

FALSTAFF NEWS

Giuseppe Verdi | Arrigo Boito | Graham Vick | ONB

La 79 de ani, Verdi își ia vacanță de la operă

și de la secolul său, în hohotele de râs ale unei comedii. Îndrăgostit de Shakespeare, muzicianul va explora teatrul acestuia pentru a extrage un personaj debordant de naivitate și de vanitate. Falstaff al său nu visează decât să cucerească inimile și averile burghezilor bogate pentru a-și repara finanțele și pentru... a nu slăbi. (Michel Pazdro)

În atenția spectatorilor

În *Falstaff*, care nu cuprinde nici măcar un preludiu sau o uvertură, nici un pasaj pur orchestral nu depășește cincizeci de măsuri (rapide) sau un minut ca durată... Această orchestră, oricât de bogată și de rafinată ar fi ea, nu acoperă niciodată vocile, pentru că în această operă cu debitul atât de forțat, înțelegerea textului este mai necesară decât oriunde în altă parte: aproape că nu există vocalize, iar declamația este silabică mai peste tot! Iată de ce chiar și spectatorul cel mai disponibil nu va putea extrage dintr-o singură



ONB va prezenta *Falstaff* de Verdi, începând cu 19 februarie, în regia lui Graham Vick. *Falstaff* nu este o operă oarecare și cu atât mai puțin o colecție de melodii *evergreen*. Ca să vă puteți bucura cu adevărat de ultimele sunete ale lui Verdi, este recomandabil să aflați cât mai multe despre această capodoperă.

Falstaff, cel din dicționar...

Din nefericire, în România nu se scrie prea mult despre muzică. Elita intelectuală e mai deprinsă cu literatura sau poezia, dar mai puțin cu opera, și astfel incursiunile în zona muzicală sunt aproape accidentale, cedând copios în fața tentației de a scrie mereu și mereu despre geopolitică. Adică acolo unde toată lumea are o părere și nimeni nu cere studii. Dacă acum un secol Ion Luca Caragiale scria niște cronici muzicale savuroase, fiind interesat de lumea muzicală pe care



reprezentare scenică a lui *Falstaff* totalitatea plăcerii pur muzicale pe care o face posibilă această partitură unică. (Harry Halbreich)



Pentru plăcere

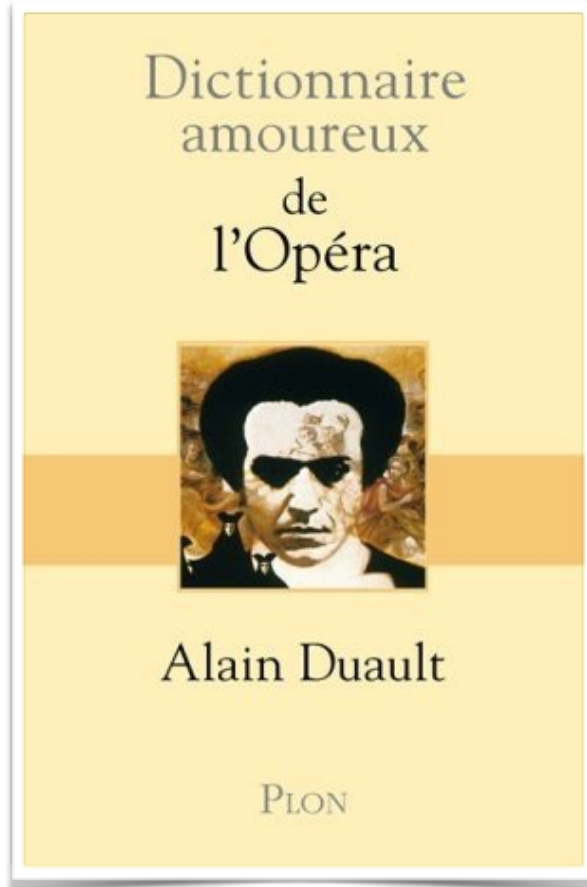
Toate aceste calități particulare fac ca *Falstaff* să nu fie și să nu devină vreodată o operă populară, dar să rămână un regal pentru cunoscători și pentru melomanii având deja o anumită cultură, atât literară cât și muzicală. Nu afirma Verdi că a compus această operă doar pentru propria sa plăcere? (Pierre Malbos)

Falstaff, operă veselă sau tristă?

Nu e o farsă truculentă, așa cum ni se servește uneori. Nu este nici o operă debordând de veselie și de sănătate prin care Boito să fi sperat să-și reconforteze compatrioții. Este un omagiu vibrant adus vieții, din partea unui om care se

o comenta exemplar, astăzi tot acest mic univers este lăsat muzicologilor de profesie. Aceștia, lipsiți de o emulație reală, cu un vocabular debordând de expresii specifice și cu atât mai ridicole uneori, nu produc mai niciodată vreo plăcere a lecturii. Excepțiile din zona nemuzicală sunt rare acum: marele geolog Matty Bleahu, sau avocatul Sever Voinescu, care, pe lângă confirmarea regulilor, stârnesc un interes diferit, mai profund, aduc o perspectivă care altfel lipsește.

Francezii, în schimb, sunt la antipodul acestei situații. Un muzicolog de acolo este mai înainte de toate un poet, un filosof, un literat care scrie cărți pline de spirit despre cele mai neașteptate subiecte. Iar muzica? Ah, acești francezi nu te pot lăsa indiferent, provocându-ți spiritul, dezmoțindu-l – o injecție cu adrenalină! În colecția "*Dictionnaire amoureux de...*", o serie de mare succes, din care s-a tradus și la noi volumul lui Bernard Pivot despre... vin, au apărut chiar două dicționare dedicate exclusiv operei. Și asta pentru că primul dintre ele, cel al lui Pierre-Jean Rémy, a fost considerat, la vremea lui, drept nu prea reușit, astfel că după câțiva ani i s-a propus lui Alain Duault să scrie un altul.



pregătește să o părăsească, vitalității, lipsei de măsură, deriziunii sau chiar nebuniei. (Gilles de Van)

Seduția lui Shakespeare

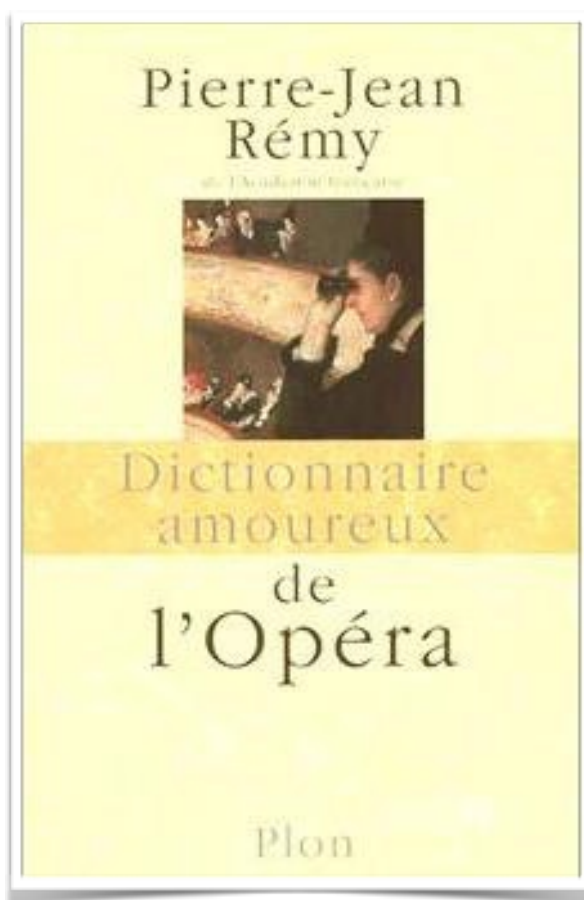
Falstaff se numără printre capodoperele absolute ale teatrului liric și admirația pasionată pe care i-o consacră amatorii de operă conduce la lectura sau re-lectura piesei *Nevestele vesele din Windsor*, comedia lui Shakespeare din care este inspirat scenariul ei. Dar foarte puțini au curiozitatea de a citi și cele două piese: *Henric IV* de Shakespeare, în care Falstaff este deja un personaj major, sau *Henric V*, ceea ce e păcat, căci Falstaff din Windsor nu este decât un avatar al celui care a pus în scenă aceste trei drame istorice. (Jean-Michel Brèque)

O armonie pură și latină

Dar dacă *Falstaff* este efectiv "scris" ca nici o altă operă de-a lui Verdi de dinaintea lui, asta se vede nu numai la nivelul contrapunctului. În același timp, armonia verdiană atinge în mod egal un apogeu al rafinamentului și al originalității, căci Verdi a fost, în felul său, unul dintre cei mai mari armoniști, o armonie finalmente mai liberă și deci mai puțin "previzibilă" chiar decât în cazul lui Wagner. Este vorba de o armonie specific latină, transparentă, diatonică, bazată pe culoare și pe surpriză. (Harry Halbreich)

Nu este vorba despre niște dicționare rigurose științifice, pentru că "*amoureux*" înseamnă aici subiectivismul ridicat la rang de profesiune de credință.

Pentru cei care vor merge în zilele următoare să vadă noua producție a operei *Falstaff* de Verdi, de la ONB, în regia lui Graham Vick, și care nu au citit libretul lui Arrigo Boito, sau piesele de teatru ale lui Shakespeare, sau nici măcar nu au văzut filmul lui Orson Welles, recomand aceste două texte din dicționarele îndrăgostite de operă. Ar putea fi suficiente, măcar pentru a vă introduce în universul ultimei creații a lui Giuseppe Verdi.



Pierre-Jean Rémy a fost diplomat (la Hong Kong, Beijing, Londra sau Firenze), funcționar public (director al ORTF, dar și al Bibliotecii Naționale, sau director în Ministerul Culturii) și scriitor, membru al Academiei Franceze (și premiat ca romancier de către această instituție). În România a fost tradusă, acum mulți ani, o carte a sa despre Maria Callas, de departe cea mai bună apărută pe la noi.

Alain Duault este un scriitor, poet, animator de televiziune și de radio, dar și muzicolog francez, pe care îl puteți citi lunar

Victor Maurel, primul Falstaff

Cine era acest bariton din Marsilia, cu o carieră atât de internațională, născut la 17 iunie 1848 și mort la New York, în 1923, care va conferi rolurilor sale și punerilor în scenă lirice o stofă dramatică de nebănuț la vremea lui, dar prefigurând așteptările noastre cele mai actuale? (Sylviane Falcinelli)

O fugă!

Toată viața sa, Verdi s-a luptat cu ideea unui *Rege Lear*, în final nerealizat și a visat, de asemenea, la *Furtuna*. Dar, după juvenilul *Macbeth* din 1847, finisat optsprezece ani mai târziu, a trebuit să așteptăm sosirea providențială a lui Boito în viața lui Verdi pentru a face să se nască succesiv *Otello* (terminat după patruzeci de ani de la primul *Macbeth*!), apoi *Falstaff*. Vom nota, de altfel cu interes, că *Macbeth*, prima încercare shakespeariană, este, de asemenea, singura operă de Verdi, înainte lui *Falstaff*, care se termină cu o fugă!... (Caroline Bouju)

Geneza

Correspondența lui Verdi cu Boito și cu Ricordi jalonează geneza scriiturii lui *Falstaff*. Sir John o ocupă din 1889 până în 1893. La lectura acestor scrisori putem vedea cum vorbea Verdi despre Shakespeare. Cum Boito construiește intriga și răspunde cerințelor compozitorului. În fine, cum s-a născut această minune de imaginație muzicală

în revista *Classica*. Nimic de mirare că este Cavaler al Legiunii de Onoare și Comandor al Artelor și Literelor în țara sa. În România nu i s-a tradus încă nici un volum.

Acești oameni cred, și mă fac și pe mine să cred odată cu ei, că opera nu este despre personaje desuete, îmbrăcate ridicol și care cântă într-un fel de basm muzical prăfuit, ci că opera este despre noi, cei din sală, care asistăm la un spectacol. În interviul pe care Graham Vick mi l-a acordat acum câteva zile, regizorul spunea că, într-un fel, Verdi se vedea pe el însuși în personajul Falstaff. Și că el, Graham Vick, se identifică la rândul său cu personajul lui Shakespeare, la vârsta pe care o are acum. Așa că mi-a devenit cât se poate de natural ca și eu să mă regăsesc în textele de mai jos. Cum ar fi remarcă lui Pierre-Jean Rémy că *Falstaff este, poate, tot ceea ce ne sperie că am putea ajunge într-o zi noi, ceilalți bărbați care vedem anii venind, sperând mereu că la capătul numărătorii ne vom scoate la fel de bine ca el*.

Dacă înțelegeți această idee, atunci, vă asigur, veți înțelege mai ușor ce înseamnă o regie modernă. Și-atunci vă veți și putea bucura de ea.

Dar *se lesemo toate ațeste*, cum zicea Caragiale, și să trecem la subiect.



și teatrală, creată la Scala în 1893.

