce am învățat de la Mirella Freni. Când abordez un rol nou, bineînțeles că există momente când vocea se duce într-un loc care nu este cum trebuie. Atunci opresc complet cântatul și 2-3 zile fac numai exerciții tehnice, până-mi revin. Îmi este foarte greu să mă încred acum în cineva. Sunt foarte prudent. Totuși, m-am întâlnit la Viena cu Edita Gruberova cu care chiar am să doresc la un moment dat să lucrez puțin, cred că spre sfârșitul anului.

– *Poate anumite sunete mai sunt tentate să meargă „în spate” și ar trebui controlate.*

– Știu, numai că sunt foarte, foarte atent. Cu maestrul Zedda am lucrat și tehnic.

– *Edita Gruberova a fost o tehniciană formidabilă, fără discuție.*

– Tocmai la asta mă refeream, plus că dânsa a spus la Viena – este o foarte bună prietenă a agenției mele – că, deși nu lucrează

cu voci masculine, pentru mine va face o excepție. A ascultat *Armida* mea de la Garsington și i-a plăcut. Mereu întreabă ce face „minunatul tenor romantic”? Este o persoană foarte drăguță, comunicativă, simplă, un om foarte normal. O să începem să lucrăm. Plus că, în belcanto, a cântat cam tot ce se poate. Eu în general primesc sfaturi de la toată lumea. Nu pot să afirm că fac tot ce mi se spune, dar culeg ceea ce consider că este bun. Cu Nelly Miricioiu vorbesc mult la telefon. Și dânsa a cântat mult belcanto, îmi oferă multe sfaturi. Este posibil să înregistrăm anul viitor *Maria Padilla* de Donizetti. În rest... să vedem ce-mi oferă viitorul.

(<http://cronici.cinec.ro>, 11 octombrie 2011 și
CULTURA nr. 42 (347), 27 octombrie 2011)

CARTE – VIDEO

UN INSTRUMENT IMPORTANT

Ghidul de operă „Capodopere verdiene” reprezintă o premieră în publicistica profesionistă românească de gen. Autorul – muzicologul, criticul și profesorul universitar dr. Mihai Cosma – propune cititorilor o lucrare densă, de sinteză, circumscrisă creației maestrului de la Busseto, demers cu atât mai meritoriu cu cât substanța lui o reprezintă reperele audio - video, produse mediatice de extremă utilitate și actualitate, a căror ascultare și vizionare constituie elemente indispensabile formării unei culturi solide în teritoriul spectacolului de operă, al esteticii vocal - interpretative. Este marea calitate a volumului care, pentru un număr de 15 opusuri reprezentative, judicios selectate, listează în prima sa parte edițiile discografice (acoperind practic tot ce s-a lansat până la data apariției ghidului) și dă sugestii de videografie. Se regăsesc astfel enumerate, integralele CD audio de studio sau live a circa 280 de versiuni legendare, de referință, noutăți, alături de peste 80 de spectacole scenice filmate sau pelicule de operă destinate marelui ecran, în montări clasice sau contemporane.

În plus, pentru fiecare titlu ales, de la *Nabucco* la *Luisa Miller*, de la marea trilogie romantică (*Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*) la *Don Carlos* și până la trilogia finală (*Aida*, *Otello*, *Falstaff*), cititorului i se oferă în paginile ghidului tot ceea ce ar trebui să știe despre geneza operelor, despre personaje și desfășurarea acțiunii, cu marcarea celui mai cunoscut moment al partiturii, a celor mai frumoase secvențe muzicale. Variantele audio – video sunt înfățișate cu distribuția rolurilor principale, cu specificarea realizatorilor – dirijor, orchestră, cor, casă editoare, alături de care autorul menționează mizanscenele românești contemporane. Desigur, nu lipsesc notele

biografice și de parcurs creator ale compozitorului, ale libretiştilor săi, prezentate sintetic, subliniind esențialul.

În cea de-a doua parte, autorul documentează statistic – centralizând tabelar și ilustrativ – importante date ale tuturor opusurilor lirice verdiene: titlurile operelor și clasificarea lor pe subgenuri, sursele de inspirație ale libretelor, premierele românești și situarea lor față de primele audiții absolute, edițiile discografice internaționale în care cântă artiștii noștri, ca și cele aproape 250 de roluri cu categorisirea lor pe grade de dificultate (o incursiune originală a cărții) etc.

Ghidul de operă „Capodopere verdiene” este o lucrare de largă cuprindere, produs al unei vaste documentări, rod al unei minuțioase investigări, un volum propus spre diversă adresare. Utilitatea sa este evidentă și constituie un instrument important destinat aprofundărilor – deseori neglijate – pe care studenții de profil, artiștii începători sau chiar consacrați (am numit cântăreții, dirijorii, regizorii, scenografi) trebuie să le considere indispensabile în formarea și desăvârșirea lor. Pornind de la ghidul ce poartă autorizata semnătură a lui Mihai Cosma, aceștia se pot orienta în cunoașterea și selectarea versiunilor interpretative, în analizarea și evaluarea lor intrinsecă sau comparativă, căi obligatorii spre performanța profesională. Nu în ultimul rând, melomanii împătimiți și colecționarii vor găsi între paginile ghidului informațiile de care au nevoie.

Sunt convins de succesul cărții și, ținând cont de evoluția explozivă a pieței media, privesc cu încredere în direcția actualizării ei periodice, precum și la extinderea către alte teritorii componistice a seriei începute cu Giuseppe Verdi, ca stringentă necesitate.

(Prefață la „Ghid de operă - Capodopere verdiene” de Mihai Cosma, Editura Universității Naționale de Muzică, București 2008)

INTRODUCERE la CANTATA SACRA de MARCO GIUBILEO

Inspirația opus-ului lui Marco Giubileo vine din confluența a două esențe: profunda sacralitate care îi străbate funciarmente spiritul și prețuirea pe care o acordă artei cântului, atunci când este izvorâtă dintr-o adâncă trăire sufletească și se exprimă într-o pliere stilistică de referință. Muzician de înaltă cultură, Marco Giubileo vibrează la unison cu acestea.

Titlul cantatei, *Preghiera e contemplazione*, s-a născut într-o oră de rugă în biserica Santa Maria delle Grazie din Milano, lăcașul sfânt ce adăpostește „Cina cea de taină” a lui Leonardo da Vinci. Marco Giubileo cânta vechea binecuvântare *O salutaris Hostia*, pe text și muzică de Sf. Ambrogio (episcop de Milano în secolul al IV-lea). Împlinind ruga dedicată Eucharistiei, soprana Elena Moșuc înălța Cerului *Pre Tine Te Lăudăm*, un cânt al Divinei Liturghii, provenit din țara ei natală, România. Sedus de sunetele eterate și limpezi, sublimate în implorația fierbinte, răscolitoare a artistei, cea care este și o măiastră tălmăcitoare a partiturilor belcanto-ului romantic, compozitorul a introdus cele două cântări (măsurile 157 și 334) în lucrarea sa.

Cantata este structurată în două tablouri, *Quadro I* și *II*, înconjurate de *Prologo* și de două *Cornice*, *2a* și *3a* (marcate în partitură, măsurile 1, 41, 209, 240, 400). Textul se dezvoltă în întregime în primul *Quadro*, cu repriză în *Cornice 3a*, în timp ce *Quadro II* este totalmente vocalizat, fie pentru soprană solo, fie pentru cor, imaginând Rugăciunea și Contemplarea.

Textul este în întregime original iar subiectul este o rugă liturgică în care popoarele creștine și Iisus deplâng în fața Domnului unitatea pierdută. Sunt 12 episoade, patru din liturgia Siriano-Antiochiană (pentru a reprezenta tradiția ortodoxă), patru din cea Ambrosiană (tradiția catolică) și patru din Sfânta Scriptură (tradiția protestantă). Spiritul ecumenic străbate lucrarea.

În *Quadro II*, Îngerul Domnului primește ruga și o aduce la picioarele tronului lui Dumnezeu, popoarele contemplă misterul iubirii care creează unitatea (cântul românesc ortodox) și îl invocă într-un episod *a cappella*. Alămurile sună solemn iar climatul vechilor psalmodii învăluie *Cornicele*.

Limbajul muzical este tradițional și se bazează atât pe modalism cât și pe politonalism, nu numai în armoniile înseși dar și în relaționarea dintre diferitele armonii, producând senzații atonale dar totuși consonante.

În admirația sa pentru măiestria în cânt, Marco Giubileo a dedicat *Cantata* Elenei Moșuc și a încheiat-o în ziua de 14 octombrie 2007, când românii celebrează Sf. Cuvioasă Maica Parascheva, la care soprana se închină într-o devoțiune eternă.

(Edizioni Musicali „Eufonia”, Pisogne (BS), Italia, 2009)

IMPORTANTĂ CERCETARE ISTORIOGRAFICĂ

A apărut în acest an la editura bistrițeană Charmides, în colaborare cu Uniunea de Creație Interpretativă a Muzicienilor din România, în condiții grafice cu totul deosebite, primul volum al unei monografii monumentale, „Opera Română din Cluj, 1919-1999”. Autor, distinsul muzicolog, cercetător științific și profesor universitar Octavian Lazăr Cosma, binecunoscută personalitate a exegezelor în sfera artei sunetelor, teoretician erudit, de profundă cultură, constructor de școală. În cele aproape 900 de pagini cât însumează cartea, s-a oprit acum la perioada 1919-1959. Așadar un demers care pune în lumină primele patru decenii din bogatul istoric al unuia dintre teatrele lirice reprezentative ale României, instituție fondată chiar cu doi ani înainte de înființarea Operei bucureștene.

Solida tradiție a Operei Române din Cluj, marii cântăreți care au evoluat pe scenă în cei peste 90 de ani de existență, spectacolele de remarcabilă ținută artistică, numeroasele premiere, repertoriul și, adiacent, școala locală de canto, fac parte din patrimoniul național intangibil, cu puternic răsunet peste hotare. Numai între 1919 și 1959, cu toate perioadele grele străbătute – refugiul din timpul războiului, presiunile ideologice comuniste -, instituția a adunat pe afiș nu mai puțin de 126 de titluri (101 opere, 13 operete, 8 baletе și 4 lucrări vocal-simfonice).

Strădaniile compozitorului Tiberiu Brediceanu s-au văzut încununuate prin actul de înființare, datat 18 septembrie 1919, care l-a și numit pe tenorul și regizorul Constantin Pavel ca întâiul director al Operei și Operetei din cadrul Teatrului de Stat din Cluj. Spectacolul de lansare din 25 mai 1920, *Aida* de Verdi, a fost startul unei evoluții ulterioare prodigioase, în condițiile în care, după reconcilierii de culise, Tiberiu Brediceanu preluase deja conducerea instituției, aflată încă de la data inaugurării sub numele Opera Națională Cluj și avându-l ca director artistic pe legendarul bariton Dimitrie Popovici-Bayreuth.

Monografia scrisă de Octavian Lazăr Cosma tratează istoria Operei clujene cu o rară minuțiozitate (repet, 900 de pagini!), pe baza unei extraordinare documentări, a unei selecții profesioniste și a unui comentariu de aleasă clasă. Slova lui Octavian Lazăr Cosma reține din primul moment atenția. În ansamblul abundenței faptice,

pe lângă inerenta povestire, indispensabilă unui astfel de gen de carte, se remarcă fluența discursului, bogăția lexicului, conexiunile ideatice, analiza temeinică, adresarea precisă, totul conferind volumului calitatea de operă literară.

Era firesc ca structura să fie fundamentată pe cele 40 de stagioni. Dar în cadrul fiecăreia sunt evidențiate teme definitorii pentru respectiva perioadă, bine sesizate, cu titluri incitante. Aș nota: „Expulzarea lui Egisto Tango”, „Pericolul comasării”, „Împotriva hipertrofierii criticii”, „Păstrați-ne Opera!”, „Conflict la nivelul direcțiunii”, „Florile de muceagi ale formalismului”, „Afrontul soliștilor”, „Desconsiderarea publicului?”, „Pericolul actualizărilor vulgare”, „O cădere aplaudată”, „Laurii se preschimbă în autoliniștire” etc. Sunt subiecte în care autorul forează extrăgând esențialul și relevând frământările pentru menținerea ștachetei teatrului la nivelul cel mai înalt al calității.

Alături de toate acestea, marile nume ale Operei din Cluj sunt prezente la tot pasul, consfințind pentru posteritate panopia de valori care a statuat reputația teatrului. Rostindu-le, se parcurge un traiect de glorie: „Tripletă ideală – Aca de Barbu, Traian Grozăvescu, Nicu Apostolescu”, „Lya Pop – o neegalată mezzosoprana”, „Mimi Nestorescu – voce wagneriană”, „Jean Athanasiu încântă”, „Ana Rozsa – voce ca o bijuterie”, „Gheorghe Folescu în *Năpasta*”, „Debutul lui Dinu Bădescu”, „Ionel Tudoran confirmă”, „Stella Simonetti – o profundă interpretă”, „Maria Moreanu, Șerban Tassian și Emil Marinescu pe scena clujeană”, „Lucia Stănescu – o sensibilitate artistică vie”. Dar nu numai pe acestea. Sunt remarcați Petre Ștefănescu-Goangă, David Ohanesian, Octav Enigărescu, Ion Piso și mulți alții. Alături de cântăreții cu nume rezonante, marii dirijori George Georgescu, Jean Bobescu, Egizio Massini, Ionel Perlea, George Enescu, Constantin Bugeanu etc. și sarabanda directorilor instituției, completează tabloul. Grăitor este faptul că „Indexul de nume proprii” de la sfârșitul volumului însumează nu mai puțin de 20 de pagini!

Prezențele unor iluștri oaspeți străini sunt consemnate cu acribie. Citim despre „Iovita Fuentes la Cluj” și „Tenorul John Sullivan” sau că „Pietro Mascagni dirijează *Cavalleria rusticana*” iar „Celebrul tenor Piccaver nu impresionează”,

Importante secțiuni sunt dedicate prezentării pe larg a premierelor. Distribuțiile, numele realizatorilor, descrierea contextului,

a atmosferei și, desigur, extrasele din presa vremii dau o imagine completă evenimentelor. De fapt, citatele din publicațiile timpului sunt prezente peste tot, atent și elocvent alese. Nu mai vorbesc de bogata iconografie, excelent prelucrată de Luminița Ciobanu și prezentată într-o tentă sepia care reproduce parfumul epocii și aduce un plus de atractivitate lecturii. Culoarea de literă se armonizează cu cea a fotografiilor, paginația este aerisită, caldă, plăcută și faptul este clar datorat lui Mihai Cosma, autorul editării computerizate.

Remarcabile prin utilitate sunt și sintezele. La fiecare stagiune se prezintă tabelar frecvența operelor aflate pe afiș iar la final, în capitolul „Evaluări statistice”, găsim sugestive diagrame privind configurația raportului dintre spectacolele de operă, operetă, balet și oratorii, sinteza titlurilor pe stagioni și spectrul autorilor, cu onoranta precizare privitoare la prezența aproape egală a componisticii românești cu cea din patria operei, Italia.

Volumul I, 1919-1959, din monografia lui Octavian Lazăr Cosma „Opera Română din Cluj 1919-1999” este o carte fundamentală. Clujul și România au cu ce se mândri. Rămâne doar ca volumul al doilea, 1959-1999, să vadă cât mai curând lumina tiparului. Și, indispensabil, deși neanunțată, trebuie să urmeze o a treia carte, pentru perioada de la 1999 până în prezent. Le așteptăm.

