



„Somos todos amantes de esta Tierra.”
Plácido DOMINGO

DONIZETTI ȘI CEI TREI MUSCHETARI

Dragoș COJOCARU

LORNIONUL GALACTIC

Povestea montării operii donizettiene *Lucia di Lammermoor* semnată de Mary Zimmerman pentru Metropolitan Opera House e una cu sușuri și coborâșuri.

Premiera a deschis stagiunea Metropolitanului în septembrie 2007: *A Grand Opening at the Opera*, titra Anthony Tommasini în „New York Times” (ceea ce s-ar putea traduce prin „o deschidere a stagiunii în stil mare”). Natalie Dessay revenea în teatru după o absență de doi ani și (chiar dacă a alunecat și căzut pe scenă în timpul cabaletii din primul act) prestația ei a fost salutăată cu elogii.

După încă o serie (martie 2008) cu Diana Damrau în rolul titular, în ianuarie 2009, mizanscena era reluată cu miza refacerii aceluia *dream team* alcătuit din Anna Netrebko și Rolando Villazón. Dar n-a prea fost să fie. Dacă Anna, în refacere de formă (și de forme) după vacanța de maternitate, a făcut față exigențelor vocale și dramatice ale rolului său, sârmanul Rolando, aflat în cădere liberă spre o criză care avea să-l aducă pe masa de operație, s-a prezentat curajos, dar incapabil să lupte cu țesătura înaltă a propriei partituri: *Bel Canto Magic in a Scottish Castle Haunted by Pesky High Notes* („Magia cântului frumos într-un castel scoțian bîntuit de acute iritante”) suna titlul articolului semnat de Tommasini. Ca atare, după al doilea spectacol, Villazón s-a retras din următoarele două, iar pe DVD-ul realizat de casa Deutsche Grammophon locul său a fost preluat de tenorul polonez Piotr Beczala.

În februarie 2011, Metropolitanul a apelat încă o dată la soprana franceză Natalie Dessay, o prezență carismatică deosebită, de mare notorietate, însă trecută și ea nu demult printr-o operație de noduli pe corzile vocale. Se pare că intervenția chirurgicală nu a rămas fără urmări, întrucât, după prima reprezentație, Zachary Woolfe își intitula cronică din „New York Times”: *All Cried Out, „Lucia” Cedes Emotion to Men* („Toată lumea a exclamat: Lucia le-a cedat emoția bărbaților”).

În relatarea sa, fără a pune sub semnul îndoielii talentul actoricesc și virtuozitatea muzicală a interpretei, Woolfe semnaleză că artificiile scenice care o fac simpatică în aparițiile filmate, unde prim-planurile îi evidențiază expresivitatea facială polivalentă, se pierd în imensitatea sălii cu pricina. Ca atare, declanșarea nebuniei apare nejustificată, iar scena tenorului din ultimul tablou preia încărcătura dramatică a operii prin schimbarea protagonistului.

Ei bine, chiar dacă această ultimă consecință își avea partea ei de atractivitate, trebuie să mărturisesc faptul că, după lectura articolului la care m-am referit în ultimă instanță, așteptările cu care m-am așezat pe locul meu de la balcon erau mai curînd sumbre în prima seară din cele două cu *Lucia di Lammermoor* la Met (28 februarie și 4 martie 2011). Pe de altă parte, îndoielile mele se legau mai puțin de posibilitățile artistice ale sopranei franceze și mai mult de concepția regizorală a lui Mary Zimmerman. Cunoșteam deja montarea din DVD-ul mai sus pomenit, dar vizionarea în teatru este cu totul altceva. Aici, eventual ajutat de un binoclu (de altminteri absolut necesar în balconul Metropolitanului), îți poți executa singur *travelling*-urile și prim-planurile, fără să ți le servească nimeni în mod obligatoriu, în paguba altora posibile, care te-ar interesa mai mult.

Pe scurt, mizanscena imaginată de doamna Zimmerman îmbină tratarea realistă cu unele aspecte abstractizante ori simbolice. Nu știm dacă realismul o determină să mute acțiunea, din Evul Mediu, în vremea lui Donizetti (începutul secolului al XIX-lea), dar nu de aici se trag neajunsurile. Nu se trag nici din decorul sumar al tabloului dramatic al înfruntării dintre tenor și bariton: aici, „abstractizarea” are motivații de ordin tehnic, întrucât decorul tabloului precedent, care este și al tabloului următor, era prea greu de demontat (cu o scară suspendată și o pasarelă transversală), așa încît a fost, pur și simplu, acoperit. Mare deranj suplimentar nu suscită nici concretizarea scenică a fantomei din povestirea Luciei din primul act și nici chiar apariția Luciei înseși ca fantomă, cu intervenția ei persuasivă în sinu-

ciderea lui Edgardo (care, totuși, în textul lui Cammarano, aspiră să-și întâlnească iubita în cer, nu prin cine știe ce purgatoriu al nălucilor care n-au nimerit adresa mântuirii). Dar, în fine, lăsând la o parte orice argumentare teologică (la urma urmei, cei doi nefericiți eroi ai dramei sunt perdanți fără șansă: ea a comis o crimă, iar el își ia singur viața, deci, pentru ambii „smintiți”, opțiunea paradiziacă iese din discuție), să ne legăm de unele aspecte cu adevărat deranjante ale concepției regizorale. Ele se referă, nu o dată, la dis-

tragerea atenției spectatorului prin diferite acțiuni de umplutură care nu fac decât să afecteze păgubos convenita receptare a muzicii din capodopera lui Donizetti.