La vremea unui film turnat în 1964

(“Chimes at Midnight”), Orson Welles propune o viziune nemiloasă asupra lui Sir John Falstaff. Prin prezența fizică a lui Welles însuși în rolul lui Falstaff, acest film devine o amplă meditație umanistă asupra puterii și a prieteniei, asupra purității și a viciului, teme dragi ale cineastului Welles, mare shakespearian al celei de-a șaptea arte. (Fernand Leclercq)

Discografie

Dacă ar fi suficient un mare dirijor pentru a face un mare *Falstaff*, un periplu discografic în țara lui Pancione ar fi un fel de escaladă alpină. Câte piscuri sunt în perspectivă! Toscanini, Reiner, Solti, Bernstein, Karajan, Giulini, Muti... s-avem pardon! Fapt este că opera asta, eminamente concertantă, este una dintre cele mai fericite servite de către disc și că marea majoritate a capetelor de afiș își țin promisiunile. (Jean Cabourg)

Videografie

Dintre marile încarnări de după război, ne vom intersecta cu Tito Gobbi, din păcate mult prea tardiv, Baquier din fericire, totuși Van Dam, și, recent în rol, Bryn Terfel și Ambrogio Maestri. Dar nu și legendarul Evans. (Pierre Flinois)

Alain Duault: *Falstaff*

Îl tot enervăm pe acest domn bătrân, așa cum copiii se pot amuza chinuind un motan bătrân. Dar oricât de gras ar fi acest vagabond, oricât de șnapan puțin cam satir, oricât de escroc, nu ne putem împiedica să-i arătăm simpatia acestui Cavaler Falstaff care ne face să râdem – dar care, în fond, nu este deloc amuzant, ci mai degrabă emoționant, mișcător în naivitatea sa de bebeluș uriaș. Carlo Maria Giulini a rezumat foarte corect acest paradox al lui Falstaff: “*Dacă situațiile sunt comice, în schimb personajele, în sinea lor, nu sunt.*”

Foc de artificii final al lui Verdi, *Falstaff* este de fapt o operă mult mai complexă decât pare: mai întâi prin miza ei, poetică și “filosofică”, dar și prin scriitura ei muzicală, pe rând mozartiană și deja proiectată spre o modernitate considerată la vremea aceea drept neobișnuită. Giuseppina Streponi, soția lui Verdi, nu se înșela atunci când îi scria unei prietene: “*Am fost ieri pentru prima dată la repetițiile de la Falstaff. Dacă ar fi să judec cu capul meu și după impresiile mele, mi se pare că asistăm la nașterea unui nou gen, punctul de plecare al unei arte noi, muzică și poezie! Să vedem ce va spune și Marea Adunare, respectabilul Public.*”

Și totuși, la fel ca mulți alți amatori de Verdi, nu gust *Falstaff* la fel ca *La traviata* sau *Don Carlo*. De fapt, nu-l regăsesc aici pe Verdi “al meu”. Admir finețea construcției muzicale, admir virtuozitatea scriiturii, admir subtilitatea ansamblurilor – dar nu o iubesc. Nu sunt în nici un moment emoționat, înălțat, transportat. Desigur, fuga finală, *Tutto nel mondo è burla* (*Totul e o farsă pe lumea asta*), este irezistibilă și îi dă personajului o dimensiune melancolică și o înțelepciune a vieții de o mare înălțime spirituală. Aplaud, deci – dar nu sunt mișcat. Presimt aici arta viitoare a unui Richard Strauss sau a unui Stravinski. Pot să vorbesc despre asta. Dar n-o pot face plângând...

Pierre-Jean Rémy: *Falstaff*

Un formidabil hohot de râs. O muzică de o delicatețe infinită. O comicărie tricotată din vârful baghetei cu o precizie neobișnuită de un compozitor de optzeci de ani: acesta este *Falstaff*. Suntem în 1893. Cu șase ani mai devreme, Verdi îl dăduse lumii pe *Otello*, la Scala. Apoi, nimic. Ideea unui *Rege Lear* continua să-l bântuie, făcându-l să navigheze mereu în apele shakespeariene. Și apoi, deodată, ideea de geniu. Verdi ezită să se reapece de lucru. Oboseala, vârsta... Dar Boito, ultimul său libretist la acea dată, devenit între timp unul dintre cei mai buni prieteni, îl încurajează. Și de ce n-

ar termina o carieră strălucitoare cu un ultim surâs? Și așa s-a impus ideea din *Nevestele vesele din Windsor*. Exista deja o versiune celebră, a germanului Nicolai. *Nevestele vesele* ale lui Otto Nicolai sunt deja un succes mondial. Și totuși, ideea își face loc în mintea lui Verdi. Și-atunci îi vine încă o idee, nouă: aceea de a-și aduce aminte de personajul Falstaff din altă piesă de Shakespeare, *Henric IV*. Boito îi împărtășește entuziasmul. Și cei doi prieteni se pun pe treabă. Amândoi, pentru că n-am putea să subestimăm partea libretistului care, la fel ca în *Otello*, a știut să transforme o capodoperă a secolului XVI într-o altă capodoperă, la fel de uimitoare, de la sfârșitul secolului XIX.

Falstaff, de aici încolo? E povestea unui bătrân care nu obosește niciodată să fugărească fetele. Un fel de Don Giovanni, în mare, care nu a avut norocul unei întâlniri cu statuia Comandorului. Sexagenar, poate chiar septuagenar, Falstaff continuă să-și povestească iubirile. Și să spere la altele, noi. Dar, cum se găsește în mizeria cea mai profundă, speră ca aceste noi iubiri să-i aducă și câțiva bănuți. De aici, instalat la Hanul Jartierei, aproape de pădurea Windsor, curtează și trimite scrisori de dragoste frumoaselor sale vecine. În trei acte, fiecare dintre ele împărțit în câte două tablouri, vom vedea cum norocul pare să-i suradă lui Falstaff, iar aventura se transformă, de fiecare dată, în eșec. Asta pentru că are în față o formidabilă echipă de complice. Alice, Meg și o Mrs. Quickly, care conduce jocul, iar din umbră, dar cu atât mai fermecătoare, frumoasa Nanetta: aceste dame sunt pe cale să râdă de bătrânul clown. Scrisorilor lui, ele răspund cu invitații care se termină cu o baie forțată în Tamisa, sau cu apariția fantomelor în pădurea Windsor. Aceste doamne au soți, și ca toți soții, cel al lui Alice e gelos. Situația se complică și mai mult, complicități se pretează la un joc dublu, chiar triplu, câștigat pe toată linia. Bătrânul și soțul: amândoi ajung în același sac. *Falstaff* este triumful femeilor asupra acestei specii umane care se numește „bărbat”. Și totuși, în scena finală, cea a vrăjilor din pădurea Windsor, în timp ce fantomele reginei zânelor și ale altor elfi și spiriduși imaginați de aceste femei sunt ocupate să-l năucească pe bietul Falstaff, el preia din nou controlul, râde de bărbații geloși, participă la binecuvântarea căsătoriei drăguței Nanetta cu iubitul ei, Fenton, pe care tatăl o refuza, și toată povestea se termină într-o formidabilă *fuga*, pornită de însuși Falstaff: *Tutto nel mondo è burla (Totul e o farsă pe lumea asta)*...

Să nu ne înșelăm, totuși. Imensa comicărie a operei lui Verdi ascunde, în același timp, multe elemente mai degrabă serioase. Astfel, compozitorul nu se poate abține să nu-i propună publicului o frumoasă reflecție asupra vârstei care avansează, asupra bătrâneții... Grasul Falstaff, amator de bere și de mâncare bună, n-a fost și el odată sprintarul paj al Ducelui de Norfolk, așa cum îl rememorează el într-o arie de o uimitoare lejeritate, plină toată de nostalgie? Rememorat evident de Shakespeare, devenit subit mai serios, în pofida izbucnirilor în răs care îl punctează. Cât despre muzica îndrăgostiților, a duetului dintre Nanetta și Fenton, cu revenirea, de-a lungul întregii opere, a unei teme de o tandrețe mișcătoare, aceasta se constituie într-un ecou foarte dulce al păcălelilor acide ale nevestelor. În fine, scena finală, cea în care Falstaff trebuie să sucumbă în fața groazei provocate de fantomele unei păduri fermecate, este de o poezie extraordinară. Ansamblurilor amuzate și amuzante le succed solo-uri elegiacale ale reginei zânelor, Nanetta, într-o înlănțuire de o rară subtilitate.

O morală a acestei povești? Ei bine, poate, pur și simplu, aceea că există o vârstă la care bărbații trebuie să înceteze să se mai acopere de ridicol alergând după fuste, cu atât mai mult după o femeie măritată; dar, de asemenea, că inteligența, umorul, luciditatea pot transcende tot ridicolul din lume. Dacă, în piesele lui Shakespeare, Falstaff era un personaj important, dar secundar, el devine, prin harul lui Verdi, un fel de mit. Sigur, nu e Don Juan, dar o repetăm, aproape că a fost. Falstaff este, poate, tot

ceea ce ne sperie că am putea ajunge într-o zi noi, ceilalți bărbați, care vedem anii venind, sperând mereu că la capătul numărătorii ne vom scoate la fel de bine ca el.

Puțin reprezentată pe scenele lirice pentru o lungă perioadă de timp, *Falstaff* a devenit azi una dintre operele cele mai populare ale lui Verdi. Contrar majorității celorlalte opere ale sale, ea nu cere interpreților calități vocale excepționale. Bineînțeles, vocea Nanettei trebuie să fie transparentă, Falstaff trebuie să fie un bariton solid. Dar principalul personaj al operei este orchestra, înainte de toate. De aceea, versiunile de referință sunt, pe discuri, cele ale unora dintre cei mai mari dirijori ai secolului XX. În primul rând, evident, Toscanini. Dar și Tullio Serafin, Karajan și Leonard Bernstein. Totuși, nu trebuie să uităm că pe Falstaff al lui Toscanini îl chema Mariano Stabile, apoi Giuseppe Valdengo: niște bufoni formidabili, capabili însă și de o eleganță neobișnuită. Tito Gobbi a cântat Falstaff cu Tullio Serafin; Giuseppe Taddei cu Karajan; Dietrich-Fischer Dieskau cu Leonard Bernstein. De fiecare dată, baritoni ieșiți din comun, capabili să joace, să pună în evidență cea mai mică inflexiune a unui dialog de o rapiditate incredibilă. Pentru că, la fel ca baronul Ochs din *Cavalerul rozelor*, eroul burtos al lui Verdi trebuie să fie truculent, dar niciodată vulgar. Și totuși Falstaff seamănă prea puțin cu Ochs, căci el este și poet...

S-a spus: de vreo două decenii, producțiile lui *Falstaff* s-au multiplicat pe toate scenele lumii. Nu vom evoca decât una, pentru că, de la un an la altul, am văzut-o maturizându-se, înfrumusețându-se, pe scena de la Glyndebourne, atât de aproape, de fapt, de Windsor. Este cea pe care a inventat-o Jean-Pierre Ponnelle, în inima unui peisaj elisabetan de legendă: de fiecare dată revenim de la ea un pic mai emoționați de bătrânul Verdi și de mereu mai tânăra Anglie a acelor vremuri.

Graham Vick:

Subvențiile publice nu au rolul de a întări prejudecățile

Începând cu 19 februarie, Opera Națională Română va prezenta o nouă producție de operă: *Falstaff* de Giuseppe Verdi. Punerea în scenă aparține unuia dintre cei mai mari regizori de operă din lume la ora actuală, Graham Vick. Am avut plăcerea să-l întâlnesc și să conversăm despre această nouă producție, dar și despre regia de operă în general. A rezultat o convorbire foarte degajată, din care referințele culturale nu au lipsit, depășind deseori cadrul unui interviu axat pe o premieră de operă. Transcriu fidel acest dialog, nu înainte de a relua invitația lui Graham Vick de a veni să vedeți noul *Falstaff* de la ONB.



Despre Opera: Deci, ce este Falstaff?

Graham Vick: (*râde*) Oooo, un hibrid ciudat al unei solide comedii sociale englezești. O farsă populară, atotcuprinzătoare. Un geniu italian din secolul XIX care își testează limitele stilistice scriind un text pentru o operă a cărei muzică este deja compusă și, în același timp, alege un subiect anume deoarece are capacitatea de a râde de sine. Și libretul incredibil de vulgar al lui Arrigo Boito, o combinație de geniu și narcisism. Rezultatul este ceva complex, greu de atacat. Merg mai departe? Este interesant?

Despre Opera: Este foarte interesant.

Graham Vick: Deci, în mod evident, imaginea lui Boito este cea a unui libretist de geniu, unul dintre cei mai mari libretiști, care a reușit să îl aducă pe Verdi înapoi pe câmpul de luptă și l-a făcut să scrie aceste opere – tot ce se spune despre el este adevărat. Era un om strălucitor, foarte inteligent. Și, evident, cu o cultură extrem de vastă, prea deștept, de aceea nu reușea să se adune. De aceea operele lui au avut de suferit... Iubesc *Mefistofele*, mi se pare cea mai frumoasă, cea mai minunată, dar este ridicol de ambițioasă și, în plus, nu cunoaștem decât o versiune. Nu știm și partea care a fost distrusă după premiera mondială, deci există o mare parte din operă pe care nu o vom auzi niciodată. Este evident că, la origine, era o operă și mai ambițioasă. Indiferent de operă, descoperi că Boito este obsedat de cele mai recente descoperiri ale tehnologiei în domeniul iluminării, pe care încearcă să le introducă în librete. Descrie perucile, exact ce culoare are fiecare, pe ce parte are cărarea, detalii obsedante, era în mod clar un compulsiv. Iar în libret introduce cu măiestrie jocuri de cuvinte extrem de inteligente, care pentru o ureche de englez sunt mai aproape de un compozitor american specializat în muzicaluri, Steve Sonntag. După părerea mea exact asta face Boito. Libretul este plin de rime interne, de construcții uluitoare de strofe, ritmuri, metri, jocuri de cuvinte. Este o compoziție muzicală în sine. Fenton și Nanetta au scene de iubire în care lupta dintre sexe se transformă în lupta în strofe – își termină versurile reciproc, își găsesc rime unul altuia, cu sofisticarea unor călugări din Evul Mediu. Desigur, o parte din această inteligență debordează. Și devine dificil să producă drame.

Despre Opera: Dar este o comedie, nu?

Graham Vick: Ei bine, nu este o comedie. Și nu este un poem literar. Pentru că avem, simultan, și joc de limbaj. Comedia este în tradiția lui Boccaccio, a lui Chaucer, în Anglia, *Povestirile din Canterbury*, *Carmina Burana*, o întreagă lume de soți încornorați, grași, oameni care își scot fundul gol pe geam și trag pârturi. Știți modelul, cei doi amanți care rămân blocați goi în dulap, Benny Hill...

Despre Opera: (*râde*) Da.

Graham Vick: Știți? Sunt povestirile care își au rădăcinile aici. Deci, avem această comedie complexă despre adulter, non-adulter, iar toate glumele pe care le fac femeile despre Falstaff, despre dimensiuni, "*immenso Falstaff*", "*cannone*".... Toate glumele din carte despre cât de mare e Falstaff, adică toate glumele despre dimensiune, sunt glume sexuale. O mulțime de glume sexuale. Foarte multe... Un lucru interesant la Boito este diferența dintre libretul la *Falstaff* și libretul la *Otello*, unde a eliminat tot ce era sexual într-un mod destul de distructiv. A demolat complet personajul Desdemonei din piesa lui Shakespeare, unde ea este o ființă interesantă. La Shakespeare, Desdemona este complexă, pe când în operă este bidimensională.

Despre Opera: Am citit *Othello*, de Shakespeare, într-o traducere în limba română, pentru că mi s-a părut dificilă în limba engleză, în original.

Graham Vick: Sigur că e dificil. La Shakespeare, bârfitoarele din Veneția vorbesc toate despre pasiunea Desdemonei pentru maur și pentru penisul lui uriaș. Este o întreagă poveste... acest aspect al atracției și sexualității ei, plus partea sexuală a relației lor, complet ștearsă din operă, în care este prezentată ca un înger, ca o sfântă.