(Actualitatea muzicală, nr. 7, iulie 2010)

„CONSEMNĂRI COREGRAFICE. BALETUL OPEREI NAȚIONALE BUCUREȘTI”

Iată titlul unei recente apariții editoriale dedicate dansului, care focalizează în aceste zile atenția iubitorilor de gen. Demersul aparține unei case italiene, Edizioni dell’Arco – Ediarco srl, Bologna, Milano, cu tipar asigurat de Isabel Litografia, Gessate (MI), dar meritul principal revine autorilor Cătălin Caracaș și Vivia Săndulescu, nume cunoscute și apreciate în lumea baletului. Cele 360 de pagini bogat ilustrate sunt de fapt o istorie a artei coregrafice, așa cum a fost ea prezentată de Opera Națională București, un document care își dovedește utilitatea în mai multe direcții. Mă gândesc la constituirea unei baze de date de profil, la rememorarea numelor de balerini și balerine în contextele care i-au făcut cunoscuți, la studierea în continuare a activităților companiei de balet de pe prima scenă

lirică națională, la impulsionarea editării unor lucrări similare legate de teatrele din țară și, nu în ultimul rând, la satisfacerea unor dorințe ale fanilor și nostalgicilor spectacolelor dansate, ale vedetelor lor. Așa încât, adresarea este largă, de la soliști la coregrafi, de la cercetători la împătimiți ai baletului. Fără îndoială, o carte importantă.

Volumul lui Cătălin Caracaș și al Viviei Săndulescu este structurat pe trei capitole. Primul tratează „Interpreții: Prim-soliștii și soliștii balerini” (161 de nume), „Tinerii balerini de azi în roluri prim-solistice și solistice” (6 notații). De la mai deloc cunoscuții Elena (Nuți) Dona și Nicolae Iacobescu la celebritățile Irinel Liciu și Gheorghe Cotovelea, Ileana Iliescu și Marinel Ștefănescu, cititorul găsește informații biografice, repertoriul, turneele, distincțiile. Secțiunea secundă a cărții, dedicată „Coregrafilor”, separă „Creatorii de balet” (44 de nume) de „Creatorii de divertismente și/sau mișcare scenică” (40 de nume). Titlurile lucrărilor, datele premierelor și distribuțiile sunt consemnate riguros. Desigur, sunt adăugate datele biografice ale creatorilor care nu au desfășurat activitate solistică și nu figurează în primul capitol. Completitudinea, unitatea sunt astfel asigurate. Îi amintesc aici doar pe Vasile Marcu, Francisc Valkay și Livia Tulbure Gună sau pe Liliana Iorgulescu și Varvara (Vava) Ștefănescu, Marius Zirra și Răzvan Mazilu. Ultimul capitol, „Creațiile”, prezintă „Premierele de balet și de operă cu divertisment dansat și/sau mișcare scenică”, urmat de un „Index cronologic de balet”. Între „Faunul și nimfa” (22 martie 1920) și „Così fan tutte” (reluarea din 31 ianuarie 2010), cititorul are imaginea activității prodigioase a Operei Naționale București pe tărâmul dansului.

La final, autorii apreciază ca necesară inserarea câtorva anexe: „Studiouri de balet din București, înainte de înființarea Liceului de Coregrafie”; „Din presa vremii” (doar patru pagini de extrase, mult prea puține și fără să fie particularizate la balerini și balerine, ci doar la ansambluri); „Invitați de peste hotare pe scena Operei”; „Opera-gazdă a unor companii străine în turneu”; „Turneele Baletului Operei”.

Sunt absolut convins că minuțioasa muncă a Viviei Săndulescu și a lui Cătălin Caracaș va fi răsplătită printr-o firească priză la public.

(<http://cronici.cimec.ro>, 29 iulie 2010)

RIGOLETTO LA MANTOVA SAU POMUL LĂUDAT

Sigur că anunțul a fost șocant, reclama mare și interesul pe măsură: *Rigoletto* de Verdi, live la TV, imaginat generic în locurile și la momentele din zi ale acțiunii, cu Plácido Domingo – tenor în rolul titular de bariton! Producătorul Andrea Andermann se afla la a treia realizare de acest gen, după *Tosca* (1992) și *Traviata* (2000). Un demers grandios, cu implicarea unor forțe majore și dificultăți evidente de punere în pagină, cel puțin prin plasarea orchestrei într-un alt cadru (Teatro Bibiena din Mantova) și urmărirea ei, ca și a dirijorului, prin monitoare abil ascunse în decorul natural. Mișcarea camerelor de luat vederi a trebuit să fie invizibilă. Cântul la microfoane camuflate în peruci și costume a fost indispensabil, privându-ne de sonoritatea directă. Nu se putea altfel, fiind vorba totuși de o transmisie TV. Așadar, totul live, cu stresul emoțional aferent, poate mai intens decât pe o scenă, din cauza prim-planurilor. Un spectacol care ar fi trebuit să beneficieze de avantajul peliculei, al firescului, ducând trama într-un veridic captivant, mai ales că ochiul era încântat de interioarele baroce din Palazzo Te (Sala dei Giganti și Sala dei Cavalli pentru primul act), Palazzo Ducale (actul al treilea), de presupusa casă a lui Rigoletto (actul secund) iar în actul al IV-lea, de Rocca di Sparafucile, hanul spadasinului, închipuit de realizatori în vechea garnizoană militară a familiei domnitoare Gonzaga.

Și totuși, nu a fost chiar așa. Am avut senzația unei opere filmate și nu a unui film de operă. O derulare mult prea statică și, surprinzător, cu expresii faciale limitate. Cred că vina principală a aparținut regizorului Marco Bellochio, dar nici unii artiști nu pot fi absolviți. Mă refer chiar la Plácido Domingo, cântăreț-actor reputat, care nu o dată a impresionat prin plastica supremă a construirii personajelor. Aici s-a arătat mai reținut și exploziile expresive au fost rare. Poate doar dramaticul moment al ariei „Cortigiani” a fost bine servit. În rest, *Rigoletto* al său nu a picurat sarcasm și ironie în adresările către Duce sau Monterone din primul act, secvență în care blestemul aruncat de același Monterone l-a găsit într-o surprinzătoare expectativă și parcă nici nu l-a atins. Mai apoi, scena cu Gilda din actul secund i-a provocat o adorație formală, plină de platitudini. Nu mai vorbesc de lipsa de incisivitate vocal-scenică din duetul „Sì, vendetta”.

Să fi existat oare o preocupare mult prea mare pentru controlul glasului și acoperirea dificultăților rolului? Se prea poate. Am criticat pe larg în aceste pagini excursiile tenorului Domingo printre portativele de bariton, cu toate neajunsurile stilistice provenite din coloristica vocală diferită și din aruncarea la coș a raportului timbralitate-rol. Nu mai revin. Cântând Rigoletto, marele cântăreț recidivează într-un moment în care vârsta, 69 de ani, îl pune la încercare. Oare nu pare caraghioasă vibrația borurilor borsalinei în ritm cu tremurul incontrollabil al capului? Hilar dar trist. Simpla emisie sonoră devine acum un lucru greu de stăpânit pentru un fizic îmbătrânit. În primul act greșește cuvinte, în al doilea și al treilea evită note grave repetitive și respiră mult prea des pe frază, în ultimul - pentru a sfârși calvarul - accelerează tempii într-un loc în care dirijorul Zubin Mehta nu păcătuise prin lentori, așa cum o făcuse mai înainte. Păcat pentru așa un final de carieră, altminteri imensă!

Cu aceeași tentă placidă a apărut și Ruggero Raimondi în rolul *killer*-ului Sparafucile. Deloc șerpăros în actul secund la întâlnirea cu Rigoletto din tenebroasa uliță *Volto Scuro*, deloc de temut în ultimul, bineînțeles exceptând momentul uciderii Gildei, reputatul artist, component al aceleiași rare familii a cântăreților-actori, a rămas dator. Pentru altă dată? Și el, tot la 69 de ani, pare cu motoarele *au ralenti* și cu vocea de bas mai descărnată ca oricând.

Junele tenor Vittorio Grigolo a făcut multă risipă de energie în rolul Duceului de Mantua. În ideatica sa și a regizorului, a fost mai mult eternul și sincerul îndrăgostit decât donjuanul flușturistic, superficial și prefăcut, prefațat atât de plastic și elocvent de Verdi și libretistul Piave în balada introductivă „*Questa o quella*”. Așa că Ducele său se dăruie pasional Gildei în duetul cântat mai mult donizettian decât verdian, suferă vizibil în aria „*Parmi veder le lagrime*” căreia îi conferă o nepotrivită tentă de lamento dar revine la expresia corectă în „*La donna è mobile*” sau în cvartetul din actul al patrulea. În această din urmă pagină, „*Bella figlia dell'amore*”, a construit și a nuanțat cu pricepere. Fără să fie posesorul unui glas strălucitor, Grigolo derulează frumos fraza muzicală. Vocea este mobilă, de calibru mai lejer dar tenorul nu cântă foarte ușor. A fost desigur cauza pentru care s-a renunțat la expansivul *Re bemol* acut al duetului cu Gilda, finalul ariei din actul al III-lea l-a găsit obosit,

presiunea Țesăturii vocale l-a apăsât într-atât în „La donna è mobile”, încât a accelerat ușor tempii propuși de dirijor iar nota de Si natural ce încoronează celebra pagină a fost emisă cu efort. Iar pentru pretențiile aparatului de filmat, grimasele – sesizabile încă din primul act – au apărut excesive.

Rămân fetele. Ei bine, au câștigat partida. Foarte tânăra Julia Novikova a fost o Gilda vaporosă, pură, naivă, naturală, deschisă, luminoasă, gingașă, drăgăstoasă, plină de candoare. N-am să uit zâmbetul perpetuu de pe buzele ei în duetul din actul secund cu Rigoletto, expresia implorării din duetul „Si, vendetta”, tot alături de tatăl ei, în actul al III-lea. Soprana a expus o linie fluidă de cânt, cu legato impecabil și pianissime de bună factură. Un *canto spianato* foarte plăcut. Sigur că extremele sunete acute din vocaliza ariei „Caro nome” sau din încheierea duetului „Si, vendetta” sunt perfectibile în timp.

Focoasă în atitudine, ochioasă în priviri, cu buze senzuale, Nino Surguladze a fost Maddalena *du chair et du sang*, cu mișcări feline și provocatoare. O voce de mezzosoprană cu sonorități grave consistente, mergând până la limita vulgarului, ceea ce n-a fost deloc rău.

În rest, am remarcat glasurile bune ale baritonului Giorgio Caoduro (Marullo) și basului Gianfranco Montresor (Contele Montorone).

La pupitrul Orchestrei Simfonice Naționale RAI, conducând de la distanță și ansamblul „I Solisti Cantori”, energicul – de altfel – Zubin Mehta a surprins prin tempi mai mult decât largi în unele momente ale operei care, astfel, au pierdut din substanță. Pentru Julia Novikova, care stă bine cu controlul respirației și cu susținerea sunetului, derularea criminal de rară a ariilor „Caro nome” și în special „Tutte le feste” n-a constituit o problemă dar, cum spuneam, Plácido Domingo sau chiar Vittorio Grigolo au acuzat pierderile de tonus ale baghetei. Ca și de fermitate, dacă mă gândesc la decalajul din finalul duetului „Si, vendetta”.

Revin la mizanscenă. Coriștii, figuranții au fost mai mult decât imobili și total inexpressivi. La balul din primul act, doar cele două dansuri, Minuetto și Perigordino, au animat spațiul. În cel de-al doilea, corul „Zitti, zitti” a rămas în anonimat iar povestirea curtenilor „Scorrendo uniti remota via” din actul al III-lea a fost cvasiseacă. Cadraje care s-ar fi dorit introduse grație avantajului oferit de

ochiul aparatului de filmat au lipsit cu desăvârșire, deși montarea nu era în spațiul restrictiv al scenei de teatru. Mă refer la sosirea Ducelui în casa lui Rigoletto, la apropierea răpitorilor de același loc. Nimic nu a fost pregătit, nu știm de unde au venit, dar ne-am trezit dintr-o dată cu Ducele bătând la ușă și, mai apoi, cu răpitorii privind fix printre zăbrelele camerei în care se afla Gilda. Cum de nu-i vedea, doar se uita într-acolo la finele ariei „Caro nome”? La fel de neglijent mi s-a părut momentul din actul ultim, când Gilda urmărea prin fereastra ușii hanului dialogul dintre Maddalena și Sparafucile, pur și simplu fără să fie... observată. Stângăcii neașteptate. Chiar și clipa pătrunderii curtenilor în iatacul Gildei putea fi o scenă potrivită pentru un film. În fine, nu pot să nu admir luxul în care trăia bietul Rigoletto! Săli mari, frumoase, o grădină superbă... Păcat că își minte fiica, declarându-se „povero”!

Ce ar mai fi de spus? Lucrul cel mai important. Unsprezece mari televiziuni din lume au transmis în direct sau cu decalaje orare mici. Alte posturi TV au preluat spectacolul în zilele următoare. Oare ce a așteptat și ce mai așteaptă TVR? Niciodată nu-i timpul pierdut. Lăsând la o parte minusurile artistice, *Rigoletto* la Mantova a fost o uriașă pledoarie pentru muzică, pentru operă, expusă la scară planetară. Iată marele merit!

(<http://cronici.cinec.ro>, 16 septembrie 2010 și
CULTURA nr. 38 (293), 30 septembrie 2010)

AURUL HIGH-TECH AL METROPOLITANULUI

Mai mult decât 2012, presupus an al catastrofelor, 2013 pune pe jar lumea lirică. Provocarea vine prin dubla aniversare, 200 de ani de la nașterea deopotrivă a lui Giuseppe Verdi și a lui Richard Wagner. Cum vor fi sărbătoririle? Dacă pentru maestrul de la Busseto problema este ceva mai complicată dat fiind numărul mare al opusurilor, pentru bardul de la Bayreuth totul pare să se simplifice. Aparent. Pentru că ambițioșii manageri țintesc direct către *Ring*, tetralogia – monument cu 17 ore de muzică și 34 de interpreți. Totul se cuvine pregătit din timp, așa că teatrele mari și potente din punct de vedere financiar imaginează montări noi, în pofida crizei. Și cum demersul nu poate fi lăsat pe ultimii metri, începutul se face de pe acum.

45 de tone, 16 milioane de dolari

Faimoasa scenă a Metropolitanului newyorkez i-a încredințat

lui Robert Lepage mizanscena celor patru opere ale *Inelului Nibelungilor*. Personalitate complexă, scriitor, actor, regizor de teatru și film, canadianul nu se află la primul eseu în teritoriul liric. Creditat cu montări importante, *Castelul prințului Barbă-Albastră* de Bartók și *Erwartung* de Schönberg la Opera Canadiană, *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz în Japonia și la Paris, 1984 de Lorin Maazel la Covent Garden, *The Rake's Progress* de Stravinsky la Bruxelles, San Francisco și Madrid, creatorul de 53 de ani originar din Québec City este apreciat drept corifeu al montărilor luxuriante, tehnicizante, incitante. Nimic mai potrivit pentru o Americă dispusă să caute frenetic și să accepte fără rezerve spiritul Hollywood-ului, chiar dacă moda a cam trecut odată cu noile trenduri ale concepțului de Regietheater și cu limitările bugetare. Nu și pentru Metropolitan Opera care a alocat nu mai puțin de 16 milioane de dolari (20 după unii!) pentru noua producție cu *Aurul Rinului*, deschizătoare de drum a *Ring*-ului. Pe lângă cifra exorbitantă, care bate toate recordurile în materie, o sumă de 100 000 de dolari pare minoră dar șocantă dacă ne gândim la ce a fost folosită. Pur și simplu pentru consolidarea scenei, spre a susține decorul megalitic care cântărește fix 45 de tone, consfințind cea mai complicată montare din istoria teatrului newyorkez și nu numai. 24 de planșee rotitoare în cele mai felurite unghiuri au schimbat planurile, imaginând fie adâncurile Rinului, fie lumea terestră, fie abisurile Nibelheim-ului, fie ascensiunea spre Walhalla. A fost o viziune scenică abstractă, datorată lui Carl Fillion, semnatarul decorurilor, susținut de lighting designer-ul Etienne Boucher și de artistul (așa trebuie să-l numesc!) care a mânuit imaginile video, Boris Firquet. Interesant ar fi fost de cunoscut și numele celui care a stat la computer dar se pare că efectele speciale au fost datorate companiei Ex Machina, proprietate a regizorului. Așadar high-tech la Metropolitan, grație lui Robert Lepage și asociatului său, Neilson Vignola.