Astfel, în timpul cabaletelor lui Raimondo, în timp ce acesta se căznește a-i insufla Luciei ideea sacrificiului fericirii personale în favoarea unei cauze nobile ce-și va afla răsplata cerească, o armată de servitori figuranți întinde covorul, ridică husele de pe mobilier și smulge draperiile de la ferestre. Mai supărătoare este însă scena faimosului sextet din scena nunții, unde Donizetti suspendă temporalitatea pentru a da curs reflecțiilor și desfășurării stărilor de spirit ale personajelor. Doamna Zimmerman concepe întreaga scenă ca o realizare a fotografiei matrimoniale de grup, cu un artist fotograf ce se zorește să adune lumea într-o poziție prielnică, iar *flash*-ul rudimentarei camere coincide cu acordul final al marelui ansamblu... Iar dacă, mai apoi, răsturnarea scaunelor de către înfuriatul Edgardo își are rostul și impactul său vizual, în felul cum o rupe la fugă în finalul scenei respective mi s-a părut că revăd mai degrabă un moment (firește, antologic) din „Stan și Bran”... Dar să spunem și cum au evoluat soliștii.

Natalie Dessay a confirmat, cel puțin în parte, verdictul cronicii din „New York Times”. Poate că nici binoclul de care dispuneam nu era prea performant, dar, pe de altă parte, personal, o auzeam pentru prima oară pe viu, iar impresia de excelență pe care mi-o formasem din discografie nu și-a găsit corespondența în teatru. Agilitatea ei vocală (coloratura) este indiscutabilă, ca și capacitatea de punere a accentelor dramatice la locul convenit: cu toate acestea, una peste alta, marea emoție au oferit-o „băieții”.

Și ce băieți: toți trecuți prin Operalia, un trio formidabil! Tenorul Joseph Calleja, un Edgardo ardent și liric deopotrivă; baritonul Ludovic Tézier, un Enrico de o



Foto: Ken Howard/ Metropolitan Opera

aristocratică intransigentă; basul Kwangchul Youn, un Raimondo înțelept și vigilent. Fenomenul a fost unic în „trinitatea” lui: fiecare luat în parte, deține cea mai frumoasă voce pe coarda respectivă (din câte mi-a fost dat să ascult pînă în prezent, cu toată relativitatea pe care mi-o asum în această judecată de gust; în materie de judecăți absolute, voi aminti doar că incomparabilul Domingo nu constituie un reper de comparație decît pentru sine). Fiecare din cei trei e un interpret nuanțat și inteligent, fără exagerări histrionice. Fiecare din

ei e un actor de mare clasă, cu aceeași știință a dozării efectelor care transformă neverosimilul operistic în adînc răscolitoare trăire umană. Ei bine, să-i vezi și să-i ascuți pe toți trei în aceeași operă, în aceeași seară, pe aceeași scenă, ține de domeniul incredibilului și al inefabilului. Iar dacă pe tenorul maltez și pe basul coreean îi cunoșteam, baritonul francez mi-a furnizat o surpriză de proporții, în sensul că impactul viu din teatru (mă raportează aici exclusiv la calitatea timbrului vocal) depășește net orice impresie (fie ea chiar foarte bună) rezultată din înregistrările și transmisiile cunoscute.

Li s-a alăturat un foarte tînăr tenor, Matthew Plenk, care s-a remarcat prin eficienta portretizare a unui Arturo de top mondial. Vom auzi despre el foarte curînd, cu siguranță: acum, a apărut ca un promițător D'Artagnan în preajma unor Athos, Portos și Aramis aflați deja la apogeu. Un mai puțin tînăr tenor, Philip Webb, a fost din păcate depășit de pretențiile, nu tocmai coplesitoare, ale rolului Normanno. Soprana Theodora Hanslowe (în rolul Alisa) a completat distribuția cu profesionalism discret.

Dirijorul Patrick Summers a condus o primă reprezentație în care lucrurile nu prea s-au legat între scenă și fosă, însă la al doilea spectacol a izbutit să ridice ștacheta considerabil. S-a mărginit, totuși, într-un mecanicism care îl caracterizează, dar care nu se poate ridica la cotele romantismului eterico-delirant din geniala partitură donizettiană.

Publicul a reacționat cu ovații, iar întîlnirile de la cabine cu cei trei eroi masculini, în prima seară (am înțeles că, din principiu, Natalie Dessay evită aceste contacte cu admiratorii), s-au lăsat cu noi momente de entuziasm, concretizate cu fotografii, autografe și scurte conversații electrizante.