Despre Opera: Așa este.

Graham Vick: Este complet curățată. Iar acest lucru este subliniat. Adică problema cu opera este că Jago este diavolul, Desdemona este un înger, iar Otello este Iisus Christos sau ceva asemănător, sfâșiat între cei doi. Este o simplificare flagrantă a poveștii. Evident, iubesc *Otello*.

Despre Opera: Dar complexitatea muzicii...

Graham Vick: Muzica este fantastică. Dar nici măcar muzica nu o salvează pe Desdemona.

Despre Opera: Așa e, nu o salvează.

Graham Vick: Primul act este minunat, dar în ultimul act îți pierzi orice urmă de compasiune. Pare prea lung, iar "Cântecul salciei", lungit prea mult doar pentru a-i da și ei o scenă importantă, este disproporționat și, din punct de vedere emoțional, nu duce nicăieri.

Despre Opera: Da... Asta ar fi trebuit să fie următoarea întrebare. Despre diferența dintre libretul lui Boito și piesa lui Shakespeare. Pentru că muzica lui Verdi mă făcea să cred că libretul lui Boito e un pas înainte.

Graham Vick: Dar să ne întoarcem la *Falstaff*. Și chiar la mai mult decât atât. Nu poți alege *Falstaff* fără să te gândești la sex. Dar eu cred că așa a vrut Verdi. De asta merită să faci *Falstaff*. Nu e vorba doar de un gras, ci de un gras care mai are cărți de jucat. Un gras încă pe cal, dar acel "*Và vecchio John*" este "*Và vecchio Giuseppe*". Nu doar un gras dornic de sex, ci "*pot compune muzică, știu ce este viața, sunt încă aici, sunt încă la masa de joc.*"

Despre Opera: Ca român, când mă gândesc la Falstaff, nu îmi vine în minte decât imaginea unui fost portar al naționalei de fotbal, [Rică Răducanu](#). Acum e bătrân, are peste 70 de ani, și este gras și este cunoscut pentru o grămadă de anecdote, iar lista cuceririlor lui amoroase este destul de lungă, este un personaj! Și mi-l imaginez uitându-se la înregistrări cu meciurile în care a jucat, gloria lui de altădată, ziua lui Saint Crispin, cum ar spune englezii, și încercând să agațe tot felul de doamne din cartierul Giulești.

Graham Vick: Căroră le spune ce făcea el în tinerețe, ce tare era la fotbal, căroră le arată cupele, după care...

Despre Opera: Dada, se uită la casete video vechi cu meciurile sale...

Graham Vick: (*râde*) Exact, asta este!... Hahaha, "*Quand'ero paggio*"...

Despre Opera: (*râde*) În anii '60-'70 era un personaj foarte cunoscut în România.



Graham Vick: Unul dintre lucrurile esențiale în această operă este conceptul de schimbare, “*L'uomo non si corregge*”. Iar Verdi știa deja când a compus opera, era destul de bătrân ca să știe că nimic nu se schimbă. Iar Falstaff este același de la început până la sfârșit. Nu învață nimic. Și acesta este elementul cheie. Râde, lucrurile se întâmplă, după care avem scena cu “*mulțumesc foarte mult*”, chiar și pentru o secundă. Simți că ar lua-o oricând de la capăt. Ultimul lucru pe care îl spune este “*Oh, nu o să mai fac niciodată așa ceva*”, pentru că, în mod evident, în actul următor o să fie în alt oraș, se va muta de la Windsor în altă parte. Și va face exact aceleași lucruri. Știți la ce mă refer?

Despre Opera: (râde) Exact. Despre asta e vorba. Sunteți britanic, sunteți regizor de operă, regizor de teatru, deci lucrurile merg logic cu tradiția montării lui Shakespeare în teatrul britanic. Acum, dacă îl combinăm cu Verdi, care este italian, cu libretul lui Boito, care nu ia doar o piesă de Shakespeare...

Graham Vick: În cea mai mare parte ia o singură piesă: *Nevestele vesele din Windsor*, cu câteva bucățele din altele, dintre care cea mai importantă este monologul din prima scenă, “*Lonore*”.... Dar e vorba de fapt de o singură piesă, *Nevestele vesele din Windsor*.

Despre Opera: Deci, rezultatul acestei povești, Shakespeare, Arrigo Boito și Verdi, plus regizorul, câtă legătură are cu originalul scris de Shakespeare și cât este diferit?

Graham Vick: Bineînțeles că are o foarte mare legătură cu originalul lui Shakespeare, iar eu mă străduiesc ca spiritul piesei originale să rămână viu în spectacol. Provocarea este să reușești să treci de

strălucirea extraordinară a piesei. Perfecțiunea acesteia formează un fel de clopot de sticlă care o ascunde.

Despre Opera: Cu o muzică nu foarte ușor de urmărit.

Graham Vick: Muzica este extrem de ușor de urmărit dacă urmărești fiecare cuvânt. E ca la Monteverdi. Într-un fel, așa și este compusă și asta o face fascinantă. La modul ideal, ar trebui să o montăm în limba română.

Despre Opera: (*râde*) Ce tare! Pentru că una dintre obsesiile mele este localizarea, o operă cu o regie modernă, încerc să evit termenul *Regietheater*...

Graham Vick: Da, aveți dreptate. Adică un regizor care face ce fac eu.

Despre Opera: O astfel de operă poate fi localizată în vreun fel, nu neapărat prin limbă, așa cum se făcea în anii '60, '70, chiar '90 în România...

Graham Vick: Dar România a exportat teatru decenii la rând în toată Europa. Aveți o tradiție importantă, de la Ciulei și Șerban și Purcărete, oameni care au fost la toate festivalurile europene. Prima piesă de Ciulei am văzut-o la 17 ani: *Leonce și Lena*, la Edinburgh. Aveți peste tot această tradiție.

Despre Opera: Iar de curând, Opera din Iași montează producțiile lui Andrei Șerban de la Bastille. Au făcut *Lucia di Lammermoor*. Faimoasa *Lucia*!

Graham Vick: Ah! Îmi amintesc acea *Lucia*!

Despre Opera: Dar eu mă gândesc la localizarea unei opere într-un context românesc.

Graham Vick: Producția pe care o fac aici este în mod evident gândită pentru aici. Nu aș face-o așa dacă aș monta la Londra, asta este clar.

Despre Opera: Deja ați montat-o la Londra, în 1999.

Graham Vick: Da, așa este. Dar ce fac aici este complet diferit de acea montare. Întotdeauna există o diferență. Este evident că toate lucrurile menționate au o altă rezonanță. Și aici trebuie să creezi o rezonanță. Ceea ce este eliberator, îți dă un sentiment de libertate.

Despre Opera: *Cum este?*

Graham Vick: Eliberator. Ați auzit de Peter Brook, regizorul, care a făcut la un moment dat o afirmație care a rămas în istorie: el a spus că preferă să monteze Shakespeare în franceză. Pentru că te eliberează de faima și familiaritatea mitologică a materialului. În secunda în care spui "*To be or not to be*", de fapt, orice cuvinte ai spune, acele cuvinte sunt toate deja în altă parte.

Despre Opera: Există un DVD cu Don Giovanni în regia lui Peter Brook.

Graham Vick: Da, există, dar Brook nu este bun ca regizor de operă, niciodată nu a fost bun la regie de operă.

Despre Opera: A făcut toată opera aceea folosind doar trei bețe...

Graham Vick: Așa face mereu, este de o inteligență rară... Ceea ce oamenii știu mai puțin despre Peter Brook este că la 21 de ani a montat *Boris Godunov* la Covent Garden, cu decoruri de Salvador Dali. O producție uriașă, exotică.

Despre Opera: A fost un fiasco.

Graham Vick: Mda... Dar l-au invitat din nou! Iar el nu s-a dus. A fost pe jumătate fiasco, pe jumătate triumf, așa cum se întâmplă de obicei în astfel de cazuri. Dar a făcut și *Eugene Onegin* la Met, după aceea. Și încă vreo câteva lucruri, după care a renunțat la această lume și s-a dus la Paris. Dar povestea cu traducerea... Este foarte, foarte bine să faci această operă în italiană cu non-italieni.

Despre Opera: Cred că sunteți primul care spune asta.

Graham Vick: Pentru că este foarte dificil să o faci vie și, în același timp, să faci italiana să funcționeze foarte bine. Și, așa, nu ai deloc reacțiile lingvistice automate într-un material pe care îl iei din cultura italiană. Material care are în însăși natura sa o latură de improvizație și scurtcircuitare, motiv pentru care cel mai bun *Il Barbiere di Siviglia* o să fie cel cântat de interpreți foarte buni strânși pentru câteva zile de repetiții, fără regizor. Șase săptămâni de repetiții cu interpreți americani și cu mine ca regizor nu vor produce nimic la fel de valoros. Este vorba despre natura materialului. Și iată motivul pentru care nu am montat niciodată această operă: pentru că nu are nevoie de mine, ci are nevoie de experimentul de mai sus. Este un lucru foarte profund în cultura italiană, dar care, într-o operă ca aceasta, nu face decât să o oprească din depășirea unor limite. Deci un englez îl poate vedea pe Ford ca pe un personaj comic și serios. Pentru un italian, Ford nu este decât un tip care se preface că e amuzant.

Despre Opera: Și pentru un român?

Graham Vick: Pentru un român vom afla cum este atunci când vom merge la operă, nu?

Despre Opera: (râde) Da!

Graham Vick: Dar cel puțin baritonul cu care lucrez este minunat – Cătălin (Țoropoc, n.n.), care interpretează rolul, este un actor extraordinar, este foarte, foarte interesant modul în care pendulează între comedie și dramă.

Despre Opera: Îmi place foarte tare Cătălin Țoropoc.

Graham Vick: Este un tip foarte talentat. Iar *Falstaff* exact de asta are nevoie pentru a fi o operă vie, pentru că, în secunda în care crezi că o știi, ai pierdut orice șansă să mai ai vreo experiență.

Despre Opera: Cât despre generația de cântăreți, cred că nici unul dintre ei nu a cântat vreodată *Falstaff*, după câte știu...

Graham Vick: Deci, totul este proaspăt, are o prospețime a imediatului și a spontaneității, plus muncă foarte multă, pentru că este o compoziție foarte, foarte detaliată. Dar cu cât lucrezi mai mult la ea, cu cât te descurci mai bine, cu cât fac lucrurile mai bine, cu atât pare că nu am făcut nimic. După părerea mea, acesta este un semn foarte bun într-o operă – cu cât te apropii mai mult și mai profund de esență, cu atât interpretarea ei pare mai simplă. Și așa, ore și zile și săptămâni de examinare a structurii, a textului, a înțelesului, a modului în care o interpretezi, a textului muzical... când le pui cap la cap sună de parcă ar fi Verdi care improvizează la pian. Dar așa trebuie să fie, așa e natural. Iar

construcția este extraordinară, dar obiectivul este simplitatea ei. Inteligența lui Boito apare jucăușă și spontană în arta tranziției, în ușurința interpretării. Asta e ceea ce avem de făcut, asta e marea provocare a regizorului, dar și... o să vedeți... Nu am venit ca să fac un spectacol grandios, să mă dau mare, ar fi absolut inutil. Am venit ca să trăiesc o experiență interesantă cu un grup de interpreți. Ca să îmi aduc abordarea personală și să lucrez într-o nouă operă, pentru un public nou, asta mă interesează.

Despre Opera: Care este abordarea dumneavoastră?

Graham Vick: *(bombăne, întrebarea e prea clișeu)* Care este abordarea mea? Clasică?

Despre Opera: *(râde)* Întreb pentru că oamenii de aici nu vă cunosc. Sunteți pentru prima oară în România.

Graham Vick: *(bombăne din nou, în fața unui nou clișeu)* Este prima mea vizită în România... *(revine la tonul normal)* Abordarea mea este cea a unui dialog imediat, deschis, spontan între scenă și public. Un public care este atent, care se recunoaște pe scenă și se recunoaște pe sine în marile opere, în opoziție cu a recunoaște marile opere. Aceasta este dihotomia... provocarea operei. De fapt, aceste opere familiare sunt familiare doar pe dinafară. Bucuria și fascinația se află în interior. Toți cei care au creat aceste opere și toți cei dintre noi care le recrează de fiecare dată și le dau o nouă viață, noi toți dăm naștere la ceva. O operă pe hârtie nu este o operă, ea devine operă doar când este interpretată, jucată. Prin urmare, nu există o versiune perfectă, deoarece, chiar dacă cineva face o montare pe care o consideră perfectă, totuși, pentru ceilalți 1800 de spectatori, va fi o versiune imperfectă. Deoarece fiecare om are o experiență diferită cu privire la ceea ce vede, în funcție de ce a mâncat la prânz, dacă este constipat, dacă așteaptă rezultatele la analize medicale, toate acestea sunt lucruri care influențează dramatic modul în care receptezi o operă de artă. Vârsta, experiența de viață, *Falstaff* la 61 de ani e o altă operă față de *Falstaff* de acum 16 ani.

Despre Opera: Da...

Graham Vick: *(râde)* Sigur că da. Și știu despre ce vorbesc. Nu o montez ca un om de 40 de ani, ci ca un om de 61 de ani. *(își mângâie burta)*

Despre Opera: *(râde, mângâindu-și și el burta)* Vă identificați pe undeva cu grasul de Falstaff...

Graham Vick: Exact... Și aici e toată bucuria din procesul de pregătire a operei. Sigur că da! Plăcerea de a trăi nu este niciodată o experiență total familiară, pentru că lucrurile nu rămân niciodată la fel. Prin urmare, când ne întoarcem la aceste opere, la aceste capodopere, greșeala este să le considerăm drept un refugiu, un loc sigur într-o lume în schimbare. Să le considerăm locul în care ne putem întoarce la *Traviata* noastră veche și binecunoscută, pentru că, cel puțin aici, vedem oameni la fel ca noi, care stau într-un loc cald și se uită la o operă pe care o cunosc. Ce catastrofă! Îngrozitor! Ne-am irosit seara, am irosit subvenții din bani publici, am irosit bani din taxele contribuabilului. Nu despre asta e vorba, ci despre șansa de a ne examina pe noi înșine, de a vedea cum ne-am schimbat, cum s-a schimbat lumea, de a înțelege adevărurile esențiale, care sunt în permanență vii la artiștii creativi.

Despre Opera: Da, dar despre *Traviata* se presupune că trebuie să îi facă pe oameni să se simtă vinovați față de Violetta, publicul trebuie să se simtă vinovat.