Am văzut totul în transmisie live HD la cinematograf și am rămas cu impresii, în covârșitoare măsură, pozitive.

30 de minute de exerciții fizice Poate cel mai memorabil moment a fost prima scenă a operei, în care Fiicele Rinului deapănă povestea comorii din străfunduri. Pe fundalul albastru al apelor, cele trei nimfe, Woglinde, Wellgunde și Flosshilde, se joacă, plutesc, se unduiesc cu mișcări largi pe o înălțime de cca 10 metri de la nivelul scenei. Umbrele proprii am-

plifică efectul. Nu sunt acrobate, nu sunt figurante, nici balerine, ci chiar interpretele Lisette Oropesa, Jennifer Johnson și Tamara Mumford. La prezentarea dinaintea spectacolului, din culise, însuși regizorul a explicat stupefianta realizare. Cele trei cântărețe erau încorsetate în chingi la nivelul torsului, suspendate de cabluri, iar tehnologia interactivă computerizată făcea ca în urma mișcărilor de brațe, de trupuri și chiar a sunetului vocilor, să fie generate bule de aer care dădeau senzația involburării apelor Rinului, a căror curgere era efectul unei proiecții. Impresii de neuitat! Cinematografie de cea mai bună calitate pe o scenă de operă. Înainte de intrarea în corsete, cele trei tinere suple (nu se putea altfel!) erau obligate să facă 30 de minute de exerciții fizice. După care... aveau de cântat, nu glumă.

La fel de spectaculoasă a fost urcarea zeilor în Walhalla, la final, pe verticală, da, pe verticală, pe o cale de raze multicolore și sub un curcubeu fascinant. Din nou, cablurile și-au făcut datoria numai că aici nu trăgeau trei silfide ci, printre alții, pe corpulentul Wotan (bas-baritonul Bryn Terfel) și pe exagerat supraponderala Fricka (mezzosoprana Stephanie Blythe).

În Nibelheim, Wotan și Loge descoperă o lume a chinului, în care sclavii schilozi ai piticului Alberich trudes din greu la făurirea odoarelor din aur. Până și sudoarea le este întipărită pe figuri de către minuțioșii machiori ai Metropolitanului.

Jurassic Park

Aici însă, în scena a treia, Lepage scapă frâiele către kitsch. Se știe că, din cauza șmecherului Loge, Alberich se transformă, pe rând, într-un balaur monstruos și într-o broască hidoasă. Chiar așa a fost, cu o butaforie proastă, de inspirație Jurassic Park. Până și americanii s-au foit și au răs la apariția batracianului. Se pare însă că fluturările prin aer și loviturile inabile ale cozii balaurului au fost mai bine primite, deși jivina nu scuipa flăcări și își mișca maxilarele destul de artificial. De gustibus... Decât niște reprezentări puerile, super-tehnica regizorului putea să imagineze altceva, o proiecție, un joc de lumini sau chiar combinații sugestive ale celor 24 de planșee.

Culoarea rămâne un element esențial în simbolistică și Lepage a folosit-o cu prisosință. L-a înconjurat pe Loge, zeul focului, în lumină arămie întetită de lanterne palmate. I-a îmbrăcat pe întunecatul Donner în straie cu reflexe vineții, pe pura Freia în galben luminos și pe clarvăzătoarea Erda în alb. François St-Aubin a

desenat costumele cu tentă de epocă, reușind astfel simbioza clasicului cu modernul decorurilor.

În toată concepția, Lepage a realizat, fără îndoială, o super-producție cu multe momente ce vor deveni referințe. Am vorbit despre ele. A servit bine caracterul epic al tramei și s-a pliat muzicii, libretului. În fața spectaculosului, rămâne însă de discutat impactul emoțional. Cred că în acest plan, clipele de introspecție psihologică au fost mult prea puține, cu personaje cantonate într-o surprinzătoare liniaritate... Fricka, Freia, Froh. Oarecari subtilități au venit din partea lui Wotan și a insinuantului Loge (tenorul Richard Croft). Concepând rolul în tușe groase, potrivite pentru Alberich, bas-baritonul Eric Owens a jucat fără reproș, cu duritate și furie venite din demență, obsesie și patimă. Fratele său, neajutoratul și diformul Mime, a găsit în tenorul Gerhard Siegel un excelent constructor de personaje de caracter, a cărui povestire din scena a treia a impresionat prin expresie și culoare de glas.

În căutarea legendelor

Sigur că, prin voce și ținută, galezul Bryn Terfel a fost statuar în rolul stăpânului zeilor deși fără autoritatea legendarilor predecesori Ferdinand Frantz sau Hans Hotter. Cântă însă regal, cu sonorități robuste. La fel ca și Eric Owens, Alberich risipitor de energie dar eficient și exploziv. M-am gândit o secundă că americanul ar putea să reflecteze la *Oedipe*-ul enescian, opus în perpetuă căutare de interpreti pentru rolul titular.

Cu glas solid, egal pe registre și dominator s-a arătat Stephanie Blythe, Richard Croft a dus la bun sfârșit, cu incisivitate, pretențioasa partitură a lui Loge iar fratele său Dwayne, bariton de marcă al teatrului din Manhattan, a intervenit cu glas de tunet la final în tirada lui Donner, zeul... tunetului. Cei doi uriași, Fasolt și Fafner, au avut prin bașii Franz-Josef Selig și Hans-Peter König două glasuri abisale, cu o preferință – personală – pentru timbralitatea cavernoasă a ultimului. Poate că soprana Wendy Bryn Harman (Freia) și contralta Patricia Bardon (Erda) nu s-au ridicat la înălțimea partenerilor dar s-a simțit stăpânirea stilistică. Cu intervenții mai mici, Froh a fost tenorul Adam Diegel. Nu trebuie uitate vocile de cristal ale Fiicelor Rinului, exemplare prin coerență și muzicalitate.

Tumult sonor De altfel, întreaga pregătire muzicală a fost exemplară. I s-a datorat dirijorului James Levine, directorul artistic al Operei Metropolitan, un șef de orchestră

cu gestualitate când expansivă, când relativ economică dar care știe să contureze filonul narativ al lucrării la dimensiune epopeică, cu tempi suficient de susținuți pentru a derula captivant legenda. Sonoritățile minunatului ansamblu instrumental au fost masive, tulburătoare, grandioase. De aici se pare că a venit extrapolarea care s-a simțit pe alocuri. Levine a gândit totul cu multă forță. Preludiul operei, care începe cu celebrele note susținute de Mi bemol și se transformă într-o scriitură în Mi bemol major pe parcursul a 136 de măsuri timp de patru minute – valurile Rinului –, a pornit în crescendo de la forte până la fortississimo, contrar notațiilor wagneriene care merg de la pianissimo la mezzoforte-forte. Tot așa, în tumultul urcării zeilor în Walhalla, planurile s-au amestecat și amenințătoarea temă a pieirii divinității, prevestită de Erda, s-a văzut topită în efluviile sonore. Per ansamblu însă, o realizare monumentală.

Aurul Rinului la New York a fost „Aurul Metropolitanului”. În primăvară urmează *Walkiria* iar în stagiunea 2011-2012 *Siegfried* și, probabil, *Amurgul zeilor*. Cel puțin din perspectivă wagneriană, anul 2013 este pregătit cum se cuvine. Rămâne de văzut la ce mari spectacole de Verdi se gândește managerul general Peter Gelb și consilierul său Ioan Holender.

(<http://cronici.cimec.ro>, 12 octombrie 2010 și
Teatrul azi nr. 11-12, 2010)

ȚARUL GERMAN

Se numește René Pape, s-a născut la Dresda acum 46 de ani și a fost chemat la Metropolitan Opera să-și încununeze cariera cu marele rol titular din *Boris Godunov* de Musorgski. Cu 37 de personaje întruchipate, în covârșitoare majoritate de calibru greu, în-deosebi din repertoriul german, dar și din literatura operistică italiană și franceză, era natural ca Pape să-și îndrepte privirea către țarul Boris. Un vis pentru orice bas ajuns la maturitate artistică. Complexitatea personajului, diversitatea trăirilor, traiectul sinuos, frământările, conflictualitatea, viziunile demente sunt ipostaze care nu pot fi redată decât temeinic, printr-o adâncită pătrundere în pagini de istorie rusă raportate texturii sonore, libretului, rostirii lui cu parfumul pronunției autentice. A-i da viață lui Boris Godunov pe scenă echivalează cu obținerea panașului de cântăreț-actor în diapazonul masculin grav.

René Pape a cunoscut riscurile și a acceptat provocarea. În spectacolul transmis live și la București, în High Definition Cinema, s-a simțit studiul profund al partiturii și personalității eroului său, analiza psihologică. Basul german s-a dăruit cu totul, alegând dintre multiplele fațete, pe cea umană. L-a susținut în demers glasul amplu, de generoasă timbralitate, cu armonice calde, deși fără tășurile de care poate avea nevoie Boris, pe alocuri. Apropierea de copiii Fiodor și Xenia a fost intensă. Ei sunt cei cărora le dedică încoronarea, pe ei îi înconjoară cu iubire în marele act secund, alături de ei, și nu în mijlocul boierilor, își petrece ultimele clipe. Da, un contur preponderent omenesc, atât cât s-a putut, din unghiul unui suflet tulburat, obsedat de spectrul crimei comise și încorsetat în urzelile, în comploturile celor din jur. Boris simte de la început puterea lor. În Prolog, în fața mănăstirii Novodevicii, când încearcă să ia pâinea oferită de umilul Inocent, boierii sunt cei care îl opresc cu surprinzătoare autoritate. Mai târziu, în piața bisericii Vasili Blajenii, rolurile se inversează. Este Inocentul cel care refuză mila țarului. Clipa îl marchează iremediabil și nu-i mai rămâne decât sfârșitul.

În celebrul monolog din actul al II-lea („Dostig ia vișei vlasti”), ca în totul, vocea lui Pape a sunat solid, bogat și somptuos, cu declamație mândră, bine articulată. Pronunția în limba originală a fost, în mare măsură, meritorie. Impresionantă a rămas și teribila scenă a halucinațiilor („Uf, tiajeló!”), pe care basul german a abordat-o dezlănțuit, furibund, cu maximă dinamică.

Au existat în spectacol două secvențe pe care le-aș fi dorit mai solemn gândite. Mă refer mai întâi la scena încoronării în care Pape a trecut prea fugitiv peste notele înalte Mi bemol – Fa natural, care ar fi conferit grandoare momentului. Aceași expresie solemnă ar fi trebuit să-l înconjoare, subtil, în scena morții. Țarul se stinge nu numai cu frica lui Dumnezeu, ci și cu conștiința înaltului său rang. În acele portative, poate și tempii foarte narativi, mai puțin introspectivi, ai șefului de orchestră Valery Gergiev l-au incitat la o asemenea viziune.

Realizare magistrală Noua producție cu *Boris Godunov*, care urmează montării din 1974 a lui August Everding, a fost o realizare magistrală. S-a datorat lui René Pape, regizorului Stephen Wadsworth, dirijorului, întregii distribuții, ansamblului coral-instrumental, consonanți cu toții.

Spectacolul și-a expus cu claritate caracterul de dramă populară, cu accentuat caracter epic. Cursivitatea discursului a fost exemplară prin schimbările la vedere ale unor decoruri minimale și simbolice, semnate de Ferdinand Wögerbauer. Fără dimensionări ancombrante în scenă, s-a lăsat spațiu liber marilor desfășurări de forțe, în continuă mișcare. Regizorul a lucrat intens cu coriștii-actori, cu cântăreții și a reușit cadrele absolut memorabile. Pe marele ecran, imaginile au fost favorizate și de știința captării de către acest mare maestru al transmisiilor video care este veteranul Brian Large.

Îmi amintesc... Prologul a adus în scenă atmosfera anarhiei și terorii din Rusia, înaintea înscăunării noului țar. Zbirii înfricoșează cu lovituri de bici poporul flămând și dezorientat, izolat de oficiali prin cordoane de oșteni. Expresiile faciale sunt atât de variate încât concurează filmul. Așa se întâmplă și în tabloul în-coronării, în cel din fața bisericii Vasili Blajenii, în actul „polonez”, în scenele din Duma de Stat și pădurea Krom. Diversitate maximă, fără schematizări și simetrii. La curtea din Sandomir, nobilii polonezi dansează (coregrafia Apostolia Tsolaki), se duelează, chefuiesc, se plimbă perechi-perechi, conversează, pun la cale comploturi. Între grupuri, nimic nu seamănă. Elegante costumații de un alb imaculat se pliază atmosferei de party. De fapt, autoarea lor, Moidele Bickel, s-a remarcat cu un design reușit și în scenele care se petrec în Rusia, cu culori armonioase în care roșul și auriul predomină.

Ultimul tablou al operei, pădurea Krom, este de o duritate cvasi-naturalistă. Nu numai că răsculații torturează șiucid boieri, dar își sacrifică și camarazii care îndeamnă la moderație. Violențele și cruzimile sunt de nedescris, sângele curge, boierii sunt forțați să se omoare între ei, spre deliciul celor ce îi incită. La sosirea alaiului Fal-sului Dimitri (Grigori Otrepiev), deruta devine maximă. Bieții răzvrățiți nu mai știu ce să creadă și mai întâi se aruncă furioși asupra însoțitorilor iezuiți. Boierii care au scăpat de execuție îl străfulgeră cu privirile pe oportunistul-trădător Șuiski, în timp ce viitorul țar este urmat cu stoicism de poporul plin de speranțe, cu aceleași brațe întinse ca în Prolog, când îl implorau pe Boris să preia puterea. Tristă similitudine! Tristă repetare a istoriei! Rămas singur pe câmpul presărat cu cadavre, Inocentul evocă și plânge amar destinul etern al Rusiei.

Forță de portretizare Un regizor de film ar fi fost invidios pe Wadsworth, pe uriașa lui forță de portretizare. Scenele respiră veridic și fiecare chip are individuali-

tate. Nu mai vorbesc de interpreți, aproape toți aleși din spațiul rus sau adiacent. Autenticitatea expresiilor, mimicii, chipurilor, mișcărilor a fost captivantă. Cu figuri pitorești, excelentul Varlaam (basul Vladimir Ognovenko, magistral în cântecul „Kak vo gorode bilo vo Kazani”), extraordinarul mim Misail (tenorul Nikolai Gassiev), insinuanta și bănuitoare hangiță devenită complice a fugarului Grigori Otrepiev (mezzosoprană cu voce nu foarte concentrată, Olga Savova), marele comedian Gennady Bezzubenko în micul rol al Ofițerului, au făcut ca tabloul secund („Han la granița cu Lituania”) din primul act să fie, și el, referențial ca joc și stil de cânt. N-o uit pe Doica Larisei Shevchenko, mezzosoprană cu glas bun, care împreună cu copiii Fiodor (Jonathan A. Makepeace, voce inedită de boy soprano, bine aleasă) și Xenia (soprana Jennifer Zetlan) a format un trio plăcut.

În rolul Pimen, Mikhail Petrenko n-a produs sonorități abisale și a cântat mai lejer, refuzând să fie cronicarul împovărat de ani și de misterele ascunse în uriașul letopiseț, ce avea să rămână mai tot timpul pe scenă. De fapt, nici atmosfera din chilia de la mănăstirea Ciudov n-a reflectat solitudinea monahală, ci mai degrabă obsesia față de țar, umbră ce a stat permanent în background, pe tron. În povestirea din fața Dumei de Stat, Pimen a arătat că face parte dintre complotiști, aruncându-i în față lui Boris, cu nedisimulată satisfacție, crudul adevăr al crimei,. Aș fi preferat un contur mai auster, independent... politic. Invenția lui Wadsworth! Grigori Otrepiev (Falsul Dimitri) a fost tânărul leton Aleksandrs Antonenko, tenor cu voce eroică, metalică și incisivă. Potrivirea cu vocalitatea rolului a fost mare. Păcat că i-a contrapus un chip imobil, deloc expresiv. Fiica seniorului din Sandomir, Marina Mnišek, a avut în mezzosoprană Ekaterina Semenchuk o frumoasă interpretă, arogantă și rece, urmăriitoare exclusivă a țelului ei suprem, accederea pe tronul Rusiei alături de Dimitri.

Alte remarci se îndreaptă către tenorul Oleg Balashov (un Cneaz Șuiski mai puțin subtil), baritonul Evgeny Nikitin (șerpărosul abate Rangoni) și excelentul bariton Alexey Markov în rolul diacului Andrei Șcelkalov.

Tânărul tenor Andrey Popov va rămâne în memoria spectatorilor printr-o adevărată creație în rolul Inocentului: tânguiri, contorsiuni fizice și mentale, priviri fixe prevestitoare de rău.

73 de instrumentiști și 120 de coriști, toți ireproșabili, au stat în fața lui Valery Gergiev, una din cele mai potrivite baghete

care puteau să tălmăcească spiritual monumentul musorgskian, în formula sa completă, rar prezentată, cu nu mai puțin de patru ore și jumătate de muzică. În afara dimensionării grandioase, dirijorul a avut multe momente de excepție. Mă gândesc acum numai la scânteietorul acompaniament al cântecului lui Varlaam și la însoțirea dramaturgică plină de forță a scenei halucinațiilor. Nu au fost realizări singulare. Gergiev știe și simte în cele mai mici detalii această uriașă frescă extrasă intim din istoria Rusiei, care este Boris Godunov.

(<http://cronici.cimec.ro>, 28 octombrie 2010 și
CULTURA nr. 44 (299), 11 noiembrie 2010)

UMBRE ȘI LUMINI ÎN DON CARLOS LA METROPOLITAN

Foarte greu de cântat un Verdi adevărat în ziua de azi! Tema este aceeași. Raportul între timbralitatea soliștilor și vocalitatea rolurilor pune la grea încercare pe toată lumea – interpreți, promotori, manageri – și rămâne o provocare dificil de împlinit la parametri doriți de stilistică, de tradiție, de intențiile compozitorului. Atractivitatea numelor de pe afiș, popularitatea cântăreților, expunerea imprudentă la roluri nepotrivite, presiunile de câștig financiar și dorința de succes a teatrelor – firească de altfel – duc la distribuire neglijente, însoțite de dese nerealizări. Chiar pe scene celebre.

Recent, am văzut la cinematograful și, după o săptămână, am ascultat și comentat la Radio transmisiunile directe de la Metropolitanul newyorkez ale aceluiași titlu, *Don Carlos* de Verdi. Cast-ul a fost aproape identic, cu modificări doar la interpreții lui Don Carlos și Filip, mai întâi Roberto Alagna și Ferruccio Furlanetto, apoi Yong-hoon Lee și Giorgio Giuseppini.

Tenorul Alagna este o mare vedetă, un glas cu înveliș generos și cald, al cărui lirism seduce. Dubla origine siciliano-franceză a fost cea care l-a condus către interpretări memorabile ale titlurilor compuse în Hexagon. Am mai afirmat, am mai consemnat... Alagna a depășit interpretările aseptice ale multor tenori francezi, chiar legendari și a picurat în tălmăcirile lui, alături de poetică, patina meridională de expresie, pasiunea năvalnică. Va rămâne memorabil, aducător de simțire romantică, îmbogățitor de sensuri, în roluri

precum Roméo, Faust, Werther, Don José... Sigur că, evolutiv, ca și alți tenori cu panaș, artistul a fost irezistibil atras de partiturile spinte italiene, forțându-și calitatea lirică. Așa a ajuns să cânte rolul titular din *Don Carlos* și nu numai. Poate că, pentru partea a doua a carierei, este foarte bine. Summum-ul de performanță fusese deja dat. Rămâne completarea repertoriului.

Opera Metropolitan a ales pentru noua producție versiunea italiană în cinci acte, dificilă ca balans între liric și dramatic, îndeosebi pentru tenor. Primul act, prima întâlnire dintre Don Carlos și Elisabeta, pulsează de emoție și poezie, într-un continuu legato sonor pe care Alagna nu l-a servit la cursivitatea venită din rădăcinile lui belcantiste. Și dacă tempii mai largi, potriviți ambientului idilic din pădurea Fontainebleau, l-ar fi incomodat pe tenor prin elongarea discursului și sporirea eforturilor de respirație, dirijorul Yannick Nézet-Séguin l-a ajutat prin accelerări, cu revers în afectarea atmosferei. Faptul a fost evident mai ales în spectacolul din următoarea săptămână, când șeful de orchestră a revenit la tempii firești. Păcat că debutantul Yonghoon Lee s-a plasat la anilumină distanță de Alagna. Dincolo de emoția primei apariții pe scena de la Met, sud-coreeanul a afișat un timbru sărăcăcios, văduvit de armonice plăcute, erori de pronunție, frazare cu fragmentări neașteptate și note acute precare. Impresie dezolantă, chiar dacă pe parcursul serii Lee a câștigat în siguranță. A devenit oare Metropolitanul, astăzi, un studio experimental pentru lansarea tinerilor nerodați? Sper că nu.

Odată depășit momentul Fontainebleau, Roberto Alagna a cântat cu seducător elan romantic și acel *slancio appassionato* tipic eroilor verdieni. Avântul dramatic este într-atâta de mare încât, pe alocuri, îl conduce la atacuri acute care depășesc ușor intonația corectă. Un pasional, un dăruit.

Pentru Marina Poplavskaya, personajul Elisabeta de Valois a fost deosebit de ofertant, soprana are „le physique du rôle” și sensibilitatea unei tinere îndrăgostite. Ingenuitatea, căldura, privirile furate, naturalețea, sinceritatea sunt atașante la întâlnirea cu Don Carlos și transpar constant pe parcursul tramei, chiar când interesele politice o manipulează pe eroină fără voia ei. Din unghi vocal, soprana rusă își extrapolează lirismul, altminteri frumos expus, impecabil prin conductul frazării și cu pianissime evocatoare. Aria „Non pianger, mia compagna” din actul secund a fost unul din cele

mai bune momente. Generic, potrivirea cu vocalitatea rolului se face însă greu, coloristica de soprană verdiană spintă lipsește iar presiunea țesăturii portativului o obosește la final.

Pătrunderea lui Simon Keenlyside în marile roluri verdiene s-a făcut, ca și la Roberto Alagna, pentru completarea registrului repertorial, după remarcabile succese ca bariton liric. Artist inteligent, britanicul construiește frazele muzicale cu știință și în varietate, le redă sensurile și impulsurile corecte. Generozitatea, căldura timbrală rămân însă deziderate pentru întregirea conturului nobil al Marchizului de Posa. Ca și atitudinea scenică, impregnată de un simț al modernului care, până la urmă, contravine rangului personajului. Și pe Keenlyside, densitatea scriiturii verdiene sau atacurile de forță îl solicită și fragmentarea pe alocuri a discursului apare ca singura soluție. Mă gândesc la unele desene sonore lungi din duetul cu Don Carlos, „Te chiama il popolo fiammingo” sau „Carlo mio, con me dividi il tuo pianto...”, ca și la octava tiradei „La pace è dei sepolcri!”, aruncată în fața Regelui Filip.

Solid, masiv, intens dramatic a fost glasul tinerei mezzosoprane ruse Anna Smirnova (Principesa Eboli), pus în valoare îndeosebi de teribilul final al mării arii „O don fatale” din actul al IV-lea. Vibrato-ul accentuat și neplăcut, lipsa de focus au periclitat acuratețea vocalizelor din „La canzone del velo”, romanța maură de dragoste a actului al doilea, după cum sunete dezordonate s-au răspândit peste tot.

Basul Eric Halfvarson i-a rezervat Marelui Inchizitor un portret realmente cutremurător. O apariție sinistă de bătrân hidos contorsionat, schimonosit de ură și dogmă, monstru primejdios și inflexibil, târătoare agresivă ce stârnește repulsie și scârbă. Cu glas puternic, profund, negru și amenințător, cu prezență scenică memorabilă, americanul a creat un personaj de referință, chiar dacă vocea-i nu se mai află la prima tinerețe și semnele de uzură se însinuează.

Rămâne interpretul lui Filip al II-lea, singurul italian din distribuție, Ferruccio Furlanetto. La puțin peste 60 de ani, basul se vede ajuns la un vârf de carieră în care forma vocală – încă valabilă – se îmbină armonios cu maturitatea interpretativă. Glasul sună somptuos, bogat și autoritar, cu înaltă statură artistică în conturarea unui personaj complex, chinuit de conflictele statale și intime. Importantele momente ale rolului, aria „Ella giammai m'amò”,

duetele cu Posa și Marele Inchizitor au fost centrele de greutate ale întregii serii. În arie, în singurătatea cabinetului său, Filip-Furlanetto apare ca un introvertit, psihologia de soț respins și monarh abătut nu transpare prin nuanțe subtile ci prin tristețea sunetului. Impresionant! Cu totul altfel a fost în clipele dialogurilor cu Rodrigo de Posa sau cu Marele Inchizitor... mult mai apropiat, dăruind pilde de prietenie de la înălțimea poziției sale, respectiv în plină revoltă, mergând până la nesăbuita tentativă de a-l ucide pe cel care reprezenta adevărata putere în regat.

După o săptămână, indisponibil, Furlanetto a fost înlocuit de un alt italian, Giorgio Giuseppini, artist cu bună stăpânire a rolului.

La pupitru, tânărul canadian Yannick Nézet-Séguin a fost contradictoriu nu atât prin ajustarea timpilor în funcție de preferințele vedetelor – chiar dacă nu constituie o dovadă de rigoare, este o practică obișnuită și, bineînțeles, apreciată de acestea – cât prin echilibrul între energie și transparență. Cred că și lipsa de precizie a ansamblurilor la atacurile în tutti din marea scenă a autodafé-ului se poate imputa dirijorului. Corul și orchestra Operei Metropolitan sunt, de altfel, colective de maximă valoare.

Don Carlos a fost o nouă montare, coproducție cu Royal Opera House Covent Garden din Londra și Norwegian National Opera & Ballet din Oslo, în regia englezului Nicholas Hytner, cu sprijinul colaboratorilor Bob Crowley (decoruri, frumoase costume) și Mark Henderson (lumini). Realizatorii au gândit o mizanscenă clasică, pigmentată cu elemente de simbol dintre care tabloul de iarnă al pădurii Fontainebleau a părut cel mai bine pus în pagină. Hytner nu a rezistat să nu cadă în naturalism la scena autodafé-ului, în care bieții eretici acopereau muzica lui Verdi cu urlete de țî se făcea părul măciucă. După cum sarcofagul-kitsch al lui Carol Cvintul a fost clar inscripționat „CARLOS”, uite-așa, ca toată lumea și îndeosebi publicul american să știe precis cine doarme acolo somnul de veci...

(<http://cronici.cimec.ro>, 3 ianuarie 2011 și
CULTURA nr. 1 (306), 13 ianuarie 2011)

VESTUL SĂLBATIC PE SCENA METROPOLITANULUI

La exact o sută de ani de la premiera absolută pe care a găzduit-o, marele teatru liric din New York a reluat la finele lui 2010

producția mai veche a lui Giancarlo del Monaco cu *Fata din Far West* de Puccini. Ultimul spectacol al seriei a fost transmis live la cinematograful, în acest început de 2011. Și în România, deocamdată la București și Timișoara. Așteaptă cu nerăbdare, Clujul!

Afișul de acum un secol cumulasă nume legendare. Este suficient să amintesc de Enrico Caruso în rolul lui Dick Johnson, de Arturo Toscanini la pupitrul, de soprana Emmy Destinn (Minnie), de baritonul Pasquale Amato (Jack Rance). Însuși compozitorul asistasă la premieră. Pentru veacul nostru, Metropolitanul a ales unul dintre cele mai bune cast-uri disponibile. Opusul puccinian reclamă voci tutelare, personalități puternice, actori dedicați, așa încât s-a recurs, în primul rând, la Deborah Voigt, glorie a Americii pentru roluri wagneriene și straussiene, aici oferindu-i-se confruntarea tot cu o partitură pretențioasă, plină de seve diverse, de la liric la dramatic.

Acum, la deplină maturitate artistică, Deborah Voigt pornește de la sorgintea unei voci lirice, evoluată prin știință, către abordarea în siguranță a unor severe desene vocale acute, de forță. Dificila scriitură a lui Puccini, ce prefigurează rolul mortal al Principesei Turandot ce avea să apară 14 ani mai târziu, reclamă și atacuri extreme de sunet, strălucitoare și spectaculoase. Fără să aibă patina italiană de frază a Renatei Tebaldi sau incisivitatea impresionantă a Birgitei Nilsson, repere memorabile venite din partea unor interprete ilustre din trecut, Deborah Voigt a captivat prin abilitatea de a rezolva cu elocvență întreaga țesătură înscrisă pe portativ, de a-i conferi expresivitate, fapt ce s-a regăsit și în agreabila prezență scenică.

În lumea aspră a Vestului sălbatic, Minnie... Voigt are candoare, luminozitate, sinceritate și cuceritoare căldură. Prin ea, la final, triumful bunătății și iubirii este asigurat. Pentru că, precum *Turandot*, *Fata din Far West* propune o tramă cu happy-end, iar în spectacolul de la Met, soprana titulară l-a prefigurat de la prima apariție pe platou. Relaționarea ei cu personajele ce întrupează avizi și frustrați căutători de aur a fost chiar idilică, mai ales în contextul în care este asiduu curtată și accesele de gelozie pândesc la tot pasul.

Am văzut-o acum pe Deborah Voigt în scenă pentru prima dată după momentul 2004. Se știe că în acel an, la Opera Regală Covent Garden din Londra, Christof Loy a recuzat-o pe supraponderala soprană pentru apariția în *Ariadna la Naxos* de Richard

Strauss. Managementul teatrului a venit în întâmpinarea rigorilor regizorului și artista a trebuit să plece, consfințind prima întâmplare de acest gen din istoria liricii. S-a supus unei grele și riscante – pentru un cântăreț - operații de by-pass stomacal, în urma căreia a pierdut nu mai puțin de... 45 de kilograme! Cu silueta practic normalizată, Debbie Voigt a revenit rapid în teatre și, ambițioasă, mai întâi la Covent Garden, chiar în producția din care fusese eliminată. Acum, la 50 de ani și vârf de carieră, se pregătește pentru marea confruntare a abordării Brünnhildei din *Tetralogia* wagneriană la Metropolitan.

În spectacolul cu *Fata din Far West*, partenerul sopranei americane a fost, în rolul banditului Dick Johnson, sicilianul Marcello Giordani, artist cu robustețe în alură și voce. Eroul său este mai mult rigid și atitudinea își pune amprenta pe glas. Cântă liniar și cu prea puțină pasiune, cu minimă dăruire dar cu maximă... uniformitate. Părea că recompensa care s-a pus pe capul lui și teama de a nu fi prins l-au marcat chiar în clipele de tandrețe cu Minnie. Păcat de tensiunea și clocotul interior pe care melodia pucciniană le picură în vocea de tenor! Celebra arie „Ch’ella mi creda libero e lontano” s-a derulat cu frazare optimă dar cele două note de Si bemol acut puteau fi culminații mai convingătoare. Bine era și dacă efortul pentru emiterea lor n-ar fi periclitat sonoritatea registrului grav în pasajele imediat următoare.

Un efort similar s-a simțit și în tălmăcirile lui Lucio Gallo, bariton cu un trecut mozartian important dar la care trecerea către literatura veristă se arată problematică. Duritatea de stâncă a șerifului Jack Rance a răzbătut prea puțin din culoarea vocii lui Gallo, din expunerea tiradelor violente cu care compozitorul i-a înzestrat discursul.

Încă 15 personaje mai compun distribuția opusului puccinian. Remarc prezențele baritonului Dwayne Croft (Sonora), artist fost în prima linie a Metropolitanului, retras acum către roluri episodice, ca și a tânărului bas Oren Gradus, Jake Wallace.