Graham Vick: Așa este, dar eu cred că nu este vorba doar despre asta. Și din nou, avem de a face cu o schimbare.

Despre Opera: Doar că oamenii nu se simt vinovați. Eu aș pune-o pe Violetta Valéry să își cânte ariile în public, nu pe scenă.

Graham Vick: E un lucru ciudat aici. Toată lumea simte prea multă compasiune pentru ea și prea puțină responsabilitate personală. E foarte clar. Dar, într-un fel, datorită naturii operei, este mai simplu să facem asta, pentru că este vorba despre prostituție. Pentru că discuțiile despre femei, despre susținerea persoanelor implicate în prostituție, asocierile dintre căsătorie și finanțe, toate acestea sunt foarte deschise în societatea de azi. Și este o prostie să spunem că nu avem femei demimondene, pentru că avem femei care se căsătoresc pe față pentru bani, avem bărbați cu soții care arată ca niște trofee, soții în mod evident agățate de brațul unui bărbat bogat, cu părul vopsit, soții cu tocuri foarte, foarte înalte și păr lung. Asocierea este foarte clară. Nimic nu se schimbă niciodată. Singurul lucru care nu a existat niciodată și nici nu va exista este iubirea romantică eternă. Cu excepția mitului Isoldei. Tot restul este cultură. Și aceasta este esența *Traviatei*. Este aproape ca un contract social semnat sau nu. Eu așa cred. Adică este ceva important, foarte grav. Oamenii fac alegeri dificile.

Despre Opera: Iar în *Falstaff*..

Graham Vick: În *Falstaff*.. Evident, puterea feminină este un lucru fascinant. Femeile câștigă în absolut toate situațiile, femeile exploatează fără milă slăbiciunea bărbaților pentru a prospera, a triumfa și a trăi confortabil. Și pentru a face doar ce vor. Deci, putem spune că este opusul *Traviatei*, pentru că aici avem de a face cu femei care își folosesc propria sexualitate și incapacitatea bărbatului aflat în postura în care are penisul plin de sânge și nu mai are destul sânge și pentru creier. După cum spunem noi, englezii, poți avea ori una, ori alta. Asta este povestea din *Falstaff*. Bărbații sunt exploatați fără milă, iar Alice transmite asta mai departe, ficei ei. Ea învață generația următoare de femei cum să manipuleze bărbații și așa stau lucrurile. Doamna Ford este cea care conduce absolut totul... și care folosește până și gelozia soțului contra acestuia. Femei deștepte, capabile să facă mai multe lucruri simultan, femei sofisticate... temeți-vă de femei... nici unul dintre bărbați nu sfârșește bine.

Despre Opera: Deși totul se transformă într-o comedie, pentru că nimeni nu o ia personal și nu moare nimeni. Așa cum moare Traviata.

Graham Vick: Sunt două soprane și nici una dintre ele nu moare.

Despre Opera: Dar nici bărbații...

Graham Vick: Nimeni nu moare. Interesant este faptul că, tocmai pentru că nu moare nimeni, creatorii s-au luptat pur și simplu cu ultimul act. Și dacă citiți corespondența lui Verdi, veți vedea că nu a fost niciodată fericit cu modul în care a ieșit ultimul act. S-au luptat să găsească structura corectă, finalul corect, Verdi era fericit cu finalul actului doi și uneori se gândea că poate opera ar trebui să se termine acolo. Iar ultimul act – cum să rezolve comedia, cum să îi dea un final potrivit – aici apare provocarea pentru regizor. Este cel mai dificil lucru.

Despre Opera: Deci, încercați să îl mulțumiți pe Verdi, în acest final?

Graham Vick: Eu simt că am o responsabilitate uriașă față de oamenii care au creat operele pe care le pun în scenă. Acesta este motivul pentru care montez operele pe care le iubesc, pentru că vreau să

fac ceea ce simt, ceea ce văd în ele. De aceea încerc să fiu de ajutor, să fac tot ce pot ca lucrurile să funcționeze. Presupun că asta este varianta corectă. Și un element important – pe măsură ce capeți experiență devii mai conștient, mai abil... știi mai bine unde să faci un pas înapoi, unde să împingi lucrurile, unde este nevoie doar să lași textul să vorbească, unde este nevoie să pui umărul, unde este nevoie să legi momentele importante, poți ajuta cu regia, poți întări structura, arhitectura, dacă ai simțul arhitecturii, atunci poți fi de folos. Repetițiile la *Falstaff* sunt fantastice, pline de veselie, pentru că opera este interesantă, amuzantă și deșteaptă. Iar acum suntem exact în punctul crucial și foarte dificil unde trebuie să încercăm să relativizăm puțin materialul extrem de complicat, astfel încât să nu mai strălucească atât de tare, dar să fie exact ceea ce trebuie. (*râde*) Pentru că este nevoie de o disciplină extraordinară ca să lași lucrurile să curgă și, în același timp, să le ții bine strânse laolaltă. Este un nivel de interpretare foarte sofisticat, motiv pentru care mă bucur că am o distribuție minunată și mă simt foarte bine.

Despre Opera: În modul în care îl montați pe *Falstaff* aici, în București, folosiți vreo translație în timp, în spațiu?

Graham Vick: Este o montare modernă. Adică, din punctul de vedere al lui Shakespeare, este o comedie contemporană. Nu mi s-a părut deloc util să vin aici și să fac o montare despre Anglia secolului XVI. Pare cam îndepărtată și cam prea colorată. Adăugați la asta limba italiană, partitura perfectă a lui Verdi, și ajungem să fim la un eveniment foarte cool, așa că am încercat să o fac mai surprinzătoare și mai contemporană. Nu în sensul agresivității, dar ținând cont că în vremea lui Shakespeare în Anglia apărea clasa mijlocie, deci opera aceasta este pe undeva o comedie despre noua clasă mijlocie, care aspiră la bani, care vrea să cheltuiască, să își cumpere lucruri noi, dar, în același timp, vrea să cumpere clasă. Deci, e ca și cum ți-ai face cumpărăturile la Harrod's. Știți despre ce vorbesc?

Despre Opera: (*râde*) Da, probabil, dar eu nu mi-am făcut niciodată cumpărăturile la Harrod's.

Graham Vick: E ca și cum ți-ai cumpăra un impermeabil Burberry, sau altceva de genul ăsta. Ceva italian, oricum, toți bărbații de succes italieni își fac cumpărăturile la Milano, toți poartă haine clasice englezești, sacouri de stofă, pantofi noi, cele mai scumpe haine bărbătești din Milano.

Despre Opera: (*râde*) E bine de știut! Mulțumesc pentru ponturi!

Graham Vick: Asta e clasa. Clasă înseamnă să cumperi bani vechi. Ideea de bani vechi opusă vulgarității banilor noi.

Despre Opera: Este un subiect foarte prezent în România, pentru că, după o perioadă lungă de comunism și de egalitate absolută, deși existau oameni care aveau bani mai mulți, dar cât de mulți bani puteau avea în comunism? Deci, după această perioadă, acum apar oameni...

Graham Vick: Da, după cum evoluează lucrurile aici, sunt oameni care fac foarte mulți bani...

Despre Opera: Și care încearcă să cumpere ceva ce nu au.

Graham Vick: Acum câteva zile m-am dus pe jos la restaurant. Și pe drum am trecut pe lângă un Ferrari parcat așa, între două mașini, pe o străduță îngustă, cum să spun, de parcă ar fi fost mașina soției dvs. Era un Ferrari roșu foarte frumos. Da, satirizez în montarea mea ceva din aceste lucruri, pentru că le-am înțeles. Și sper să găsesc un ecou cu aceste elemente, dar sunt și alte lucruri familiare,

există câte ceva pentru fiecare. Oamenii sunt oameni. Sexul este sex. Lăcomia este lăcomie. Mâncarea este mâncare. Excesul este exces. Sunt lucruri similare, indiferent de context, eu așa cred.

Despre Opera: Dar ce ziceți de montarea unei drame, a unei opere dramatice, a unei tragedii într-un context comunist. Cum ar fi *Fidelio* [într-o pușcărie, o pușcărie comunistă, într-un gulag](#).

Graham Vick: Adică să montați opera într-un astfel de mediu. Pentru că se pot monta tot felul de lucrări socialiste, care au deja un caracter comunist. Dar vă referiți la montarea unei opere, alegerea de a o monta într-un astfel de context? Da, se poate, dar, după cum am văzut în America, povestea asta cu comunismul este deja învechită, e atât de “secolul trecut”...

Despre Opera: (*râde*) Da, pentru oamenii care nu au trăit-o niciodată...

Graham Vick: Ceea ce vreau să spun este că pentru mine comunismul este foarte viu la nivel de concept. Montez în Rusia din 1990, când era încă o țară comunistă. Și am văzut cum această țară s-a îndepărtat și iar s-a apropiat de totalitarism. Deci, în mod evident, am văzut o mulțime de lucruri de acest gen. *Fidelio* nu este o operă despre pușcării. Eu cred că este o operă foarte prost înțeleasă. Este o poveste despre eroism personal, despre iubire, nu despre “*I am Charlie*”. Cred că există o manieră ușoară și confortabilă de a o vedea. Dar opera aceasta nu este despre cruzimea umană. Este despre spiritul de independență, despre libertate. Nu trebuie să spunem povești ca să arătăm că există lagăre. Ceea ce trebuie să facem este să spunem povești care să îi inspire pe oameni în comportamentul lor. Avem o lume cu prea multă informație, iar arta nu are ca rol oferirea de informații. Ceea ce este extraordinar în *Fidelio* este doamna Florestan, o femeie care, în alte condiții, ar fi fost doar o simplă soție. Datorită promisiunii pe care i-a făcut-o soțului ei, datorită dorinței de a-l găsi, această femeie se transformă în paznic de închisoare, seduce o fată, îi înșală pe toți cei din jur, ajunge până la un pas de omucidere pentru a-și salva soțul, această femeie obișnuită. Aceasta este adevărata dramă *Fidelio*. Soțul ei, un om cu conștiință, este închis sub pământ de doi ani, într-un loc întunecos, unde nu îl aude nimeni. Care dintre ei doi este eroul? Care dintre ei ați alege să fiți? Vreți să fiți bărbatul cu conștiință închis, pe care nu îl aude nimeni când strigă, sau activistul înțepenit? Această tensiune dintre cele două personaje dă măreție operei *Fidelio*. De aceea această operă începe simplu, cu glume. De aceea apare băiatul, de aceea Leonore nu este un rol pentru soprană dramatică. Această operă a fost foarte prost înțeleasă. Din perioada lui Wagner s-a păstrat tendința de a face din Leonore un personaj eroic, dar la nivel vocal, ea este mult mai bine interpretată ca o Fiordiligi de categorie grea, ca o interpretă de Mozart, cu flexibilitate și frumusețe la nivelul interpretării muzicale. Și de aceea la început avem un băiat, nu un bărbat, iar glumele lui Rocco sunt toate despre mâinile delicate ale băiatului... Iar Marzelline se îndrăgostește de băiatul cu pielea albă, ca de fată. Acesta este motivul, nu pentru că îl are deja pe Jaquino. Are un prieten gay. Aici, în mijlocul acestei vieți îngrozitoare din închisoare, descoperi sensibilitatea. Dezbateră morală este mult mai interesantă decât un “arată-ți lanțurile” generalizat și corul uriaș de la final, care cântă “suntem toți frați”. Varianta asta este o scurtcircuitare negativă. Beethoven este un compozitor mult mai mare, iar *Fidelio* s-a cântat la Wiener Staatsoper pentru a sărbători *Anschluss*-ul lui Hitler, anexarea Austriei. Iar în noaptea în care Aliații au eliberat Viena, Opera a sărbătorit tot cu *Fidelio*. Avem aici de a face cu un exemplu de deturnare a unei opere de artă, nu putem discuta despre libertatea umană, exact din motivele pe care le-am descris, dar putem discuta despre problemele morale, pentru că dezbateră este ceva viu, dezbateră vorbește în mod diferit fiecărui om... *Fidelio* este opera mea preferată. *Fidelio* și *Così fan tutte*. Ați atins unul dintre lucrurile pe care le iubesc. Fiecare are o experiență diferită cu *Fidelio*. Am văzut de curând o montare groaznică, nu

o spun numele regizorului, dar în mod evident i se păruse că este o operă foarte slabă și că are nevoie de ajutor.

Despre Opera: Nu este o operă proastă, este o operă genială.

Graham Vick: Este o capodoperă, asta este. Dacă ai idei fixe despre cum trebuie să fie o operă, poți spune că este o operă cu probleme de construcție, dar este o capodoperă mult deasupra altor capodopere, prin urmare operei *Fidelio* nu îi pasă dacă ție îți place sau nu.

Despre Opera: Este genială. Atâta vreme cât te face să plângi...

Graham Vick: Deci, în *Fidelio*, avem dezbateră, implicarea morală, experiența directă, permanentă, nu avem de a face cu un monument. Așa că, de fiecare dată când mergi la operă, ar trebui să îți dorești să ai o experiență diferită. Asta ar trebui să fie dorința ta, ca spectator, eu așa cred.

Despre Opera: Îmi amintesc că am vorbit cu un arhitect, Vlad Mitric-Ciupe, care a scris o [istorie despre arhitecții români care au fost închiși pe motive politice](#). El descrie în carte un episod cu un arhitect închis la Canalul Dunăre-Marea Neagră, la începutul anilor '50, în plin stalinism. Acolo era un lagăr de muncă, iar deținuții politici erau puși să sape la canal. Erau arhitecți, ingineri, constructori, totul era făcut cu deținuți. Și soția unuia dintre arhitecții închiși acolo a încercat să se angajeze în partea civilă a pușcăriei, ca să fie alături de soțul ei. Și a reușit. A reușit și a fost angajată. Nu era *Fidelio*, pentru că nu se travestise, dar povestea era aceeași. Și într-un final s-a descoperit că soțul ei era închis acolo, iar femeia a fost concediată și trimisă acasă. Nu a fost arestată.

Graham Vick: Dar exact despre asta este vorba în *Fidelio*.... Și dacă o vezi la acest nivel, experiența emoțională pe care o ai este mult mai mare decât dacă te gândești că este o declarație despre libertatea oamenilor, despre întreținerea flăcării speranței, despre cum să o menținem aprinsă. Despre cum această flăcărie se stinge și despre responsabilitatea noastră să o menținem aprinsă. Sigur că lumea amenință în permanență această flăcărie.

Despre Opera: Este același lucru și în cartea lui Orwell, 1994, este o carte despre Winston, despre umanismul lui, nu neapărat despre Big Brother.

Graham Vick: Exact, acesta este rolul artei, să mențină flacăra aprinsă, nu să o distrugă...

Despre Opera: Și *Così fan tutte*? Dacă tot ați adus vorba... (*râde*).

Graham Vick: Este cea mai mare operă compusă vreodată.

Despre Opera: Cea mai mare?

Graham Vick: Pur și simplu conține totul, eu așa cred. Plus perfecțiunea partiturii. Experiența unei vieți în 24 de ore, creșterea de la tinerețe la maturitate, studierea provocării fundamentale pe care o reprezintă "a fi o ființă umană". Începe plină de inocență, după care toți descoperă în ei un potențial, o forță care emană din toți, pasiunea, iubirea, spune-i cum vrei, forța incredibilă a potențialului unei ființe umane. Totul este posibil. Mă simt extraordinar pentru sunt îndrăgostit. Doamne, Dumnezeu, mă simt extraordinar pentru că mă iubești. Totul este nemaivăzut, este fantastic și pe urmă, pe măsură ce lucrurile avansează, îmi dau seama că această putere pe care o am îmi dă puterea să te distrug. Și îți dă puterea... ceea ce simt pentru tine îți dă puterea să mă distrugi. Și dintr-odată, acest lucru fabulos numit "viața omului" devine ceva uriaș și trebuie să încerc să echilibrez responsabilitatea față de propria

persoană și interacțiunea cu lumea. Dar asta înseamnă să fii om. Pentru mine despre asta e vorba în *Così fan tutte*. Și... e ciudat, dar mă emoționez de câte ori o ascult.

Despre Opera: Da, așa este, într-adevăr.

Graham Vick: Mozart este Dumnezeuul meu. (*râde*)

Despre Opera: Și după Mozart vine...?

Graham Vick: Oh, Doamne, Mozart este absolutul! Desigur, vine Beethoven, vine Monteverdi, sunt total obsedat de Monteverdi. Cu Wagner am o relație de dualitate, îl iubesc și îl urăsc, nu pot niciodată să simt un singur lucru. Îl iubesc pe Puccini. Janacek este fantastic. Și Alban Berg. Nu-mi place Richard Strauss. Și nu prea îmi place repertoriul secolului XIX francez. Nu mă dau în vânt după Gounod, Saint-Saëns sau Massenet, deși îmi place *Werther*. Și iubesc muzica contemporană, muzica nouă. Sunt dependent de Stockhausen.

Despre Opera: Enescu?

Graham Vick: Am montat Enescu, *Oedipe*. În Italia, la Cagliari, cu Ștefan Ignat, care cântă Falstaff. I-am convins să montez această operă. Eu am ales să o montez acolo. Mi-au spus că pot alege o operă pe care să o fac la Cagliari și le-am spus că vin dacă pot face *Oedipe*. Este o operă fabuloasă!

Despre Opera: Nu prea are arii... (*râde*)

Graham Vick: Nu, nu are, dar este o operă foarte, foarte puternică. Și are destule arii...

Despre Opera: Cum era scena Sfinxului? Este cheia întregii opere...

Graham Vick: Era o scenă fantastică!

Despre Opera: De exemplu, chiar aici, la Opera Națională, a fost o montare foarte controversată, probabil singura producție cu adevărat modernă, în anii '90, cu Andrei Șerban, care a regizat totul ca un fel de istorie a poporului român. Iar Sfinxul era Stalin. (*râde*)

Graham Vick: Stalin?

Despre Opera: Da, Stalin, și mai era și o cortină de fier care cobora între acte, iar boala care lovește Teba era reprezentată de minerii care au venit în 1990 la București, ca să bată studenții care nu erau mulțumiți de comuniștii care ajunseseră la putere. Aceasta era legătura pe care o făcea Șerban între realitate și *Oedipe*.

Graham Vick: E destul de greu să faci conexiunea între Stalin și muzica Sfinxului... E o conexiune intelectuală, dar care nu se potrivește perfect aici.

Despre Opera: Da, iar mie mi se pare că Sfinxul este cumva sexy...

Graham Vick: Are ceva sexual...

Despre Opera: Când cântă "Je t'attendais..."

Graham Vick: Așa este, iar eu l-am pus pe Sfinx să îl violeze pe Oedipe.

Despre Opera: Păi, de fapt cred că s-au violat reciproc. (*râde*)

Graham Vick: Da, este o noapte agitată.... și bietul om, care încă ducea cu el prezența propriei mame...

Despre Opera: Deci, cum ați făcut Sfinxul la Cagliari?

Graham Vick: Era o femeie care se târa cu mișcări sexuale și îl seducea pe Oedipe. După care îl abandona.

Despre Opera: Este o operă dificilă. Și nu știu...

Graham Vick: Actul trei este extraordinar. Muzica transfigurării este uluitor de frumoasă. Dar actul trei este drama cu adevărat puternică. Este uimitor cum se desfășoară. În acest act poți vedea cel mai bine despre ce este vorba. Este sufletul dramei.

Despre Opera: Existau ceva zvonuri că o să fie montat la Covent Garden în viitorul apropiat, parcă în 2016.

Graham Vick: O să vă spun de ce nu a fost montat încă. Ar fi mai bine dacă ar fi tradus în engleză. Ar merge foarte bine în engleză.

Despre Opera: Așa e, de fapt se cântă cel mai des în română.

Graham Vick: Dar este un text bun și este bine scris. Deci, dorești să îl auzi. În special în ultimul act ai nevoie de text, ca să știi cine este, unde este. Iar corul din actul trei mai mult recită decât cântă – sunetul cuvintelor contează mai mult decât sunetul muzicii. Acesta este întotdeauna elementul cheie, pentru că este elementul dificil. Am descoperit că fac același lucru cu *Falstaff*. Când am făcut *Falstaff* pentru prima oară, l-am făcut în engleză. Și merge foarte, foarte bine. Eu vorbesc italiana, este o limbă foarte frumoasă, sunetul este atât de specific și de minunat, așa este. Dar este păcat să nu știi ce înseamnă. Eu încă mai merg des să văd *Così fan tutte*. Și prefer să văd aceste opere în engleză. Am o experiență mai profundă dacă opera este cântată în limba mea.

Despre Opera: Dar acum se cântă *comme è scritto*.

Graham Vick: Așa este.

Despre Opera: Este un lucru greu de făcut, de adus Mozart înapoi în engleză...

Graham Vick: Este extraordinar, sună foarte bine în engleză.

Despre Opera: Da, din punct de vedere dramatic. Din punctul de vedere al regizorului...

Graham Vick: (*soptește*) Nu degeaba ținea Mozart să scrie în germană. Prioritatea lui era clară, voia să scrie în limba publicului său. Eu nu cred că ar avea obiecții dacă am dori să traducem operele italiene în limba publicului. Cred că ar fi de acord.

Despre Opera: Eu sunt convins de asta....

Graham Vick: Verdi s-a tradus singur în franceză. A scris *Don Carlo* în franceză, apoi l-a tradus în italiană, o italiană proastă, dar a preferat o limbă italiană, chiar proastă, unei franceze bune.

Despre Opera: La fel și *I Vespri Siciliani*.

Graham Vick: Verdi a făcut o alegere... Este limba publicului. Oamenii ăștia vor să fie înțeleși, să ne comunice. Nu sunt niște prețioși.

Despre Opera: Nu, nu sunt prețioși.

Graham Vick: Cele care le pun bariere sunt vădulele, soțiile...

Despre Opera: Soțiile?

Graham Vick: Mi se întâmplă frecvent. Am avut de a face cu multe vădule. Și e mult mai greu, pentru că ele devin paznicii vieții. Dar eu cred că fiecare compozitor dorea să fie înțeles.

Despre Opera: Dacă Lorenzo da Ponte, care era așa cum era, ar trăi azi, cu libertatea de expresie pe care o avem, și cu Mozart, care și el era cum era, dacă ar fi să compună acum *Don Giovanni*, sau *Così fan tutte*... Probabil ar ieși ceva extrem de deranjant pentru publicul de operă.

Graham Vick: *Don Giovanni* nu merită montat în italiană decât dacă ești în Italia. Pentru că toate dialogurile dintre Leporello și Don Giovanni nu sunt despre cuvinte urâte, sunt despre jocuri de limbaj. Deci ratezi totul dacă citești traducerea, pentru că nu despre asta este vorba. Scenele lor sunt... un fel de concurs între doi oameni.

Despre Opera: Și atunci, discuția despre cum să facem o producție de operă așa cum am văzut la muzeul Festivalului de la Salzburg sau, știi și eu, la Glyndebourne, în 1920? E o prostie.

Graham Vick: Este o prostie. Oamenii aceștia nu vor originalul, ei vor ceva demodat. Și dacă vrei să faci o montare autentică de secol XVIII, atunci ai nevoie de un public de secol XVIII. Altfel vii la spectacol cu informații complet eronate. Iar dacă vrei secolul XVIII, atunci te rog să îți faci nevoile în mijlocul drumului. Și să ai păduchi în cap. Și să vii cu parfumul după tine, pentru că puți. La fel ca toți cei din jurul tău. Și poate atunci vei înțelege cum e cu operele astea. Dar dacă ești aici, stai într-o lume complet modernă și spui că opera trebuie montată ca în secolul XVIII, atunci totul își pierde sensul. E o prostie.

Despre Opera: Și compozitorii, dacă ar trăi azi și ar vedea producții moderne, dacă ar fi și puțin familiarizați cu stilul nostru de viață, eu cred că le-ar plăcea aceste producții.

Graham Vick: Da... Compozitorii se uită mereu înainte, spre viitor. Puccini îl alege pe Belasco pentru că este un modernist și compune muzică pentru noile efecte de lumini. A propos de noile tehnologii, ultima operă pe care am montat-o a fost *Luciano Berio*, și așa începea, spunând că vreau ca tehnologia să aibă acest efect, că trebuie să utilizăm această tehnologie. Și era obsedat de asta. Compozitorii doresc să fie în prezent, nu doresc să se întoarcă și să se descopere așa cum erau pe vremea lor... Vor să fie în prezent, cu noi.

Despre Opera: Da, e foarte clar.

Graham Vick: Mă tem că va trebui să plec.

Despre Opera: Mulțumesc foarte mult.

Graham Vick: Este suficient? M-am amuzat copios.

Despre Opera: Da...

Graham Vick: Dacă doriți să mă mai întrebați ceva. Am sentimentul că lăsăm treaba neterminată.

Despre Opera: (*râde*) De fapt, da, mai am o întrebare. Dar trebuie să mărturisesc că am fost intimidat de un articol de-al dvs. din revista "Opera Magazine", un dialog cu regizorul Sam Brown în care discutați despre regia modernă. Tocmai am citit acel material și mi-am spus "Aoleu, ce să întreb? Nu pot să pun nici o întrebare"... E ceva în acel articol.

Graham Vick: Atunci, haideți, întrebați-mă, întrebați-mă.

Despre Opera: Vorbiți despre producțiile moderne care s-au făcut în Anglia când au ajuns laburiștii la putere. Și despre unele teatre și despre restul Europei, unde teatrele sunt finanțate de stat, nu de persoane private, care vor să vadă ceea ce le place. Iar prețul билетelor în aceste teatre nu depășește 40 de euro. La un moment dat, am vrut să traduc articolul și să îl pun pe blog, pentru că este educativ pentru oamenii din România, care vor să vadă zilnic producții de tip Zeffirelli, dar în săli finanțate exclusiv de stat, fără nici o contribuție privată, în care prețurile sunt maxim 20 de euro.

Graham Vick: Păi, de asta merg lucrurile așa cum merg... Și aveți interpreți foarte buni, foarte talentați, aveți teatrul în sânge în România. Aceasta este o resursă naturală și de aici trebuie început.

Despre Opera: Dar eu nu-mi pot explica această preferință pentru producțiile clasice.

Graham Vick: Nu este nimic clasic, este ca nostalgia rușilor pentru țar. Este o strălucire, ceva din trecut.... o nostalgie îngrozitoare pentru ceva. Asta este. Este o boală. Eu așa cred.

Despre Opera: Și ce e de făcut?

Graham Vick: Lumea nu este așa. Nu ai nevoie să vii să o vezi. Și nu are nici un rost, și nu o să vii să trăiești o experiență din altă lume decât cea în care trăim acum. Ar fi supărător pentru mine să mă plimb prin oraș și pe urmă să intru în operă și să văd o producție tip Zeffirelli. M-aș simți stânjenit. Eu cred că banii trebuie cheltuiți pe altceva.

Despre Opera: De dragul esteticii.

Graham Vick: Nu e doar estetică, este cantitate, o măreție falsă.

Despre Opera: Este, dar atunci, această preferință a publicului, motivată de o nostalgie greșită, nu ascunde un fel de traumă?

Graham Vick: Publicul greșeste foarte tare. Nu îi da puterea de a-și spune public. Înțelegeți despre ce vorbesc? Sunt grămezi de oameni acolo, afară, fă-i să intre pe uși, schimbă publicul. Fă munca în care crezi, munca la care ții, vorbește despre aceste lucruri. Oamenii te vor recepționa. Oamenii sunt capabili... nu sunt proști. Lucrurile se întâmplă. Dacă nu le place o montare, o să se supere. Dar oamenii știu atât cât știu. Scopul artei nu este să le spună oamenilor ceea ce știu.

Despre Opera: Iar în operă...

Graham Vick: Subvențiile publice nu au rolul de a întări prejudecățile. Nu este nevoie să cheltui nici un bănuț pentru asta, oamenii își întăresc prejudecățile și singuri. Risipești banii publici. Acești bani trebuie cheltuiți ca să provoci, să stimulezi, să îi faci pe oameni să gândească, să aduci societatea laolaltă, să ne aduci pe noi, oamenii, laolaltă pentru experiențe, ca să iubim, să creștem, să împărțăm lucruri, pentru asta trebuie cheltuiți banii. Și nu vei trăi nimic din toate astea dacă vii pentru ceva

despre care crezi că știi mai multe decât vecinul tău. Și nici nu vei deține asta, nimeni nu este proprietarul artei. Artă este efemeră, este ceea ce se întâmplă aici... Artă nu este nici a mea. Nu sunt proprietarul ei. Am norocul să o închiriez. Am norocul să o pun în scenă. Mi-am dat viața ca să am acest privilegiu...

Despre Opera: Am văzut programul dvs pe site-ul [operabase](#) și am rămas mut!?!...