O foarte bună impresie a lăsat șeful de orchestră Nicola Luisotti, baghetă vivace și sigură, autoare a unei lecturi echilibrate, dinamice și cu admirabil flux epic, într-o scriitură de extraordinară densitate, cu orchestrație savantă și împletire masivă cu ansamblul coral, în primul și chiar al treilea act. O dată în plus, *Fata din Far West* s-a dovedit un crochiu pe care Puccini l-a folosit pentru desăvârșita desfășurare de forțe din *Turandot*.

De două decenii, de când datează producția, regia lui Giancarlo del Monaco, decorurile și costumele lui Michael Scott, țin afișul. Este o mizanscenă pe placul americanilor... cinematografică, detaliată, narativă. Totul este servit pe tavă. Și atmosfera de bar californian, și caii, și șeile sau lasourile, și ninsoarea din munți, și picăturile de sânge ale lui Johnson care cad din podul cabanei lui Minnie, și strada mare cu spânzurătoarea improvizată dar cu funia gata pregătită și minuțios manufacturată... Nu ne rămâne nimic de imaginat, stimulii lăncezesc. Surprinzătoare a fost ideatica lui del Monaco, nu o dată campion al montărilor incitante. Probabil că l-a convins spiritul spectatorului american al începutului anilor '90 care, fie vorba între noi, nu s-a schimbat prea mult până azi.

Un titlu cu atâtea personaje, inclusiv coriști, o montare atât de amănunțită, o mișcare atât de diversă necesită întreținere perfectă. N-aș spune că spectacolul a rezistat foarte bine în timp. Mă gândesc îndeosebi la schematismul scenelor de ansamblu care le afectează cursivitatea. Așa încât, dacă socotim că anterioara montare pe scena Metropolitanului, datorată lui Henry Butler, a durat zece ani, înseamnă că aceleia semnate de Giancarlo del Monaco i-a venit de mult sorocul.

(<http://cronici.cimec.ro>, 13 ianuarie 2011 și
CULTURA nr. 3 (308), 27 ianuarie 2011)

CE SE MAI ÎNTÂMLĂ LA METROPOLITAN OPERA?

În șase luni de stagiune, de pe marea scenă newyorkeză au fost suficiente transmisii live în România – radiofonice și cinematografice – ca să ne formăm o impresie despre starea actuală a teatrului liric din Manhattan. Pentru că Metropolitan Opera este un barometru. Poate nu singurul din lume, dar unul important. Istoria, rangul de celebritate, finanțarea copioasă, magnetismul, bătaia pentru roluri și prezențe în fosă, numele prestigioase ale realizatorilor, ritmul frenetic al spectacolelor, calitatea artistică a ansamblurilor, eforturile multimedia sunt numai câteva atuuri care îl plasează în grupul mic al scenelor selecte, de mare atracție.

Am comentat transmisiile în direct la Radio România Muzical și Cultural, am văzut la cinematograful în High Definition Live aproape tot ce s-a programat, am detaliat în scris, în aceste pagini, impresiile de la patru spectacole vizionate pe marele ecran, *Aurul*

Rinului, Boris Godunov, Don Carlos și Fata din Far West. Până acum, la cinematograful au mai urmat *Don Pasquale, Nixon în China, Ifigenia în Taurida, Lucia di Lammermoor*. La rândul lui, postul public de radio a programat *Don Carlos, Traviata, Rigoletto, Simon Boccanegra, Don Pasquale, Armida, Dama de pică*, un adevărat regal, devenit de tradiție. Transmisiile nu se opresc aici, ceea ce înseamnă că melomanii români au fost și vor fi în continuare puternic conectați la întâmplările din marele teatru.

Așadar multe titluri din care se extrage un numitor comun, înaltul profesionalism. Se simte din performanțele orchestrei, din prestațiile corului și din valoarea comprimărilor, a acelor artiști interpreți ai rolurilor episodice, care cântă meritoriu și joacă exemplar. O străveche lege nescrisă spune că după calitățile acestora se judecă nivelul teatrului. Ansamblurilor li se adaugă, desigur, vedetele.

Pe drumul cel bun... La pupitru, bagheta versatilă a lui James Levine este formatoarea sunetului dens al instrumentiștilor, fie că se expune masivitatea sonurilor wagneriene (*Aurul Rinului*), fie profunzimea spirituală din *Simon Boccanegra* de Verdi, fie verva unei opera buffa donizettiene precum *Don Pasquale*. „Școala Levine” se simte chiar când maestrul, suferind, cedează dirijorului substituit James Colaneri conducerea spectacolului cu *Don Pasquale*, transmis la Radio. Da, în cei 40 de ani de când este director muzical al teatrului, Big Jimmy și-a pus amprenta asupra colectivelor. Ovaționat la fiecare apariție în fosă, dirijează cu mână de maestru. În afara dimensionărilor grandioase, în tutti, surprind detaliile creatoare de atmosferă. Notez finalul orchestral al ariei „Il lacerato spirito” din *Simon Boccanegra*, sobru și trist, în contradicție cu tălmăcirea lacrimogenă propusă de sexagenarul bas Ferruccio Furlanetto (Fiesco), deloc profetic, deloc sepulcral. Remarc în același opus transparența instrumentiștilor în preludiul la primul act, veritabilă nocturnă simfonică sub clar de lună, confesiune singuratică a Ameliei către nemărginirea mării, „Come in quest’ora bruna”, o arie în care Barbara Frittoli și-a expus știința de cânt în teritoriul verdian, chiar când vibrato-ul vocii devine larg. Și dacă vocalizele în piano ale mării scene a Consiliului dogal nu i-au plutit, finalul în pianissimo al ansamblului concertato de la finele actului prim a fost frumos iar fraza „... sovra entrambi cada la scure del carnefice...” din actul al doilea s-a transformat într-o pildă de abordare sopranilă liric-spintă. (Sunt

doă octave descendente, arpeggiate, de la Si bemolul acut atacat în forță până la cel de sub portativ, negociat cu voce în sonorități impresionante *di petto*.)

Rusul Dmitri Hvorostovski își propune, în acest moment de maturitate a carierei, abordarea cu precădere a rolurilor maestrului de la Busseto. Îi place apelativul de „bariton verdian”, destul de greu atribuit și pornește către el de la calitățile unui timbru generos și cald. Se află pe drumul cel bun, personajul Simon îi oferă posibilități de etalare a artei plasării accentelor în frază, a omogenității în cantilene, a colorizării subtile. Iată, Hvorostovski expune în legato, pe o lungă respirație „Del mar sul lido, fra gente ostile” (duetul cu Fiesco din Prolog), ca și „Figlia! A tal nome io palpito” (duetul cu Amelia din primul act). Moale și catifelat! Cu autoritate și demnitate deschide sesiunea consiliului, „Messeri, il re di Tartaria”, dar marea declamație „Plebe! Patrizi! Popolo dalla feroce storia!” din aceeași scenă suferă din lipsa adresării maiestuoase. Baritonul și-a regăsit însă imediat expresivitatea în „Piango su voi, sul placido raggio”, ca și în rostirea esențială, dureroasă, plină de sumbre presimțiri, din actul secund, „Perfin l’acqua del fonte è amara al labbro dell’uomo che regna!”

Pentru rolul Gabriele Adorno, mexicanul Ramón Vargas a iradiat siguranța acutelor și robustețea cântului tenoral eroic și pasional.

Vocea mătăsoasă

Don Pasquale, în producția clasică a lui Otto Schenk, place publicului. Este gândită în acel spirit tradițional de la care americanii abdică cu greu. O montare de *opera buffa* ca la carte, cu gaguri, quiproquo-uri și comic succulent, dacă nu foarte original ca joc, cel puțin bine susținut de cânt. Recordman s-a dovedit a fi simpaticul și corpulentul bas american John del Carlo, în rolul titular. Dar interesul major s-a învârtit în jurul mult mediatizatei Anna Netrebko, acum cu câteva bune kilograme în plus dar cu aceleași picioare superbe de balerină, pe care nu conținește să și le arate. (Oare cât reprezintă asigurarea?) Soprana ruso-austriacă este o Norina de șarm, expansivă, de extremă mobilitate în scenă, ingenioasă în atitudini, nonșalantă, șmecheră și drăgăstoasă. Cu voce mătăsoasă, de sporită consistență față de anii anteriori, dar cu aceleași lejerități, Anna Netrebko strălucește și sonor. La ora actuală este favorita Metropolitanului și faptul că următoarele trei deschideri de stagioni

ii vor aparține, o situează într-o poziție de campioană, fără precedent – se pare - în istoria marelui teatru. Numesc aici *Anna Bolena* (2011-2012), *Elixirul dragostei* (2012-2013), *Evgheni Oneghin* (2013-2014). Cu evidentă precauțiune, artista alternează repertoriul lejer cu cel liric, cu orizont liric-spint, întrucât partitura cu *Trubadurul* verdian se află deja pe pianul ei, pentru anii următori.

Matthew Polenzani are timbru plăcut și frazează elegant, cu nuanțări bine picurate. Notele acute sunt ferme și tenorul liric american se arată un redutabil Ernesto al momentului, cu repetate prezențe în teatrul din Manhattan, la fel ca și polonezul Mariusz Kwiecien (Malatesta), stăpânul unei voci agreabile și omogene, dar fără mare maleabilitate, întrucât înmuierile de sunet din aria „Bella siccome un angelo” îi sunt străine și baritonul este nevoit să recurgă la emisia în falsetto.

La spectacolul difuzat radiofonic, Anna Netrebko, indisponibilă, a fost înlocuită de soprana care i-a fost rezervă în calitate de cover, Rachelle Durkin. Marcată de emoția intrării în scenă pe nepusă masă și de responsabilitatea care îi apăsă pe umeri, australianca a dorit să epateze cu orice preț, a exagerat accentuările și s-a aruncat cu mare duritate în acute. Un tremolo nativ marca emisia unei voci care arăta exact ceea ce artista este, un *understudy*.

În pauzele transmisiei, împreună cu realizatoarea „Serii de operă”, Luminița Arvunescu, am difuzat o bijuterie, aria lui Malatesta cu Șerban Tassian, capodoperă de interpretare belcantistă în cânt soft și velurat, mănușă aruncată din eter lui Mariusz Kwiecien. Am alăturat secvențe din partitura lui Ernesto, cu Alfredo Kraus (elegant și impecabil vocalist în aria „Sogno soave e casto”), Cesare Valletti (inventiv și maleabil în aria „Cercherò lontana terra”) și Tito Schipa (pace și limpezime poetică în miez de noapte, cu serenada „Com'è gentil”). În proximitate, sinceritatea expresiei, muzicalitatea exemplară și argintul vocii Ilenei Cotrubăș în „So anch'io la virtù magica”, *Allegro*-ul cavatinei Norinei. Nu trebuie niciodată uitate reperele absolute, de la care mulți dintre cei ce populează astăzi afișele marilor teatre au numai de învățat!

Gianandrea Nosedà, excelent

Vă amintiți? În cronica la *Don Carlos*, vorbeam de Marina Poplavskaya, o altă favorită a Operei Metropolitan. În actuala stagiune a fost distribuită și în *Traviata*, în deja celebra pro-

ducție salzburgheză a lui Willy Decker, în care vedetă fusese Anna Netrebko. La Met, tot ea trebuia să o întruchipeze pe Violetta, dar a renunțat. Motive? Foarte clare. Diva nu a dorit să-și cloneze realizarea și, în plus, nici silueta, nici capacitatea de preluare a stratosfericelor agilități ale actului I, nu mai erau aceleași după șase ani. O dovadă de înțelepciune artistică și de manevrare oportună a propriei imagini. De evitare a riscurilor de orice fel.

Așadar, Poplavskaya. I-a făcut ea oare pe newyorkezi să uite DVD-ul spectacolului de la Salzburg cu plutirile de gazelă ale Annei Netrebko? Nu-mi vine să cred. Spuneam că manageriatul general al teatrului o apreciază și o preferă. Mai deunăzi a fost anunțată ca Margareta din *Faust*, în stagiunea viitoare, în locul Angelei Gheorghiu, aflată în plină frenezie a anulărilor de spectacole la Met... Mai întâi *Romeo și Julieta*, apoi *Faust* pentru următoarele 9 luni... Cum se gândește celebra artistă să-și managerieze în continuare cariera?

Față de Elisabeta din *Don Carlos*, în *Traviata*, soprana rusă s-a aflat în fața unor alte provocări. Ab initio, vocalitatea Violettei îi pare mai apropiată și artista, odată trecute dificultățile ariei mari (mici stridente, ușoare dificultăți la vocalize și oboseală pe țesătura vocală înaltă), s-a cantonat în propriul lirism, sensibil și emoționant, cu pianissime remarcabile. Timbralitatea, altminteri plăcută, nu este cufundată în armonice și nu exhibă senzualitate. Dar Poplavskaya este o voce proaspătă și, iată, cu largi direcționări.

Matthew Polenzani a fost Alfredo, expunând și aici un bun legato, cânt modelat și registru acut spectaculos (nota de Do a cabalettei „Oh, mio rimorso”). Baritonul polonez Andrzej Dobber, în rolul lui Georges Germont, s-a impus printr-o interpretare onestă, cu glas omogen și cu maximă performanță artistică în expresia plină de duioșie paternă a cabalettei „No, non udrai rimproveri”. Chiar memorabil.

Excelent a fost Gianandrea Noseda, dirijor cu concepții echilibrate care simte momentele de alertețe, modelează cu dibăcie sunetul și face ca minunații instrumentiști ai Metropolitanului să scânteieze în scena balului Florei Bervoix.

Rigoletto Am fost curios să urmăresc, la Radio, în primul rând evoluția sopranei Nino Machaidze, de excepție și frumoasă Julieta la Salzburg, când a înlocuit-o pe Anna Netrebko în opera lui Gounod. A fost evident că acrobațiile acute ale Gildei nu-i sunt comode și, în finalul ariei „Caro nome”, vocalizele nu au urmat

țesătura mai dificilă, cimentată prin tradiție. Artista s-a încadrat strict în litera partiturii verdienne. În plus, notele extrem înalte din duetul cu Ducele sau din arie au fost la limita stridenței. Sigur că Nino Machaidze are un glas plin, dăruit cu armonice, îndepărtat de cel al așa numitelor „Gilde canar” pe care, personal, nu le iubesc. Cântă inteligent, deși nu-și apropie pe de-a-ntregul componenta belcantist-expresivă a rolului.

Tenorul Joseph Calleja (Ducele de Mantua) este maestru în abordările cantabile („È il sol dell'anima” din duet) prin care își expune cu lejeritate vocea de intens lirism, dar evită riscurile unui Re bemol acut în finalul aceleiași pagini. Și, mă întreb, oare când voi mai asculta fraza „d'invidia agl' uomini sarò per te” executată fluid, dintr-o singură respirație? À la Pavarotti!

Întâlnirea cu interpretul rolului titular, baritonul Giovanni Meoni a revelat un glas de sorginte tenorală, care a conferit o lectură onestă, dar monotonă în adresare. Mă gândesc la lipsa intențiilor caricaturale în „Voi congiuraste contro noi, signore”, la platitudinea din primul duet cu Gilda (momentele „Dio, sii ringraziato” sau „Ah! veglia o donna, questo fiore”, deloc afectuos). Deși fără multe moli-ciuni de glas, Meoni și-a regăsit totuși trăirea de tată îndurerat într-al doilea duet cu fiica lui, când desenul „Piangi, fanciulla, piangi” a emoționat. Accentele dramatice din aria „Cortigiani, vil razza dannata” au fost la locul lor iar finalul cu La bemol acut al duetului „Sì, vendetta, tremenda vendetta” a dominat. O evoluție inegală.

Și dacă negurosul Sparafucile al basului Stefan Kocán a părut mai mult... infantil, în schimb Monterone întrupat de basul Quinn Quelsey a fost impresionant. Bune, mezzosoprana Kirstin Chávez (Maddalena) și bagheta italianului Paolo Arrivabeni.