Graham Vick: Eu asta fac. Dau înapoi ceea ce mi s-a dat. Dar ceea ce fac nu îmi aparține, nimic din ceea ce fac nu îmi aparține. Și nu aparține nici publicului. Este ceva care trece prin noi, ceva în mișcare, și tocmai de aceea acest ceva este plin de veselie și atât de atrăgător. Dacă nu poți integra faptul că lumea se învâрте în continuu, atunci nu vei avea o viață fericită...

Despre Opera: Și vei avea mereu regrete cu privire la trecut.

Graham Vick: Cred că acesta este răspunsul la întrebare. Dar este dificil, pentru că ne vom întoarce, puțin câte puțin, la teatrul de curte. Ne vom întoarce la artă plătită. Ați auzit de opera din Sankt Petersburg, plătită parțial de Putin și, în procente destul de mari, de familii oligarhice și de prieteni ai teatrului Mariinsky. Vorbim despre oameni înspăimântători. Care cumpără respectabilitate socială cumpărând artă. Este un viitor complex și plin de provocări. Pentru că lucrurile nu pot sta așa.

Despre Opera: Nu pot sta așa, dar în America așa stau.

Graham Vick: În America așa stau. Și e groaznic așa. Și acum așa e și în Rusia. O mulțime de clauze în toate contractele. Sunt oameni ca mine care nu mai lucrează în Rusia. Eu am avut un contract la Mariinsky și a fost înfiorător, pentru că erau tot timpul pe scenă și îmi spuneau ce să fac.

Despre Opera: Dar ați făcut... *Kovanschina*...

Graham Vick: Am făcut *Război și Pace*. De fapt, de două ori: o dată în 1991, pentru Kirov, la Leningrad, și încă o dată anul acesta, la Sankt Petersburg, la Mariinsky.

Despre Opera: Și ați simțit acea presiune a banilor?

Graham Vick: Oh, dar m-am luptat cu avocați. Am câștigat toate bătăliile pentru că am avut avocați, dar eu nu vreau să îmi petrec viața în lupte cu avocați. Nu mă mai întorc acolo.

Despre Opera: Prima producție de operă montată de dvs pe care am văzut-o a fost la începutul anilor '90, [Dama de pică](#), la Glyndebourne. Mi-au plăcut atât de tare copacii aceia din fundal! Și montarea, extraordinară!

Graham Vick: A fost fantastic să îl avem pe Yuri Marusin... Era uluitor, era foarte bun!

Despre Opera: Așa este!

Graham Vick: Un tip extraordinar! Și ce operă!

Despre Opera: Această operă, [Dama de pică](#), a fost prima operă cântată în această clădire, în 1953. Clădirea în care suntem nu este foarte, foarte veche.

Graham Vick: Mi se pare o clădire bună. Dimensiuni bune, relație bună.

Despre Opera: Iar premiera pentru recepția clădiri, a fost *Dama de pică*.

Graham Vick: E impresionant că foyerul și holurile sunt așa... deprimante... artificiale... Franco Zeffirelli... În Atena, ca la Academia, există un cinema vechi, pur și simplu intri direct din stradă, ca în filme, nu ai intrarea artiștilor. Deci toți artiștii intră prin față, apoi se duc în culise, iar spectatorul își ia o înghețată și intră! Perfect! Fantastic! În secunda în care ieși, vezi o ușă de sticlă și dincolo de ea, Atena... Acesta este idealul meu!

Despre Opera: Da, doar că aici, în București, a fost Ceaușescu, care a distrus multe clădiri, iar acum ne simțim atașați de clădirile vechi.

Graham Vick: Și în țara mea sunt foarte multe! Dar aveți încă multe aici. Problema este că opera este încă foarte mult doar în capul oamenilor. Pentru noi doi, opera este teatru cântat, dar mulți oameni asociază opera cu sălile VIP, cu Franco Zeffirelli, cu vechituri din pod, care nu au nici o legătură cu realitatea.

Despre Opera: Eu cred că opera este despre mine. Când mă uit la o operă, eu cred că este despre mine.

Graham Vick: Asta și este, în mod evident. Asta înseamnă pasiune.

Despre Opera: Și cred că și compozitorii credeau că operele sunt despre ei, își făceau autoporetrete.

Graham Vick: Compozitorii scriau despre viața lumii în care trăiau. Nu se temeau să se inspire din ea. Și asta facem și noi, asta e tot ce avem. Iar într-o sală de repetiții tot asta facem... ne inspirăm. Și e foarte bine. E emoționant, e vesel. Mulțumesc foarte mult!

Despre Opera: Eu mulțumesc! De-abia aștept să văd producția dumneavoastră, în februarie.

Graham Vick: Îmi pare tare rău că ați fost intimidat. Mă simt stânjenit. Dacă o găsiți cumva, am ținut o conferință acum vreo 12 ani, este mai bună decât articolul, se numește *[“Inclusion or Be Damned”](#)*. E mult mai provocatoare. Într-o manieră pe care, cred eu, o veți găsi interesantă. Mă bucur tare, tare mult că v-am cunoscut!

Despre Opera: Mulțumesc mult!

Graham Vick: Deci, să veniți la premieră!

Despre Opera: Sigur că vin, absolut.

Graham Vick: Ne vedem atunci. Mulțumesc, la revedere!

Alina Bottez:

Fantasticul voiaj al lui Sir John Falstaff în istoria muzicii

Probabil că puțini dintre cititorii acestui blog știu de existența, în România, a unui doctor în... Falstaff! Sigur, aceasta ar fi exprimarea bombastică a unei realități cât se poate de admirabile și de serioase, anume a faptului că există o teză de doctorat care are titlul: *O confluență a capodoperelor muzicale și literare: Giuvaere ale muzicii de operă inspirate de piesele de Shakespeare în care apare Falstaff*. Autoarea acestei lucrări de doctorat s-ar putea să vă fie mult mai cunoscută, dar, în modestia domniei sale, soprana Alina Bottez nu a depășit până acum granițele notorietății academice cu această teză.

Timpul nu este deloc pierdut, întrucât se pare că această contribuție la dezvoltarea muzicologiei va fi publicată în limba engleză, chiar în Marea Britanie. Și cum peste câteva zile, la Opera Națională vom putea asista la premiera operei *Falstaff* de Giuseppe Verdi, în regia lui Graham Vick, găsesc că momentul de a v-o prezenta pe Alina Bottez este ideal.



Alina Bottez: *Fantasticul voiaj al lui Sir John Falstaff în istoria muzicii*

Sunt onorată de propunerea pe care am primit-o să scriu acest articol pe blogul *Despre Operă*. Ea vine în urma unei mari bucurii – perspectiva premierei operei *Falstaff* de Verdi în regia celebrului Graham Vick la Opera Națională din București joi, 19 februarie 2015. Capodopera lui Verdi și Boito nu este doar încununarea creației compozitorului, ci și făuritoarea operei moderne așa cum o știm, cârmind soarta teatrului liric într-o direcție complet nouă, diferită de a lui Wagner, dar care a deschis calea către opera secolului al XX-lea – nu doar descendenților italieni previzibili (Puccini, Giordano, Mascagni, Leoncavallo), ci și unora străini și mai puțin evidenți (Richard Strauss, Benjamin Britten, etc.)

Dacă acest opus este cântat pe toate marile scene ale lumii, înregistrat în zeci de variante și cunoscut de orice meloman, puțini iubitori de muzică știu cât de vechi, de lung și de întortocheat este periplul personajului Falstaff în istoria muzicii.

Deși predau de câțiva ani Shakespeare la Facultatea de Limbi Străine din București, dragostea mea pentru Falstaff a avut un traseu invers: întâi m-am îndrăgostit pe viața de el în copilărie datorită tandemului Verdi-Boito, după aceea – pe când eram studentă la Canto – am interpretat rolul Alice din această operă (rol pe care urmează să-l cânt din nou în curând) și abia după aceea am citit piesele lui Shakespeare în care strălucește el – *Henry IV* Partea I, *Henry IV* Partea a II-a și *The Merry Wives of Windsor*. Acest personaj comic uimitor a reușit să devină central în două piese dedicate regelui Henric al IV-lea și viitorului rege Henric al V-lea și într-o altă piesă ale cărei roluri titulare sunt feminine. Așa încât, cu ani mai târziu, când am decis să fac un doctorat despre opere bazate pe piese shakespeareene, încetul cu încetul Falstaff a pus piciorul în prag, și-a eliminat concurența și a ajuns să fie subiectul exclusiv al tezei intitulată *O confluență a capodoperelor muzicale și literare: Giuvaere ale muzicii de operă inspirate de piesele lui Shakespeare în care apare Falstaff*, scrisă în regim de cotutelă între Universitatea din București și Universitatea Națională de Muzică București. Acest studiu interdisciplinar care analizează în paralel textul dramatic cu cel al libretelor și muzicii va fi publicat – sper că nu peste prea mult timp – și sub formă de carte.

Așadar, cele mai timpurii adaptări ale *Nevestelor vesele* la genul operei sunt *Le Vieux coquet* ou *Les Deux amies* (*Fantele bătrân* sau *Cele două prietene*) de Papavoine (1761) și *Herne le Chasseur* (*Herne Vânătorul*) de François-André Danican Philidor (1773). Ambele opere sunt pierdute și nu a supraviețuit nici o informație nici despre partituri, nici despre librete.

După ce a debutat în Franța – cu siguranță spațiul în care puterea lui de seducție nu putea rămâne neapreciată – Falstaff a pășit pe teritoriul germanic cu *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Nevestele vesele din Windsor*) de Peter Ritter (1794) și *Die lustigen Weiber von Windsor* de Carl Ditters von Dittersdorf (1796). Și muzica lui Ritter s-a pierdut, dar a supraviețuit o schiță a rolului lui Falstaff, ca și libretul semnat de Römer. Manuscrisul lui Dittersdorf există, dar este atât de deteriorat încât face imposibilă cercetarea. Dar atât importanța lui Dittersdorf ca autor, cât și relevanța lui pentru spațiul românesc (prin aceea că a fost angajat timp de cinci ani la Oradea) m-au provocat să întreprind o „campanie” de arheologie muzicală. Cu ajutorul unor specialiști am reușit să restaurez întregul libret și o mică parte din partitură. Mă bucur, deci, să pot anunța publicul bucureștean că în curând va putea asista, într-un

concert-conferință organizat de mine la Opera Națională, la readucerea la viață a unor fragmente din această operă pe care nu a mai ascultat-o nimeni din 1796.

Libretul operei (textul lui Römer, folosit de Ritter înainte) poartă amprenta mentalității de sfârșit de secol a burgheziei în ascensiune din Germania. Se pune mare accent pe detaliile pecuniare și comerciale. Acțiunea este mutată din Anglia în Germania și din epoca elisabetană la sfârșitul secolului al XVIII-lea, drept care și numele personajelor sunt traduse. Libretul lui Römer îl anticipează pe al lui Boito, găsim motive pentru care să fie relevant că tânăra (Luise în loc de Anne) este fiica gelosului și autoritarului Herr Wallauf (care îi corespunde lui Ford) și nu a lui Herr Ruthal (care îi corespunde lui Page).

Prima operă de răsunet care îl etalează pe rotofeiul cavalier este *Falstaff* de Antonio Salieri (1799), a cărei premieră a avut loc la Viena. Ea este total dependentă de context – social, istoric, geografic și muzical – atât în ce privește compunerea, cât și receptarea sa (la momentul premierei absolute, ca și acum). De exemplu, în loc de personajul suprimat Mrs. Quickly, primadonna – Alice Ford – preia livrarea mesajului către Falstaff deghizată în slujnică nemțoaică, păstrând atât statutul de servitoare, cât și pe cel de mesager din piesa originală. Urmează o întreagă scenă – recitativ și arie – într-un hibrid de limbă... germano-italiană! În lumina faptului că Viena secolului al XVIII-lea era, cel puțin din punct de vedere lingvistic, cel mai cosmopolit oraș din Europa, și că publicul lui Salieri era perfect capabil să savureze toată subtilitatea acestei *scena tedesca*, o asemenea îndrăzneală devine extrem de interesantă. Salieri și libretistul său, Carlo Prospero Defranceschi, sunt singurii care au adaptat umorul de limbaj pe seama altor nații practicat de Shakespeare în *Nevestele vesele*, aducându-l aproape de casă și înlocuind etniile exotice (galezii) sau ceva mai familiare (francezii) cu populația localnică germanică din Viena.

Sigur, așa cum chiar și cei neatrași în mod special de operă știu în urma piesei și a scenariului de film *Amadeus* scrise de Peter Shaffer, compozitorul italian a fost eclipsat de geniul contemporan covârșitor al lui Wolfgang Amadeus Mozart, care a făcut ca muzica realmente valoroasă a lui Salieri să devină învechită, învingând profesionalismul competent cu inspirație scânteietoare. Un al doilea ghinion istoric al acestei opere este de natură anacronică și se referă la faptul că Salieri a abordat aceeași piesă și același personaj ca și Verdi mai târziu, așa încât este greu pentru ascultătorii moderni să aprecieze opera lui Salieri la adevărata sa valoare, fără să o compare continuu cu capodopera copleșitoare a titanului de la Sant'Agata.

Pe langa operă, Falstaff a cucerit și alte genuri, ca, de exemplu, muzica corală: în 1823, Ludwig van Beethoven a compus un canon *a cappella* pe cinci voci în sol major *Falstaffere! lass' dich sehen!* (*Falstaffere!, arată-te!*) WoO 184, care durează 57 de secunde. Compozitorul i l-a dedicat prietenului și profesorului său, violonistul Ignaz Schuppanzigh, care era gras, motiv pentru care lui Beethoven îi plăcea să-i spună Falstaff. Textul integral este "*Falstaffere! Falstaff, lass' dich sehen!*" („*Falstafică, arată-te!*”), adică probabil pur și simplu un mod amuzant de a-l chema, sofisticat din punct de vedere muzical, dându-i de înțeles că îi este dor de el și vrea să-l vadă. Acest canon demonstrează și felul în care viața personală a compozitorilor le influențează scrierile și în ce măsură Falstaff a devenit o figură intimă, familiară pentru cei mai mari muzicieni ai lumii.

Până la urmă, cavalerul trebuia să ajungă pe meleagurile natale și în ipostaza sa muzicală, așa că în 1838, compozitorul irlandez Michael Balfe a compus o operă intitulată *Falstaff* în Londra victoriană. În paralel cu activitatea bogată dusă de numeroasele teatre de operă și săli de concert din capitala Angliei,

Marea Britanie nu avea compozitori autohtoni, iar stilul operei engleze era amorf în epocă. Cum *ballad opera* era o specie cu totul diferită, Balfe, format în Italia ca protejat al lui Rossini, a scris în stil *bel canto*. Libretul lui Maggioni este illogic și lipsit de respect față de piesa lui Shakespeare. De exemplu, Falstaff scrie trei scrisori de dragoste în loc de două, inclusiv Annei Page, iar Mrs. Page este practic eliminată din acțiune. Această curiozitate în care compozitorul britanic scrie muzică italiană în timp ce libretistul italian adaptează piesa englezească are ca rezultat o structură haotică.