Air Force One Solidă carieră a făcut opera lui John Adams *Nixon in China!* Cu premieră la Houston Grand Opera în 1987, a cunoscut un parcurs itinerant în America și Canada, pentru ca în această stagiune să poposească la Metropolitan. Este vorba chiar de producția originară semnată de controversatul regizor Peter Sellars și în care, culmea!, în rolul lui Richard Nixon a apărut același bariton ca acum 24 de ani, americanul James Maddalena.

Este desigur o ficțiune, dar cu bază istorică reală, prima vizită a unui președinte american în China comunistă a anului 1972. Foarte importantă în înțelegerea lucrării este cunoașterea psiholo-

giei personajelor principale - soții Richard și Pat Nixon, respectiv Mao Tse-tung și Chiang Ch'ing, apoi Chou En-lai, Henry Kissinger - a complicatelor raționamente, replici, subtilități și, de ce nu, a jocului „de-a șoarecele cu pisica”. Sunt convinși că John Adams și libretista Alice Goodman s-au documentat îndelung asupra subiecților.

Cel puțin din perspectiva look-ului personajelor, interpretarea a fost perfectă. Baritonul James Maddalena a studiat poziția corpului, mișcarea capului, a brațelor, pasul lui Richard Nixon, așa cum le știam din filmele de epocă, soprana Janis Kelly a avut ținuta și atitudinea absolut identice cu ale lui Pat Nixon. Răsturnat în fotoliu, tenorul spint Robert Brubaker părea un Mao autentic, doar cu mai puține kilograme. Alura excelentului bariton Russell Braun amintea cu putere de cea a primului ministru Chou iar formidabila soprană de coloratură Kathleen Kim era de o expresivitate maximă în rolul „revoluționarei” Chiang Ch'ing. Cu partitura acestei eroine, compozitorul a fost nemilos. Țesătură vocală ultra acută, cavalcadă de coloraturi, tempo criminal, niciun moment de respiro în lungile-i pasaje în care intervenea. Olympia, Lakmé, Regina Noptii, Zerbinetta, Lucia di Lammermoor, toate la un loc și încă pe deasupra. Mare performanță pentru Kathleen Kim! În fine, surprinzător a fost portretul atipic rezervat lui Henry Kissinger. Interpret, baritonul Richard Paul Fink.

Piatră de hotar a opusurilor lui John Adams, *Nixon în China* este expresie a curentului așa numit „minimalist”, cu reușită dramaturgică în dialoguri și scene de ansamblu. A dirijat-o chiar compozitorul, evident, cu siguranță.

Cât despre Peter Sellars, extravaganțele cu care a șocat lumea operei au rămas departe. Doar Air Force One, în toată măreția lui, apare pe aeroport aterizând vertical în loc să ruleze pe pistă. Ca și cum ar cădea ca parașutat în capul chinezilor. Este și acesta un simbol!

Gripă la New York Ori de câte ori un director general apare la față de cortină înaintea unui spectacol, emoțiile cuprind asistența. Toată lumea se întreabă cine nu cântă, cine e indispus... Așa s-a întâmplat și la matineul cu *Ifigenia în Taurida* de Gluck, dar Peter Gelb a liniștit din start auditoriul. Toată lumea se afla în scenă, numai că pe Susan Graham și pe Plácido Domingo i-a atins gripa care bântuie prin New York, așa

încât solicită indulgență. Ce să-i faci? Adevărul este că vocea mezzosopranei a apărut mată și insonoră, pe alocuri cu intonații sub tonul just iar pentru lectura nuanțată a rămas datoare. Poate doar în cunoscuta arie „Ô mahleureuse Iphigénie”, din finalul actului secund, a evitat monotonia. Pentru tenorul Domingo, partitura de bariton a lui Oreste, nu a însemnat decât un nou rol (nr. 134!), care-i alimentează ambiția de a fi înscris în Guinness Book of World Records. Nu mai revin asupra switch-ului timbral, l-am comentat îndelung, exprimându-mi rezervele, dar remarc buna muzicalitate dintotdeauna a artistului și implicarea dramatică, foarte puternică îndeosebi în scena cu Ifigenia din actul al doilea. Și dacă baritonul Gordon Hawkins a fost doar eficient în rolul Regelui Thoas, în bună formă mi s-a părut tenorul Paul Groves, Pylade cu frumoasă linie vocală, împlinită prin legato și variații de culori.

A condus Patrick Summers, o baghetă într-atâta de vivace, încât publicul a primit cu generozitate timp și pentru o cină after opera, iar gripații Susan Graham și Plácido Domingo să se îngrijească acasă. Gluck, poate, ar fi dorit ca desenele-i melodice să fie mai impregnate de sensibilitate barocă, într-o narațiune mai mult introspectivă decât expeditivă.

Montarea lui Stephen Wadsworth, susținută de decorurile lui Thomas Lynch, costumele lui Martin Pakledinaz și luminile lui Neil Peter Jampolis, a rămas explicită, în parametri clasici. Foarte interesante mi s-au părut dansurile pline de sălbaticie, semnate de Daniel Pelzig.

(<http://cronici.cimec.ro>, 20 martie 2011 și
CULTURA nr. 12 (317), 31 martie 2011)

VIOREL COSMA 100

Nu, stimați cititori, cunoscutul nostru muzicolog nu sărbătorește împlinirea unui secol de viață, ci apariția celui de-al 100-lea volum pe care l-a publicat. Cifră impresionantă! Viorel Cosma are... numai 88 de ani, uimește prin vigoare creativă și fizică și privește în urmă cu mândria împlinirii prin succesele unei prodigioase activități. Personalitatea sa este de o complexitate de invidiat: nu numai muzicolog, dar și critic, istoriograf, lexicograf, eseist, profesor, libretist, reporter, interviewer... Am uitat ceva? Se prea poate. De o viață, slujește tărâmul artei sunetelor cu perseverență și religiozitate.

A ales să dedice volumul jubiliar unei ilustre personalități, l-a intitulat așadar „Dirijorul Marin Constantin. Portret eseistic” și a ținut să aibă un aspect absolut luxos, obținut datorită Editurii Magic Print din Onești. În cele 324 de pagini ale cărții se simte puterea de analiză și sinteză a autorului, care a reușit să creioneze exemplar figura singulară a marelui șef de orchestră, fondatorul Corului Național de Cameră “Madrigal” și formatorul sonorităților unice ale minunatului ansamblu. După cum spune Viorel Cosma în Prefață, ”Madrigalul lui Marin Constantin a devenit, după o jumătate de veac, un monument cultural de patrimoniu național, recunoscut pe mapamond ca Bun al Patrimoniului Cultural Universal (1992), dirijorului acordându-i-se titlul de Ambasador de Onoare al UNESCO.” Cartea este structurată în substanțiale capitole, cum ar fi: „La clipa adevărului (85 de ani)”; „De la Urleta la București”; „Madrigalul de la patent la miracol. Mirificul drum de la idee la realitate”; „Constelația personalităților dirijorale”; „Marin Constantin - personalitate de sinteză a muzicii corale românești contemporane”; „Epilog sentimental”; „Final dramatic neașteptat”. Cum era și firesc pentru o lucrare de înaltă ținută profesională, sunt listate „Repertoriul interpretat în perioada anilor 1947-2010”, „Discografia (microsilioane și CD-uri)”, „Filmografia (cinematografică și TV)” și, bineînțeles, „Bibliografia selectivă”.

„Dirijorul Marin Constantin. Portret eseistic” este un volum de referință, indispensabil nu numai din punct de vedere al calității exegezelor, dar și ca piesă de bibliofil. Apariția lui a fost sărbătorită în Aula Palatului Cantacuzino printr-o emoționantă ceremonie. Autorul a primit din partea vorbitorilor epitețe dintre cele mai onorante: „eminent” (Adrian Iorgulescu, președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor), „o adevărată instituție” (prof. univ. dr. Răzvan Theodorescu), „enciclopedist” (prof. univ. dr. Manuela Cernat), „reprezentant al culturii de performanță” (Andrei Dimitriu, directorul general al Filarmonicii George Enescu), „valoros muzicolog” (dirijorul Horia Andreescu). Criticul Alex. Ștefănescu a remarcat „frumusețea literară” a condeiului lui Viorel Cosma iar prof. univ. dr. Grigore Constantinescu a subliniat locul stelar al lui Marin Constantin în istoria muzicii românești și importanța demersului autorului. În context, ce putea fi mai înălțător decât însuși sunetul pur al madrigaliștilor, conduși acum de Voicu Popescu. Compoziții de Orlando di Lasso, Gastoldi, Gheorghe Cucu, Gavriil Musicescu, Fran-

cisc Hubic, Darius Pop au rezonat ca omagiu adus primului dirijor al reputei corale.

Celebrarea „Viorel Cosma 100” s-a săvârșit. Este axiomatic faptul că numărul volumelor maestrului va crește neconținut către ținta celeilalte sărbătoriri cu aceeași cifră. Cea de viață! Mulți ani înainte!

(MELOS nr. 1/2011)

PREMIERĂ ABSOLUTĂ

Volumul „O istorie a muzicii în... pași de dans”, semnat de prof. univ. dr. Grigore Constantinescu, reprezintă o premieră absolută în literatura românească și una dintre puținele abordări din acest unghi în plan internațional. A vedea, descrie și comenta istoria artei sunetelor prin prisma celei a mișcării și gestului de balet este un demers inedit, care privește interdisciplinar secolele de muzică. Într-adevăr, de la Jean-Baptiste Lully și Jean-Philippe Rameau la Ceaikovski, Prokofiev sau Stravinski, este consemnat un parcurs care îmbrățișează barocul, clasicismul, romantismul, modernismul, prin care autorul ne familiarizează cu stilurile componistice trecând prin diversele forme istorice ale dansului, cel „sportiv” al curților nobiliare, *ballet d'action*, opera-balet, dansul *en pointe*, până la capodopera de balet pur, așa cum o cunoaștem astăzi.

Coregrafi-reper, precum Marius Petipa, Jerome Robbins, Maurice Béjart, George Balanchine, Jiri Kylian, nu sunt uitați și întregesc panorama în planul creativ al spectacolului de balet.

Reputația și erudiția autorului, binecunoscute, sunt garanția unui înalt nivel de tratare a unei teme cu totul speciale. Utilitatea cărții este foarte mare, ca sursă de studiu atât pentru profesioniștii muzicologi, cât și pentru amatorii împătimiți de arta sunetelor, de mișcarea dansantă în teatrul pe muzică. Împlinind țelul educațional, un segment important al lectorilor va fi, indubitabil, cel al studenților universităților de muzică și al liceelor de coregrafie, al tuturor aspiranților la învățare și perfecționare, la îmbogățirea orizontului cultural.

Vă recomand cu căldură să citiți cartea „O istorie a muzicii în... pași de dans” de Grigore Constantinescu! Nu o veți lăsa din mână! Grație verbului elevat al autorului, veți pluti imaginar

îngemănați în dans și sunet, vă veți simți înaripați și împliniți spiritual prin pătrunderea în lumea uneia dintre cele mai profunde și expresive simbioze în artă!

(Prefață la „O istorie a muzicii... în pași de dans” de Grigore Constantinescu,

Editura Didactică și Pedagogică, 2011)

DON GIOVANNI, O NOUĂ TRANSMISIUNE DIRECTĂ CINEMATOGRAFICĂ

A doua transmisiune directă cinematografică în High Definition din actuala stagiune a Operei Metropolitan din New York a programat *Don Giovanni* de Mozart. O nouă producție datorată regizorului Michael Grandage, în scenografia semi-clasică, s-o numesc, a lui Christopher Oram, care a imaginat decoruri schematice atemporale, dar frumoase costume de epocă. Așa cum se întâmplă în marele teatru american și nu numai, mâna regiei a fost de o maximă eficiență în înfățișarea unui joc de scenă dinamic și abundent, neobosit, la care interpreții au subscris în chip captivant. Nu uit nici excelențele momente coregrafice semnate de Ben Wright. Cred că între regizor și super-energeticul Fabio Luisi, proaspătul dirijor principal al Operei Metropolitan, a existat de la început o cooperare perfectă, rezultantă într-o simbioză ideală. Bagheta a fost alertă, a servit ideea de spectacol scenic, așa cum publicul american adoră. A fost poate și rațiunea pentru care momentele introspective și subtile s-au văzut puse în penumbra vârtejului de flux melodic, docil susținut de minunatele ansambluri ale teatrului.

Distribuția a fost echilibrată, cu voci proaspete și bine implicate stilistic. În rolul titular, baritonul Mariusz Kwiecien a cântat cu glas catifelat, cu dese nuanțări (strofele secunde din duettino „Là ci darem la mano” și din serenadă) și cu impresionant dramatism în final. Celebra arie a șampaniei a fost derulată într-un tempo amețitor, cu expresie mai mult furibundă decât elegantă. Soprana Marina Rebeka a fost Donna Anna cu voce incisivă și bună apetență pentru pasaje de agilitate ale rolului. Ca Donna Elvira, Barbara Frittoli a cântat cu impecabilă frazare, revenirea sopranei la rolul mozartian după incursiuni veriste (Tosca, spre pildă) făcându-se cu prețul unui vibrato ușor palpabil. Excelent și fără reproș a fost basul Luca Pisaroni în haina lui Leporello. Dulcica Mojca Erdmann și ru-

gosul Joshua Bloom au intrupat cuplul Zerlina-Masetto, conferind celor două personaje glasuri bune, desene melodice frumoase - soprana - și mobilitate vocală, basul. Coborât și el din înălțimea rolurilor tenorale romantice de factură spinto, vedeta Ramón Vargas și-a dovedit profesionalismul prin înfruntarea curajoasă a rafinamentelor mozartiene. În fine, am remarcat glasul profund al basului Ștefan Kocân, interpretul Comandorului, apreciind că replicile sale din ultimele scene ale operei nu au fost amplificate.

(Info buletin muzical – Radio România Muzical,

31 octombrie 2011, ora 13,10 și

www.romania-muzical.ro/articole, 3 noiembrie 2011)

CUPRINS

PREFAȚĂ

/ 7 /

BUCUREȘTI

Ultimul dintre cei mari /9/ • *Bărbierul din Sevilla...* /11/ • „Nu dau nimic nimănui nimic, nici material, nici moral” – memorii cu tenorul Cornel Stăvru /12/ • „Addio del passato” cu Irina Iordăchescu /22/ • Nelly Miricioiu pentru Fundația Principesa Margareta /23/ • Două seri la Operă /26/ • „Viața e frumoasă” – un festival gigant sau Opereta la ceas aniversar /31/ • La Operă, show Felicia Filip... /38/ • În căutarea spectacolului adevărat /40/ • Între soprane și mezzosoprane /42/ • Seară Ravel /45/ • Despre esența criticii de operă /47/ • Teodora Gheorghiu în concert /49/ • *Traviata* de excepție la Opera bucureșteană /50/ • *Alcina* studențească /52/ • „Deviza mea – credința în Dumnezeu și munca enormă” – interviu cu soprana Nelly Miricioiu /53/ • Soprana Cellia Costea, din nou la București /63/ • „Nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez” – interviu cu mezzosoprana Marianne Cornetti /64/ • Raportul cost – beneficiu /73/ • „Trăiesc între două lumi” – interviu cu basul George–Emil Crăsnaru /75/ • „Gândirea noastră se limitează astăzi numai la lucruri pragmatice” – interviu cu soprana Marina Krilovici /81/ • Virginia Zeani, fermecătoare alură hollywoodiană /87/ • *Rebecca* sau teatru cu muzică /88/ • Studiopera /91/ • București – Cartier de vară – Ediția a III-a /94/ • „Brünnhilde - eroina care m-a făcut fericită” – interviu cu soprana Magdalena Cononovici /96/ • În onoarea Regelui /105/ • Ion Dacian 100 /107/

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU, ediția a XX-a, 2011

Lohengrin pentru prestigiul Operei Naționale București /110/ • *Ariodante* sau feeria vocilor baroce /112/ • Ștefan Ignat domină noua producție cu *Oedipe* /113/ • Oaspeți la Operă /115/ • Spre o pe-

riodicitate anuală a Festivalului George Enescu (II) /116/ • Festivalul George Enescu, un succes de proporții (II) /126/

ÎNTÂLNIRE CU SOPRANA LUCIA STĂNESCU

Amintiri, reflecții, sfaturi /136/

ÎN ȚARĂ

Viva Vox... /164/ • Să câștigi 80000 de dolari și un Rolex în 7 zile! – interviu cu tenorul Ștefan Pop /167/ • Ștefan Pop, *primo tenore* /173/ • Festivalul și Concursul de Canto „Darclée – Nicolesco”, o sărbătoare! /175/ • „Ascult vocile de operă cu inima” – interviu cu scriitorul René Seghers /181/ • La Sibiu, recitalul mezzosopranei Roxana Constantinescu /191/ • Ansamblul Mozarteum din Salzburg în vizită la Sibiu /193/ • Sub semn satanic /195/ • Gala Viva Vox... /198/ • Cu prof. univ. dr. Francisc Fuchs despre Festivalul Viva Vox, Cluj-Napoca /199/ • Ambasadorul Ioan Holender /202/ • Filarmonica Banatul din Timișoara, o instituție foarte iubită – interviu cu Ioan Coriolan Gârboni /206/ • Două spectacole timișorene – *Adriana Lecouvreur* și *Traviata* /210/ • Concursul Internațional de Canto Vox Artis, Sibiu 2011 /216/ • La Cluj-Napoca, Festivalul „Liszt 200” /218/

PE MERIDIANELE LIRICII

Ioan Holender, nouăsprezece ani de directorat la Opera de Stat din Viena /221/ • Un bariton de excepție în *Tannhäuser* la Viena /229/ • Studiu și afirmare internațională – interviu cu tenorul Ștefan Pop /232/ • Debut în *Norma* belliniană – interviu cu soprana Elena Moșuc /236/ • *Summa cum laude* pentru Elena Moșuc /240/ • Spectacole la Opera din Zürich /243/ • La Viena, *Somnambula* cu Ștefan Pop și Ileana Tonca /247/ • „Vocea trebuie să funcționeze cu gândul la conținut, la piesă” – interviu cu tenorul Ion Buzea /249/ • Stilizări și naivități la Macerata /261/ • *Don Giovanni* în teatrul premierei absolute /265/ • Festivalul Rossini sub imperiul protestelor /268/ • Vedetă la Pesaro, mezzosoprana Marianna Pizzolato /272/ • De la bariton la tenor – interviu cu Bogdan Mihai /274/

CARTE – VIDEO

Un instrument important /283/ • Introducere la *Cantata Sacra* de

CUPRINS

PREFAȚĂ

/ 7 /

BUCUREȘTI

Ultimul dintre cei mari /9/ • *Bărbierul din Sevilla...* /11/ • „Nu da-torez nimănui nimic, nici material, nici moral” – memororii cu tenorul Cornel Stăvru /12/ • „Addio del passato” cu Irina Iordăchescu /22/ • Nelly Miricioiu pentru Fundația Principesa Margareta /23/ • Două seri la Operă /26/ • „Viața e frumoasă” – un festival gigant sau Opereta la ceas aniversar /31/ • La Operă, show Felicia Filip... /38/ • În căutarea spectacolului adevărat /40/ • Între soprane și mezzosoprane /42/ • Seară Ravel /45/ • Despre esența criticii de operă /47/ • Teodora Gheorghiu în concert /49/ • *Traviata* de excepție la Opera bucureșteană /50/ • *Alcina* studențească /52/ • „Deviza mea – credința în Dumnezeu și munca enormă” – interviu cu soprana Nelly Miricioiu /53/ • Soprana Cellia Costea, din nou la București /63/ • „Nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez” – interviu cu mezzosoprana Marianne Cornetti /64/ • Raportul cost – beneficiu /73/ • „Trăiesc între două lumi” – interviu cu basul George–Emil Crăsnaru /75/ • „Gândirea noastră se limitează astăzi numai la lucruri pragmatice” – interviu cu soprana Marina Krilovici /81/ • Virginia Zeani, fermecătoare alură hollywoodiană /87/ • *Rebecca* sau teatru cu muzică /88/ • Studiopera /91/ • București - Cartier de vară – Ediția a III-a /94/ • „Brünnhilde - eroina care m-a făcut fericită” – interviu cu soprana Magdalena Cononovici /96/ • În onoarea Regelui /105/ • Ion Dacian 100 /107/

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL

GEORGE ENESCU, ediția a XX-a, 2011

Lohengrin pentru prestigiul Operei Naționale București /110/ • *Ariodante* sau feeria vocilor baroce /112/ • Ștefan Ignat domină noua producție cu *Oedipe* /113/ • Oaspeți la Operă /115/ • Spre o pe-

riodicitate anuală a Festivalului George Enescu (II) /116/ • Festivalul George Enescu, un succes de proporții (II) /126/

ÎNTÂLNIRE CU SOPRANA LUCIA STĂNESCU

Amintiri, reflecții, sfaturi /136/

ÎN ȚARĂ

Viva Vox... /164/ • Să câștigi 80000 de dolari și un Rolex în 7 zile! – interviu cu tenorul Ștefan Pop /167/ • Ștefan Pop, *primo tenore* /173/ • Festivalul și Concursul de Canto „Darclée – Nicolesco”, o sărbătoare! /175/ • „Ascult vocile de operă cu inima” – interviu cu scriitorul René Seghers /181/ • La Sibiu, recitalul mezzosopranei Roxana Constantinescu /191/ • Ansamblul Mozarteum din Salzburg în vizită la Sibiu /193/ • Sub semn satanic /195/ • Gala Viva Vox... /198/ • Cu prof. univ. dr. Francisc Fuchs despre Festivalul Viva Vox, Cluj-Napoca /199/ • Ambasadorul Ioan Holender /202/ • Filarmonica Banatul din Timișoara, o instituție foarte iubită – interviu cu Ioan Coriolan Gârboni /206/ • Două spectacole timișorene – *Adriana Lecouvreur* și *Traviata* /210/ • Concursul Internațional de Canto Vox Artis, Sibiu 2011 /216/ • La Cluj-Napoca, Festivalul „Liszt 200” /218/

PE MERIDIANELE LIRICII

Ioan Holender, nouăsprezece ani de directorat la Opera de Stat din Viena /221/ • Un bariton de excepție în *Tannhäuser* la Viena /229/ • Studiu și afirmare internațională – interviu cu tenorul Ștefan Pop /232/ • Debut în *Norma* belliniană – interviu cu soprana Elena Moșuc /236/ • *Summa cum laude* pentru Elena Moșuc /240/ • Spectacole la Opera din Zürich /243/ • La Viena, *Somnambula* cu Ștefan Pop și Ileana Tonca /247/ • „Vocea trebuie să funcționeze cu gândul la conținut, la piesă” – interviu cu tenorul Ion Buzea /249/ • Stilizări și naivități la Macerata /261/ • *Don Giovanni* în teatrul premierei absolute /265/ • Festivalul Rossini sub imperiul protestelor /268/ • Vedetă la Pesaro, mezzosoprana Marianna Pizzolato /272/ • De la bariton la tenor – interviu cu Bogdan Mihai /274/

CARTE – VIDEO

Un instrument important /283/ • Introducere la *Cantata Sacra* de

Marco Giubileo /284/ • Importantă cercetare istoriografică /286/
• „Consemnări coregrafice. Baletul Operei Naționale București”
/288/ • *Rigoletto* la Mantova sau pomul lăudat /290/ • Aurul *high-tech* al Metropolitanului /293/ • Țarul german /297/ • Umbre și lumini în *Don Carlos* la Metropolitan /301/ • Vestul sălbatic pe scena Metropolitanului /304/ • Ce se mai întâmplă la Metropolitan Opera? /307/ • Viorel Cosma 100 /314/ • Premieră absolută /316/ • *Don Giovanni*, o nouă transmisiune directă cinematografică /317/

ALBUM FOTO

CUPRINS

PREFAȚĂ

/ 7 /

BUCUREȘTI

Ultimul dintre cei mari /9/ • *Bărbierul din Sevilla...* /11/ • „Nu da-torez nimănui nimic, nici material, nici moral” – rememorări cu tenorul Cornel Stăvru /12/ • „Addio del passato” cu Irina Iordăchescu /22/ • Nelly Miricioiu pentru Fundația Principesa Margareta /23/ • Două seri la Operă /26/ • „Viața e frumoasă” – un festival gigant sau Opereta la ceas aniversar /31/ • La Operă, show Felicia Filip... /38/ • În căutarea spectacolului adevărat /40/ • Între soprane și mezzosoprane /42/ • Seară Ravel /45/ • Despre esența criticii de operă /47/ • Teodora Gheorghiu în concert /49/ • *Traviata* de excepție la Opera bucureșteană /50/ • *Alcina* studențească /52/ • „Deviza mea – credința în Dumnezeu și munca enormă” – interviu cu soprana Nelly Miricioiu /53/ • Soprana Cellia Costea, din nou la București /63/ • „Nu mă aflu pe scenă ca să fiu vulgară și să șochez” – interviu cu mezzosoprana Marianne Cornetti /64/ • Raportul cost – beneficiu /73/ • „Trăiesc între două lumi” – interviu cu basul George–Emil Crăsnaru /75/ • „Gândirea noastră se limitează astăzi numai la lucruri pragmatice” – interviu cu soprana Marina Krilovici /81/ • Virginia Zeani, fermecătoare alură hollywoodiană /87/ • *Rebecca* sau teatru cu muzică /88/ • Studiopera /91/ • București – Cartier de vară – Ediția a III-a /94/ • „Brünnhilde - eroina care m-a făcut fericită” – interviu cu soprana Magdalena Cononovici /96/ • În onoarea Regelui /105/ • Ion Dacian 100 /107/

FESTIVALUL ȘI CONCURSUL INTERNAȚIONAL GEORGE ENESCU, ediția a XX-a, 2011

Lohengrin pentru prestigiul Operei Naționale București /110/ • *Ariodante* sau feeria vocilor baroce /112/ • Ștefan Ignat domină noua producție cu *Oedipe* /113/ • Oaspeți la Operă /115/ • Spre o pe-

riodicitate anuală a Festivalului George Enescu (II) /116/ • Festivalul George Enescu, un succes de proporții (II) /126/

ÎNTÂLNIRE CU SOPRANA LUCIA STĂNESCU

Amintiri, reflecții, sfaturi /136/

ÎN ȚARĂ

Viva Vox... /164/ • Să câștigi 80000 de dolari și un Rolex în 7 zile! – interviu cu tenorul Ștefan Pop /167/ • Ștefan Pop, *primo tenore* /173/ • Festivalul și Concursul de Canto „Darclée – Nicolesco”, o sărbătoare! /175/ • „Ascult vocile de operă cu inima” – interviu cu scriitorul René Seghers /181/ • La Sibiu, recitalul mezzosopranei Roxana Constantinescu /191/ • Ansamblul Mozarteum din Salzburg în vizită la Sibiu /193/ • Sub semn satanic /195/ • Gala Viva Vox... /198/ • Cu prof. univ. dr. Francisc Fuchs despre Festivalul Viva Vox, Cluj-Napoca /199/ • Ambasadorul Ioan Holender /202/ • Filarmonica Banatul din Timișoara, o instituție foarte iubită – interviu cu Ioan Coriolan Gârboni /206/ • Două spectacole timișorene – *Adriana Lecouvreur* și *Traviata* /210/ • Concursul Internațional de Canto Vox Artis, Sibiu 2011 /216/ • La Cluj-Napoca, Festivalul „Liszt 200” /218/

PE MERIDIANELE LIRICII

Ioan Holender, nouăsprezece ani de directorat la Opera de Stat din Viena /221/ • Un bariton de excepție în *Tannhäuser* la Viena /229/ • Studiu și afirmare internațională – interviu cu tenorul Ștefan Pop /232/ • Debut în *Norma* belliniană – interviu cu soprana Elena Moșuc /236/ • *Summa cum laude* pentru Elena Moșuc /240/ • Spectacole la Opera din Zürich /243/ • La Viena, *Somnambula* cu Ștefan Pop și Ileana Tonca /247/ • „Vocea trebuie să funcționeze cu gândul la conținut, la piesă” – interviu cu tenorul Ion Buzea /249/ • Stilizări și naivități la Macerata /261/ • *Don Giovanni* în teatrul premierei absolute /265/ • Festivalul Rossini sub imperiul protestelor /268/ • Vedetă la Pesaro, mezzosoprana Marianna Pizzolato /272/ • De la bariton la tenor – interviu cu Bogdan Mihai /274/

CARTE – VIDEO

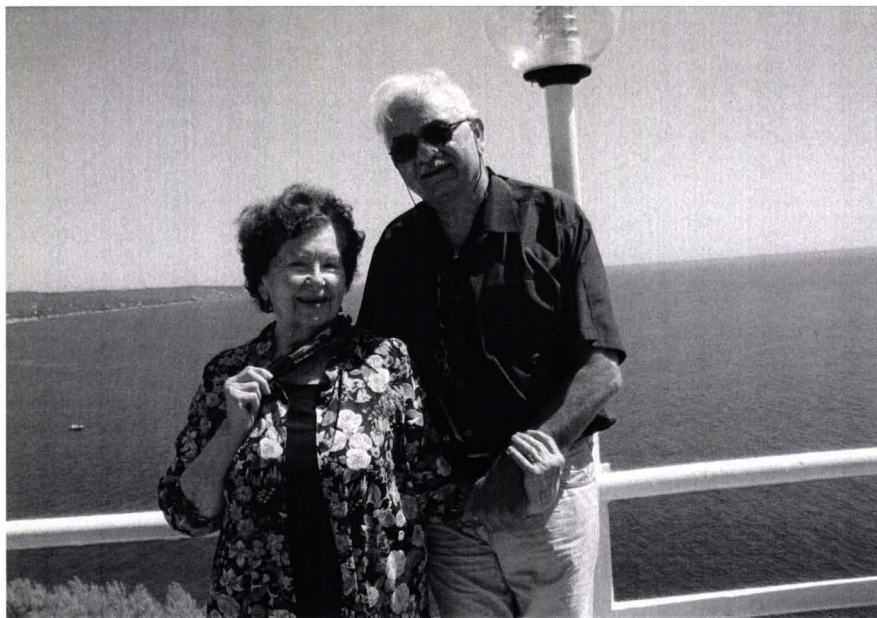
Un instrument important /283/ • Introducere la *Cantata Sacra* de

Marco Giubileo /284/ • Importantă cercetare istoriografică /286/
• „Consemnări coregrafice. Baletul Operei Naționale București”
/288/ • *Rigoletto* la Mantova sau pomul lăudat /290/ • Aurul *high-tech* al Metropolitanului /293/ • Țarul german /297/ • Umbre și lumini în *Don Carlos* la Metropolitan /301/ • Vestul sălbatic pe scena Metropolitanului /304/ • Ce se mai întâmplă la Metropolitan Opera? /307/ • Viorel Cosma 100 /314/ • Premieră absolută /316/ • *Don Giovanni*, o nouă transmisiune directă cinematografică /317/