În periplusul său, Falstaff mai călătorise în spațiul german la sfârșitul secolului al XVIII-lea. În 1800, E. T. A. Hoffmann scrisese și el o operă intitulată *Die lustigen Weiber von Windsor*, dar manuscrisul nu a supraviețuit și nu ne putem satisface curiozitatea de a vedea cum a fost tratat acest uluitor personaj literar de marele scriitor romantic în ipostaza sa – mai puțin cunoscută – de compozitor. Dar, în cele din urmă, Falstaff avea să se întoarcă în spațiul german în 1849 și să-l cucerească definitiv cu *Nevestele vesele din Windsor* de Otto Nicolai. Libretul, trasat de Jacob Hoffmeister și finalizat de Salomon Hermann von Mosenthal sub stricta supraveghere a compozitorului și ținând cont de indicațiile lui atente, este primul dintre cele inspirate de această piesă care a rămas fidel originalului shakespearian. Muzica este strălucită pe alocuri, dar defectul major al partiturii este că nu toate scenele sunt la fel de complexe, unele dintre ele alunecând spre genul operetei, un gen popular în spațiul germanic. Numele personajelor sunt traduse sau schimbate – Ford devine Fluth, Page devine Reich, Brook se transformă în Bach. Structura melodică a *Singspielului* este tributară tradiției locale, iar aria lui Falstaff este un cântec de pahar tipic, de inspirație folclorică germană. Atât melodia cât și armonia din farsa finală stau sub semnul muzicii incidentale din scena zânelor din *A Midsummer Night's Dream* (*Visul unei nopți de vară*) de Mendelssohn.

Dacă, din cauza pierderii definitive a partiturilor, nu putem ști nimic despre începuturile pelerinajului lui Falstaff în Franța, contribuția țării galanteriei la destinul muzical al lui Falstaff în secolul al XIX-lea este deconcertantă. Cele trei lucrări în care apare protagonistul nostru sunt pastșa *Henri V et ses compagnons* (*Henric al V-lea și tovarășii săi*) de Adolphe Adam (1830), opera *Le Songe d'une nuit d'été* (*Visul unei nopți de vară*) de Ambroise Thomas (1850) și opera într-un act *Falstaff* de Adolphe Adam (1856).

Henri V et ses compagnons de Adolphe Adam este prima lucrare dintre cele menționate până acum care adaptează piesa *Henric al IV-lea*, și nu *Nevestele vesele din Windsor* de Shakespeare. Textul ei nu este denumit libret în referirile criticilor, ci piesă cu muzică și este semnat de doi autori: Alphonse Royer și François Auguste Romieu. Fidel piesei originale în anumite privințe, incluzând pasaje traduse aproape mot-à-mot din limba engleză, el se și îndepărtează mult de sursă prin aceea că introduce două personaje principale absente în piesă (Harcourt și sora lui) și că inventează o întreagă intrigă tipic franțuzească. Spre deosebire de Prințul Hal la Shakespeare, Henri este realmente desfrânat și nu își reformează modul de viață din respect pentru tron și coroană, ci din dragoste pentru o tânără virtuoasă – Nelly, sora lui Harcourt. Această exotică întorsătură justifică clișeul franțuzesc "*Cherchez la femme*". Aparținând genului pastșei, muzica este o compilație de fragmente scrise de Weber, Meyerbeer, Spohr și Lully aranjate de Adolphe Adam. Partitura manuscrisă care se păstrează la Biblioteca Națională a Franței nu este completă, și de aceea singura analiză temeinică și exhaustivă ce poate fi făcută este aceea a textului.

Ce se poate spune în favoarea acestei pastșe este că, în măsura în care am putut afla, este prima operă bazată pe *Henric al IV-lea* de Shakespeare, ceea ce nu este puțin lucru, căci este o sarcină anevoioasă. Saverio Mercadante va scrie *La gioventù di Enrico V* (nota 1) în 1834, și chiar dacă libretul este semnat

de importantul libretist Felice Romani, este în mod clar inspirat de piesa lui Royer și Romieu, și cred că nimeni nu a mai făcut conexiunea până acum. Nu am reușit încă să fac rost de cele câteva fragmente care au supraviețuit din partitura lui Mercadante, așa încât acest opus va face obiectul unui studiu ulterior detaliat.

Le Songe d'une nuit d'été de Thomas este un hibrid aberant al cărui libret, semnat de Joseph-Bernard Rosier și Adolphe de Leuven, îi aduce laolaltă pe Regina Elisabeta I, Falstaff și Shakespeare însuși într-o opera care, deși poartă numele de *Visul unei nopți de vară*, nu are nici o legătură cu piesa omonimă a lui Shakespeare. În fapt este o glumă muzicală care țese o urzeală complicată de neînțelegeri, farse, fantasmе de bețivi și qui-pro-quo-uri într-un vârtej de muzică romantică onirică. Așa cum observă Georg Richard Kruse cu regret (nota 2), percepția franceză asupra lui Falstaff (aici paznicul-șef al parcului de vânătoare din Richmond) este invariabil aceea de gurmand lacom și mare crai. Această operă se axează și ea, în mod inevitabil, pe dragostea neplauzibilă dintre regină și Shakespeare, care era cu treizeci de ani mai tânăr decât ea. De aceea la sfârșit Elisabeth îi ordonă poetului să-și imagineze că totul a fost vis – de aici conexiunea cu titlul piesei Bardului. Singurele înrudiri cu *The Merry Wives* sunt că Falstaff curtează două femei (pe Elisabeth și pe doamna sa de companie, Olivia) și că aria lui este o baladă despre Vânătorul Negru (Le Chasseur Noir), care amintește de Herne.

Falstaff de Adolphe Adam este o partitură lejeră pe un libret de Adolphe de Leuven și Henri Vernoy de Saint-Georges. Nu am putut localiza dialogurile vorbite, dacă au supraviețuit, așa încât analiza textului nu poate fi absolut completă. Dar textul nu este oricum bazat pe Shakespeare. Aici, Sir John este guvernator al orașului Windsor și curtează câteva tinere – un ecou vag al *Nevestelor vesele*. Proza, probabil pierdută, face referire la un ultragiu final de care se face Falstaff vinovat, care poate fi dedus din textul cântat și care îi atrage revocarea din funcție în cele din urmă. Așadar, el își reia modul de viață hedonist și fără griji și decide că este mai bine să fii vesel decât mohorât. Muzica este nesubstanțială, ușoară, cu melodicitate cursivă, dar lipsită de complexitate.

Această contribuție a Franței la destinul muzical al lui Falstaff este deconcertantă, lăsând cercetătorul perplex. Într-o țară care a dat simfonia dramatică *Roméo et Juliette* de Berlioz, opera comică *Béatrice et Bénédict* a aceluiași compozitor sau splendida *grand opéra* a lui Gounod *Roméo et Juliette*, piesele de Shakespeare în care apare Falstaff au primit doar adaptări în care personajele sunt lipsite de consistență, libretele nu sunt doar desprinse de originalul literar, ci și ilogice, neplauzibile și construite pe teme ce diferă radical de sursă. Partiturile, chiar dacă sunt agreabile sau chiar inspirate uneori, sunt departe de calitatea așteptată de la o țară a cărei cultură muzicală a produs o parte din cea mai valoroasă muzică a lumii, incluzând câteva adaptări shakespeariene.

În cele din urmă, capodopera absolută inspirată de piesele de Shakespeare în care apare Sir John este *Falstaff* de Verdi (1893), a cărei nouă montare o așteptăm cu nerăbdare acum la Opera Națională din București. Bazată pe libretul strălucit al lui Arrigo Boito, opera urmărește în principal structura *Nevestelor vesele*, eliminând scena Femeii din Brentford și un număr de personaje, dar îmbogățește și colorează rolul titular și întregul text cu scene inteligent „transplantate” din *Henric al IV-lea*. Simbioza dintre text și muzică arată cunoașterea „organică” a creației lui Shakespeare pe care o aveau cei doi autori, iar rezultatul final este o lucrare mercurială ce curge aproape fără intrerupere într-un șuvoi de invenție de motive melodice susținute de o armonizare de maximă măiestrie. Cuvântul și sunetul sunt sudate indisociabil și fiecare alegere muzicală este făcută numai pentru a da greutate și contur unui personaj sau unei situații. Nu există aici muzică de dragul muzicii, ci doar muzică de dragul artei. Dacă

toți compozitorii care au fost atrași de Falstaff au optat să-i accentueze muzical grăsoarea și degradarea fizică la bătrânețe, Verdi pare să facă exact contrariul. Muzica sa, care se desfășoară într-un tempo frenetic ce nu dă răgaz nici cântăreților, nici publicului, creează un portret nu al aspectului exterior, ci al sentimentelor lăuntrice. Chiar în ceea ce privește aspectul lui fizic, “*Verdi nu l-a vrut prea bătrân și coliliu*” (Wills 197, traducerea mea). Sir John văzut de Verdi și Boito are suflet tânăr, se simte invincibil și indestructibil, și în imaginația sa poate să sară și să zboare, simțindu-se încă “*sottile, sottile*”, o excelentă alegere lexicală, întrucât în limba italiană înseamnă atât subțire cât și subtil. Există un singur moment în care se îndoiește de sine însuși – după plonjarea violentă în Tamisa care îi zdruncină oasele bătrâne și îl face să se întrebe, într-un acces de panică, dacă ar putea fi cumva mai puțin decât o adevărată forță a naturii, așa cum crezuse el. Sfâșietoarea sa replică “*Mondo reo*” (“*Lume rea*”) năucește publicul și nu există spectator sau ascultător care să nu se oprească un moment pentru a medita asupra propriei sale condiții umane, failibile și fragile. Discrepanța și disproporția dintre imaginea de sine a lui Falstaff (un motan care se vede leu în oglindă) și imaginea pe care și-o formează lumea despre el declanșează atât efectele comice irezistibile din operă (“*Vado a farmi bello*”, etc.), cât și pe cele realmente zguduitoare, ecouri ale compozitorului octogenar deprimat care a găsit în el tăria de a face să țâșnească o operă comică de asemenea umor în timp ce prietenii săi se îmbolnăveau și mureau unul câte unul în jurul lui, făcându-l să-și contemple propria condiție de muritor. Este posibil ca acesta să fie motivul pentru care sensibila Eleonora Duse, marea actriță italiancă și iubita lui Boito, a spus că această comedie i se pare melancolică.

Așadar, prototipul *senex*-ului ridicol (Sir John Falstaff, figură carnavalescă din perspectiva bahtiniană) se înscrie mai întâi în tradiția speciilor *opera buffa*, *pastișă*, *Singspiel* și *operă-baladă*, pentru a se transforma apoi într-un personaj modern și cuceritor.

Tradițiile operistice impun numeroase și variate adaptări ale textului shakespearian. Trecerea de la un gen la altul presupune o metamorfoză dramatică ce are ca rezultat modificarea subiectului, reducerea numărului de personaje sau fuzionarea câtorva personaje într-unul singur. Pe de altă parte, universul operei oferă posibilitatea de a spori tensiunea dramatică și de a contura personajele prin mijloacele proprii muzicii: structura tonală, ritmul, timbrul, virtuozitatea vocală, agogica, etc.

Cum era de așteptat, lucrările inspirate de Falstaff nu au încetat să apară după premiera operei lui Verdi. Englezii au început să-și ceară ceva mai accentuat drepturile de paternitate, dar compozitori ai lumii întregi și-au revendicat acest personaj devenit universal: Sir Arthur Sullivan a scris muzică incidentală pentru *The Merry Wives of Windsor* în 1874, Hugo Kaun – poemul simfonic *Sir John Falstaff* în 1906, Sir Edward Elgar – studiul simfonic *Falstaff* op. 68 în 1913, și Gustav Holst – opera de inspirație folclorică într-un act *At the Boar's Head* de 1925 (bazată pe *Henry IV*, nu pe *Neveste*) și Ralph Vaughan Williams – deja celebra operă modernă *Sir John in Love* (*Sir John îndrăgostit*) în 1929, singura operă bazată pe *Nevestele vesele* care are imensul avantaj de a folosi textul nemodificat al lui Shakespeare în limba originală.

Pe lângă acești compozitori celebri, s-au mai apropiat de silueta generoasă a lui Falstaff și alții, trecând nu doar granițele țărilor, ci și ale genurilor, migrând spre operetă și musical: *Falstaff* de J. P. Webber (1928), *When the Cat's Away* de C. S. Swier (1941), *Good Time Johnny* de James Gilbert (1971), *The Genuine Music Hall Version of the Merry Wives of Windsor* de F. Gilbert și E. W. Rogers (1977), muzica incidentală pentru *Nevestele vesele din Windsor* de Nicu Alifantis (1978; actualmente în repertoriul Teatrului Metropolis) și musicalul *Falstaff Story* de același autor (1995), *Falstaff in and out of Love* de A. Rea (1982),

opera de concert în patru scene *Plump Jack* de Gordon Getty (1987), musicalul *Erwin Kannes – Trost der Frauen* de Thomas Zaufke (2005) și adaptarea muzicală a *Nevestelor vesele din Windsor* făcută de Paul Englishby pentru Royal Shakespeare Company cu ocazia Festivalului de Opere Complete (2006).

Bătrânul Falstaff nu vrea să moară. Nici în secolul al XX-lea, el nu a încetat să genereze beletristică nouă. În 1978, Robert Nye a scris best-seller-ul *Falstaff*, cu subtitlul: “fiind *Acta domini Johannis Fastolf*, sau *Viața și faptele de vitejie ale lui Sir John Faustoff*, sau *Războiul de o sută de zile*, povestit de Sir John Fastolf, K.G. (nota 3), secretarilor săi William Worcester, Stephen Scrope, Fr. Brackley, Christopher Hanson, Luke Nanton, John Bussard și Peter Bassett; acum transcris, aranjat și redactat cu ortografie modernă pentru prima oară de Robert Nye”.

Pe lângă muzică și literatură, el a inspirat și lucrări de artă plastică – picturi de Eduard von Grützner (1846-1925), seria de sculpturi din Stratford-upon-Avon – de Greg Wyatt, Niels Helvig Thorsen și The Gower Memorial din Bancroft Gardens. În domeniul arhitecturii, clădirile ce poartă amprenta lui Sir John sunt ilustrate prin Hanul Falstaff din Canterbury (1403, renovat de multe ori ulterior, numit așa din 1783) și taverna-restaurant Art Nouveau „Falstaff” din Bruxelles.