ALBUM FOTO

**Cu LUCIA STĂNESCU la Quercianella,
august 2011**













Cu Cătălin Ionescu Arbore, București,
ianuarie 2010



Cu absolvenții cursului de măiestrie jurnalism muzical, Cluj-Napoca, mai 2010









Cu Marius Vlad Budoiu și Irina-Săndulescu Bălan, Cluj-Napoca, mai 2010



Cu Ștefan Pop, Cluj-Napoca, mai 2010







Cu Irina Iordăchescu, Maria Slătinaru Nistor și Elena Moșuc, București, mai 2010

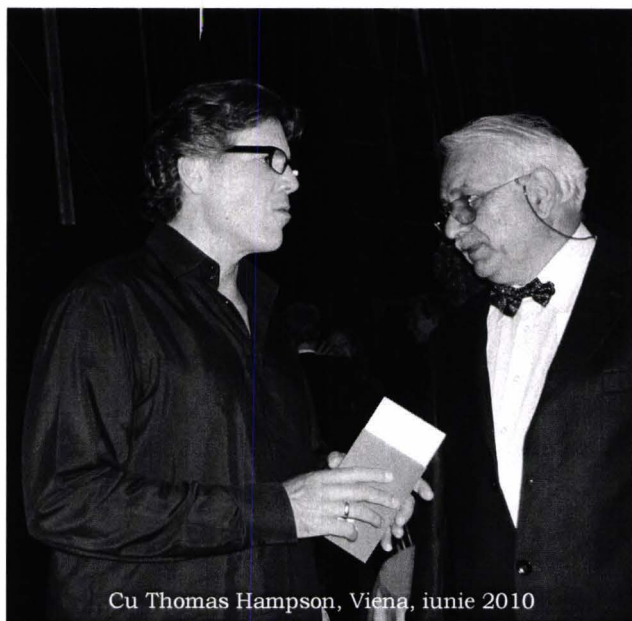


Cu Maria Slătinaru Nistor și Giuseppe Giacomini, București, mai 2010

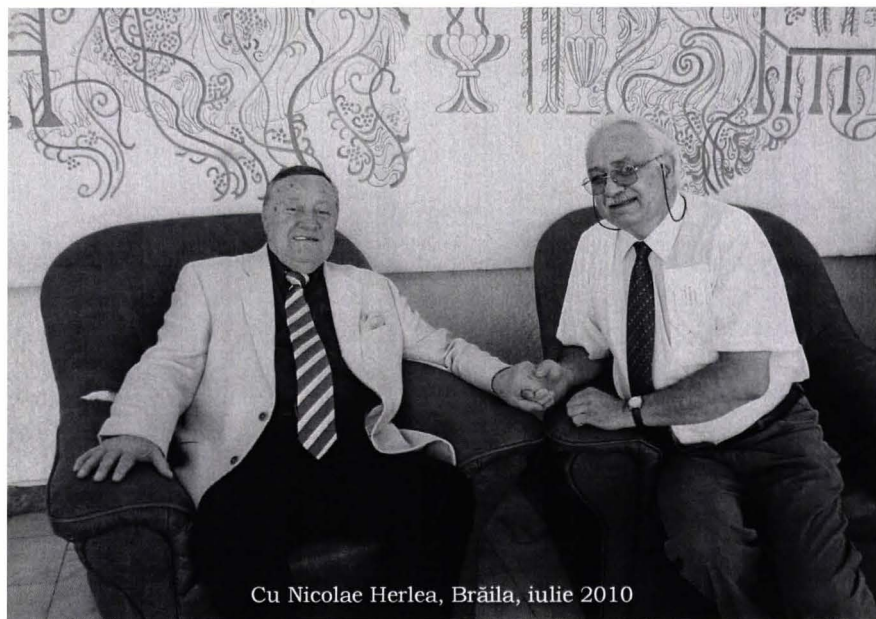




Cu Marco Armiliato și Roxana Constantinescu,
Viena, iunie 2010



Cu Thomas Hampson, Viena, iunie 2010



Cu Nicolae Herlea, Brăila, iulie 2010



Cu Nicolae Herlea, Brăila, iulie 2010



Cu René Seghers și Constantin Erbiceanu, Brăila, iulie 2010



Cu soții Robert Saltz și Leontina Văduva,
București, iulie 2010





Cu Ioan Bojin, Sibiu, septembrie 2010



Cu Cristina Sârbu la lansarea volumului OPERA ETERNA,
București, noiembrie 2010



La primirea Premiului VIP pentru Critică Muzicală
din partea lui Theodor Paleologu, București, noiembrie 2010



Cu Cătălin Ionescu Arbore și Elena Moșuc după primirea Premiilor VIP,
București, noiembrie 2010



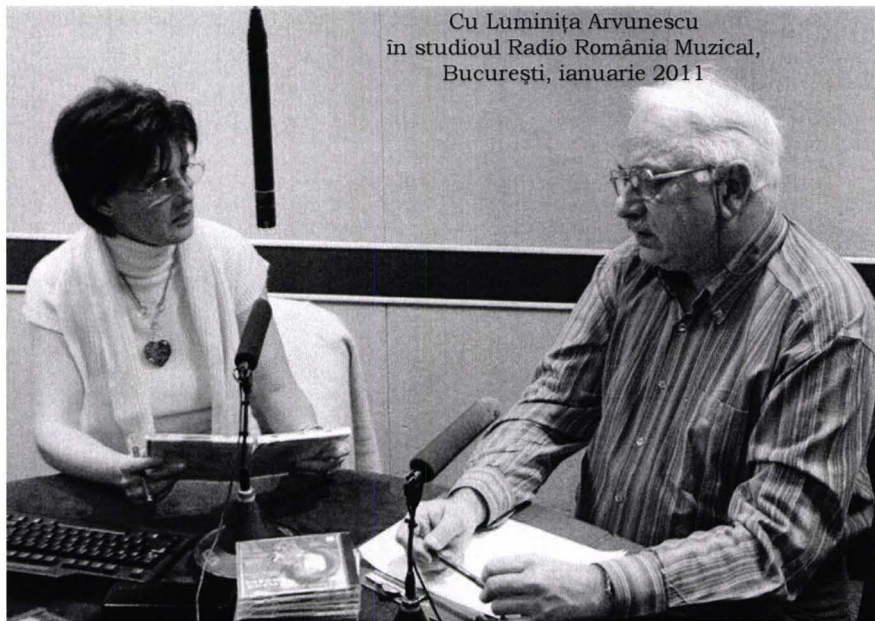


Cu Silvia Sorina Munteanu și Valeriu Răpeanu, București, ianuarie 2011



Cu Silvia Sorina Munteanu, București, ianuarie 2011

Cu Luminița Arvunescu
în studioul Radio România Muzical,
București, ianuarie 2011



Cu Luana Ungureanu,
București, ianuarie 2011

Cu Grigore Constantinescu și Smaranda Oțeanu Bunea,
București, februarie 2011



Cu Grigore Constantinescu și Cristina Vasiliu,
București, februarie 2011



Cu Daniela Caraman Fotea, București, februarie 2011



Cu Liliana Staicu, București, februarie 2011

Cu Dan Dica și Ligia Ardelean,
București, februarie 2011



Cu Mihai Constantinescu, București, martie 2011



Cu Elena Moșuc, Zürich, martie 2011



Cu Elena Moșuc și Liliana Nikiteanu, Zürich, martie 2011



Cu Ion Buzea, Zürich, martie 2011



Cu Ion Buzea, Zürich, martie 2011





Cu Marina Krilovici și Grigore Constantinescu, București, martie 2011



Cu Marina Krilovici, București, martie 2011



Cu Marina Krilovici, București, martie 2011



Cu Marina Krilovici, București, martie 2011



Juriul Concursului de Canto "Maestrii Artei Lirice - Petre-Ștefănescu Goangă"
 (Viorica Rădoi, Cristian Sandu, Marina Krilovici, Anda Tăbăcaru Hoge, Nelly Miricioiu, Grigore Constantinescu, George Emil Crăsnaru),
 București, martie 2011



Cu Marianne Cornetti, București, martie 2011



Cu Nelly Miricioiu și Marina Krilovici,
București, martie 2011



Cu Nelly Miricioiu și Anna Tăbăcaru Hogeală, București, martie 2011



Cu Nelly Miricioiu, București, martie 2011



Cu Nelly Miricioiu, București, martie 2011

Cu Nelly Miricioiu, Bucuresti, martie 2011



Cu George Emil Crăsnaru, București, martie 2011





Cu Corneliu Murgu, Timișoara, mai 2011



Cu Ligia Ardelean și Luminița Constantinescu,
Timișoara, mai 2011



Cu Virginia Zeani, București, mai 2011



Cu Virginia Zeani, București, mai 2011



Cu Virginia Zeani, București, mai 2011



Cu Virginia Zeani, București, mai 2011



Cu Anita Hartig, Timișoara, mai 2011



Cu Cosmin Ifrim, Anita Hartig, Dana și Ștefan Ignat, Timișoara, mai 2011





La înmănarea Premiului VIP pentru Cultură lui Cătălin Ionescu Arbore
București, iunie 2011



Cu Bogdan Mihai, Pesaro, august 2011



Cu Marianna Pizzolato,
Pesaro, august 2011



Juriul Concursului de canto VOX ARTIS (Ilmar Lapinsch, Volker Piefke,
Sergio Pellegrini, Enrico Maghenzani, Georgeta Stoleriu, Ioan Bojin,
Theodore Cores), Siliu, septembrie 2011

La înmânarea Premiului Special
MELOS Nicoletei Maier,
Sibiu, septembrie 2011



Cu Nadejda Cerchez,
Sibiu, septembrie 2011

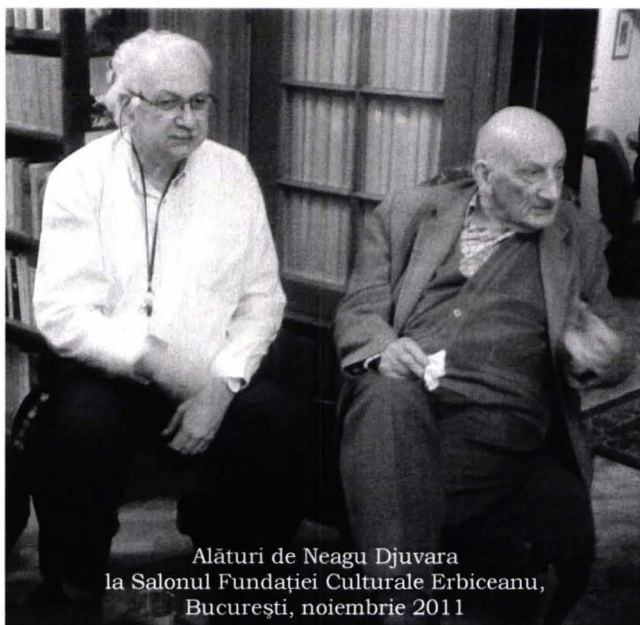




Cu Brigitta Kele, Cluj-Napoca, octombrie 2011



Cu Florin Estefan, Cluj-Napoca, octombrie 2011



Alături de Neagu Djuvara
la Salonul Fundației Culturale Erbiceanu,
București, noiembrie 2011



La înmânarea Premiului Special VIP
pentru Critică Muzicală Danielei Caraman Fotea,
București, noiembrie 2011



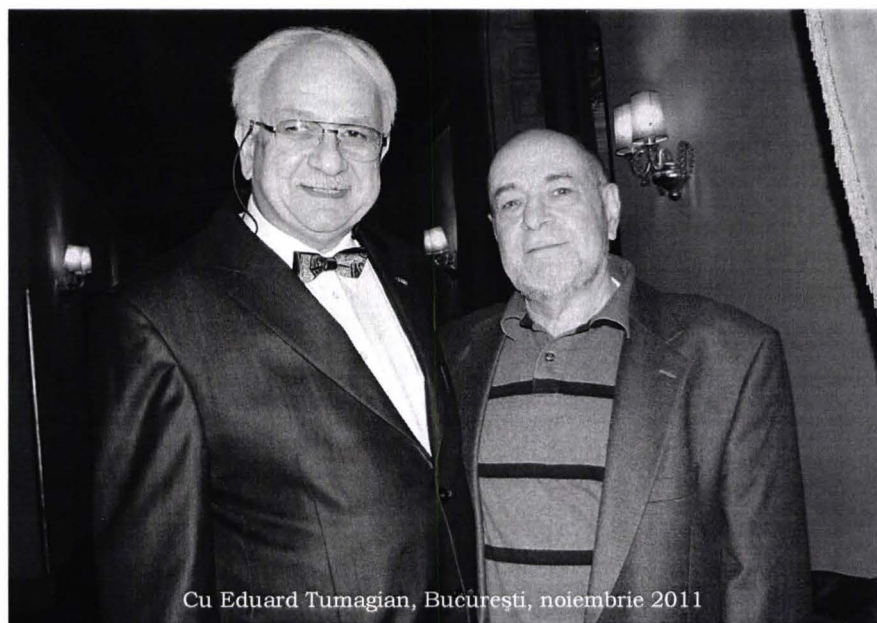
Alături de Cătălin Ionescu Arbore, Georgeta Stoleriu, Cornel Stavru, Ioan Holender
și Irina Iordăchescu la conferința "Artele spectacolului muzical, încotro? -
Ioan Holender și invitații săi", București, noiembrie 2011



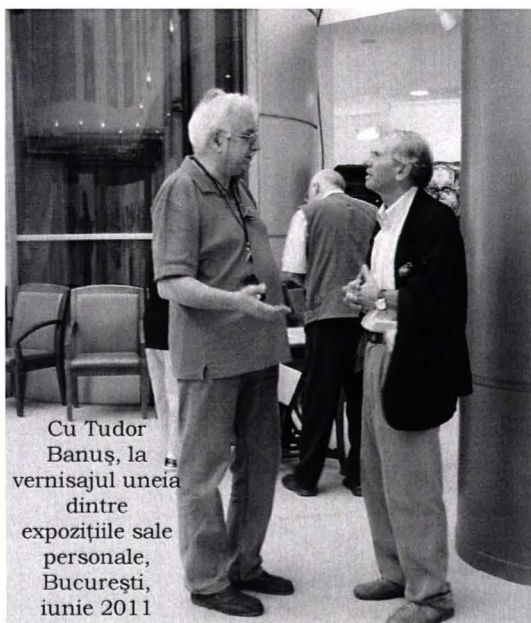
Cu Ioana Constantinescu, Robert Nagy, Luminița, Marius și
Nicolae Constantinescu, București, noiembrie 2011



Cu Ion Piso, București, noiembrie 2011



Cu Eduard Tumagian, București, noiembrie 2011





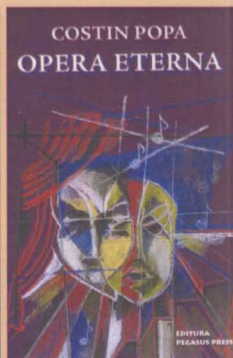
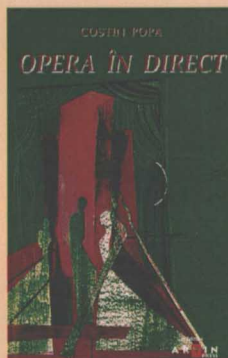
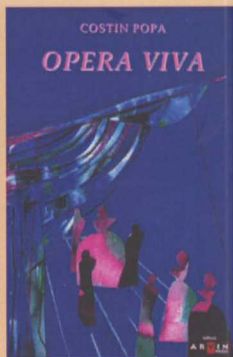
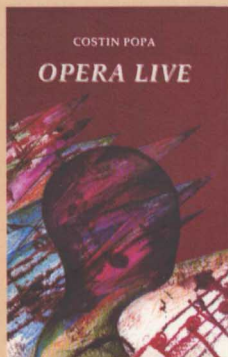
De același autor

... Cu fiecare frază citită, începe să se audă muzica, lăsând să treacă prin imaginația ta povestiri, sentimente, glasuri, conflicte, experiențe obișnuite sau nu, întâmplări vesele sau triste, idei de regizor, baghete de dirijor, culori de scenograf, epoci, acte de fidelitate sau trădări de tot felul, note de lector, de privitor, întâlniri de taină (interviuri sau... duete).

Costin Popa și-a demonstrat credibilitatea de-a lungul anilor. Cartea oferită acum este precedată de alte volume care repetă, simbolic, cuvântul OPERA. Dacă ne gândim la o recurență, descoperim acumulările, creșterile de valoare în comunicarea cu noi a autorului (...) Pentru cine îl cunoaște, mai ales din cele scrise, comentariile critice au un drum al gândului îmbinat cu exigența, cu mereu mai diversele nuanțe ale observațiilor ce i-au îmbogățit examenul performanțelor. (...) Impresionează dialogul cu realul înfăptuit în arta sunetului cântat.

Ce merită Costin Popa sunt aplauzele.

Grigore CONSTANTINESCU



**EDITURA
PEGASUS PRESS**

ISBN 978-973-8971-27-1

Curtea Veche Publishing