În cele din urmă, în onoarea setei de nepotolit a cavalerului, există berea Falstaff – chiar dacă încă nu i s-a dedicat nici un sherry – băutura lui preferată. Această bere se fabrică în Saint Louis, Missouri, din 1903, când berăria a luat numele popularului personaj shakespearian, dar ea exista din 1838.

Genul operei fiind rezultatul unirii muzicii cu textul, valoarea și succesul lucrării finale depind în întregime de îmbinarea fericită a acestor două jumătăți vitale care formează întregul. Nu există rețetă infailibilă și nici un compozitor sau poet nu are exact aceeași viziune asupra subiectului. În ce privește operele inspirate de piesele shakespearene în care apare Falstaff, comuniunea perfectă între muzică și libret a fost atinsă în *Falstaff* de Verdi și Boito – nu întâmplător, căci Boito a fost el însuși un mare poet. Varietatea tuturor acestor lucrări se constituie într-un tezaur al repertoriului muzical internațional și îmbogățește spectatorii și iubitorii de muzică din toată lumea și din toate epocile. Trebuie să ne bucurăm de toate, să le savurăm asemănările și diferențele, chiar dacă rămânem obiectiv conștienți de variile lor imperfecțiuni. Iar noi, acum, aici, sperăm ca montarea pe care o propune Graham Vick la București să fie în spiritul reverenței față de bătrânul său compatriot Shakespeare, al dragostei de muzică și al respectului față de partitură și libret.

Note:

(1) Trebuie menționat faptul că opera lui Giovanni Pacini cu același titlu, *La gioventù di Enrico V* (1820), nu este bazată pe Shakespeare deloc, chiar dacă Garry Wills afirmă acest lucru în cartea sa *Verdi's Shakespeare: Men of the Theatre*. Libretul este inspirat de piesa *La Jeunesse de Henri V* de Alexandre Duval (1806), ca și cele ale lucrărilor *La gioventù di Enrico Quinto* de Ferdinand Hérold (opera buffa în două acte pe un libret italian de Landriani, Neapole 1815), *La gioventù di Enrico V* de Giuseppe Mosca (*dramma in musica*, Florența 1817/1818) și *La gioventù di Enrico V* de Francesco Morlacchi (1823).

(2) În excelentul său studiu “*Falstaff und Die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten*”

(3) Knight of the Garter – Cavaler al Ordinului Jartierei.

Acest text aparține dnei Alina Bottez. Orice reproducere parțială sau integrală este permisă numai cu acordul expres al autoarei.

Decriptându-l amuzat pe Falstaff de la ONB

19 februarie 2015, într-o joi, Opera Națională București, premieră

Giuseppe Verdi: *Falstaff*

Regia: **Graham Vick**, dirijor: Guillermo Garcia Calvo Scenografia: Samal Blak, Lighting design: Giuseppe di Iorio, Asistent de regie: Jacopo Spinei

Ștefan Ignat (Falstaff – debut), Cătălin Țoropoc (Ford – debut), Iulia Isaev (Alice), Ana Cebotari (Nanetta – debut), Sorana Negrea (Meg Page – debut), Andreea Iftimescu (Quickly – debut), Ștefan von Korch (Fenton – debut), Liviu Indricău (Caius – debut), Valentin Racoveanu (Bardolfo), Iustin Zetea (Pistola – debut) Orchestra și Corul Operei Naționale București Maestru de cor: Stelian Olariu, asistent maestru de cor: Daniel Jinga

Un purcel verde de dimensiuni uriașe, vegetal și artificial, pârtăie confetti peste o adunare de oameni costumați caraghios, veniți să celebreze o nuntă. Asta este o imagine pe care n-o voi uita multă vreme. Eu unul mi-o voi aminti cu mare amuzament. A fost o seară în care m-a pufnit râsul mereu și la capătul căreia m-am emoționat contemplând un final în care bătrânețea ajunge la limita cea mai de jos a ridicolului, iar viața își reia ciclul obișnuit, prin căsătoria lui Fenton cu Nanetta. Așa de bătrâni și de ridicoli vom ajunge și noi, cel mai probabil. Și vom privi totuși cu o înțelepciune salvatoare cum tinerii o iau de la capăt, la fel ca noi, fără să fi învățat nimic din experiența noastră. Privită așa, viața este o comedie bună.



By RoZa Zah

La fel ca orice comunitate, și publicul de operă se împarte în tineri și bătrâni. În special la operă, publicul bătrân este mai numeros decât proporția sa demografică. De aceea, aseară au fost spectatori scandalizați de regia modernă a lui Graham Vick. Pentru a înțelege ce s-a întâmplat aseară pe scena de la ONB, ar trebui mai întâi de toate să ne punem întrebarea: Ce înțelegem noi din opera *Falstaff*? Și apoi, după ce reușim să verbalizăm pe tema asta, putem discuta punerea în scenă.

Așadar, *Falstaff* este o comedie. Dacă am fi la școală, am adăuga: este o comedie de moravuri. Un aristocrat (căci e vorba de Sir John Falstaff, nu de nenea Jan) bătrân și falit își închipuie că poate specula naivitatea unor *nouveaux riches* care ar putea sucomba sub farmecele lui și i-ar rezolva problemele financiare. Planul său eșuează lamentabil în fața pragmatismului unor burgheze care au răzbătut prin viață, pline de curaj, pentru a ajunge la prosperitate. Graham Vick a spus la conferința de presă că acest comportament naiv, din partea lui Falstaff, precum și obiceiul burgheziei de a aspira la noblete, cumpărând-o pur și simplu, sunt lucruri atât de valabile în ziua de astăzi, încât ar fi o impietate față de Shakespeare să le mai regizezi clasic. Din această perspectivă, am putea invoca, în România, numele unui Paltin Sturdza, descendent al unei familii boierești, azi amestecat în tenebroase afaceri cu politicieni bogați, o poveste mai degrabă serioasă, dar nu lipsită de o doză semnificativă de ridicol.

Pe de altă parte există și perspectiva lui Verdi și a lui Boito, în care Falstaff este o impersonare a bătrânului compozitor, care nu se sfiește în fond să îi facă pe toți bărbații să se privească în oglindă, căci timpul trece. Silueta de cerb, cu capul decupat pentru a permite o fotografie portret plină de autoderiziune, nu este plasată numai pe scenă, în parcul kitsch al Windsor-ului. Ci și în *foyer*-ul operei, ca să te tragă de nas: și tu vei fi un Falstaff, într-o zi... Dacă toate aceste idei nu pot fi reprezentate decât în costume de Ev Mediu, atunci înseamnă că lumea a înnebunit.

Nu avem de ce să ne șocăm. Falimentul, în secolul XXI, te poate arunca efectiv în stradă, așa cum Hanul Jartierei la care trage Falstaff este o bancă din parc, iar așa zisul birou este instalat într-o toaletă ecologică. Valeții te pot urma pe acest drum, trădându-te însă cu prima ocazie. Desigur, parcul cu iarbă artificială, de un prost gust desăvârșit, în care clipurile publicitare rulând la infinit pe niște plasmă arată o imagine de plastic, a unui bărbat sculptat de *body-building*, care pozează perfecțiunea domestică: amant, iubitor de animale, gospodar. Atâta i-a dus mintea pe cei de la departamentul de marketing al companiei *Ford Development PLC*. O imaginație limitată la o carte poștală cu un palat, ca reclamă la un cartier rezidențial. Mai departe, e cât se poate de logic ca Nanetta să se ascundă în cabina de duș cu amantul ei, tocmai pentru că nu mai suntem în secolul XVI. Tamisa e o piscină. Iar pădurea Windsor este atât de modernă, încât orice urmă de sălbăticie naturală a dispărut, cedând locul unui parc tematic, în care toate plantele sunt decupate în forme care mai de care mai de prost gust.

Este umorul truculent englezesc. Este, așa cum spunea Graham Vick [într-un interviu](#) acordat acestui blog, despre burlescul grosier, de tip Benny Hill, despre oameni care scot fundul pe geam și trag vânturi. Și, de ce nu?, despre purcei uriași, cu aparență ecologică, trăgând și ei vânturi de confetti. Dacă vrei, e despre umorul de tip Nae Lăzărescu și Vasile Muraru, pe care moartea primului l-a ridicat la rang de legendă. Dar, în același timp, este o privire ironică spre acest tip de umor. Și aici e o întreagă subtilitate, care salvează de la vulgaritate întregul spectacol. Aseară am văzut un spectacol scilipitor, plin de viață, un hohot de râs în formă vizuală, dublat de o muzică genială. Și de niște interpreți foarte buni.

Aveam o singură întrebare de pus la conferința de presă, dar Graham Vick a răspuns la ea încă din timpul *speech*-ului său. I s-a propus inițial să facă *Madama Butterfly*, dar regizorul a refuzat un vehicol

pentru staruri, alegând *Falstaff* pentru că pune mai mult în valoare o echipă, așa cum este cazul artiștilor de la ONB, care cântă de multă vreme împreună. Un test al sincronizării, căci muzica din ultima operă a lui Verdi depinde integral de acest mecanism, care trebuie să funcționeze impecabil.

A fost un examen pentru orchestră. Partitura are un ritm de galop în prima parte, de parcă Verdi s-ar fi temut că nu-i va ajunge timpul să termine de scris. Drept urmare, finețea scriiturii este dublată de o viteză debordantă, cerând precizie și balans. Guillermo Garcia Calvo le-a avut pe amândouă și le-a transmis și orchestrei. A fost ritm și sunet plin, tridimensional, în care am savurat amuzat cum Verdi scoate limba către Wagner în finalul lui *So che se andiam la notte...*, contrapunându-i propria aluzie la Aida (*Immenso Falstaff!*) sau cum își autoparodiază *Hostias*-ul din *Requiem* în ultimul act (*Domine, fallo casto!*). În partea a doua ritmul slăbește, de parcă Verdi nu s-ar mai fi îndurat să se despartă de ultimul său proiect.



Ștefan Ignat a fost un excelent Falstaff, cântând cu aplomb și inteligență, îmbrăcat într-un costum care-l solicita fizic. Am remarcat și actoria sa de bună calitate, căci personajul său se transforma radical, recăpătându-și o eleganță imposibil de negat în secvența în care îmbracă mantia și pălăria cu panaș. Dar, în totalitate, a avut o prestație solidă, sigură și unitară, dominând cu inteligență orchestra, fiind vizibil, palpabil. L-a secondat un Ford de-a dreptul cuceritor: Cătălin Țoropoc, care a cântat cu un aplomb admirabil. O voce virilă care alături neașteptat, dar și natural, comicul de o vibrație dramatică pe care nu am mai întâlnit-o de multă vreme. Iulia Iasev, la rândul ei, foarte sigură și

cuceritoare în rolul lui Alice, o voce de miere, dar agilă. A dublat-o Meg, Sorana Negrea, de parcă n-ar fi fost la debut în rol (ca de altfel tot restul distribuției în afara Iuliei Isaev). Mereu, când am ascultat această operă, mi-am imaginat-o pe Mrs. Quickly ca fiind cea care îl seduce în realitate pe Falstaff, iar nu o codoașă bătrână, cum se obișnuiește a fi reprezentată. Am primit-o în seara asta, așa cum o visam, pe Andreea Iftimescu, care a fost delicioasă, chiar dacă mi-ar fi plăcut o voce și mai gravă, și mai accentuată. Liviu Indricău a fost excelent în rolul Doctorului Caius, făcându-mă să mă întreb dacă nu ar fi fost un Fenton mai convingător decât Ștefan von Korch, dar probabil că a contat și aspectul fizic în această alegere, căci von Korch a impresionat cu bustul său athletic, în rol de *pool boy*. Mi-ar fi plăcut ca Ana Cebotari să fi afișat strălucirea metalică absolut impresionantă din actul trei și în restul serii, dar nu-i nimic, a fost bine și așa, compensând poate o lipsă de experiență cu o siluetă ce nu putea fi ignorată nici de Falstaffii din sală, nu numai de Fenton. Valentin Racoveanu (Bardolfo) și Iustin Zetea (Pistola) foarte corecți. Corul, atâta cât e în această operă, a arătat din nou aceeași calitate cu care ne-am obișnuit. Dacă vom sta să căutăm slăbiciuni, le vom găsi, pe ici, pe colo, dar în ansamblu, toate vocile au funcționat nesperat de bine.

Sigur, figura unui mare critic muzical plecând mâhnit la pauză din cauza producției are o aparență tragică și teatrală. Dar și comică în același timp, pentru că Falstaff, la aceeași vârstă, lua mai ușor farse mult mai usturătoare. Aplauzele spectatorilor au fost sincere și foarte entuziaste, dominând copios grupul inevitabil al nemulțumiților care nu și-au putut consuma liniștiți prejudecățile.

Spectacolele cu *Falstaff* continuă și în weekend și merită văzute, chiar de două ori. Cel puțin eu așa am de gând să fac și vă îndemn și pe voi să faceți la fel. Și să împărtășiți impresiile voastre și aici.

Update: *Câteva cuvinte despre spectacolul de pe 21 Februarie*

... și niște detalii care n-au mai încăput joi în articol.

În mare măsură a fost la fel. Orchestra parcă mai puțin concentrată decât la premieră, dar asta nu m-a împiedicat să mă legăn în scaun la "*Assottigliam, Assottigliam*" și nici nu mi-a diminuat impulsul de a face cu degetele gestul "*Horns*" (rockerii știu despre ce este vorba) la preludiul actului III, chiar dacă alăturările n-au mai fost atât de riguroase. Ana Cebotari a fost mai vizibilă, Cătălin Țoropoc a livrat muzica lui Ford cu și mare generozitate, aproape (repet, aproape) forțând în arie, iar Ștefan Ignat a avut o mică desincronizare fără importanță, dar, în general, a dominat aceeași impresie de coerență și de foarte bună sincronizare.

Despre regie, pe care am avut timp s-o observ mai bine, am avut aceeași impresie de coerență și de profesionalism. În plus, luminile lui Giuseppe di Iorio au contribuit mult la această impresie: de la un contrast remarcabil în primul act, care făcea totul să strălucească, până la penumbrele ultimului act.

M-am amuzat foarte tare văzând că tipul musculos din reclama de pe LCD apare pe scenă, aruncându-l pe Falstaff în coșul de rufe. În altă ordine de idei, n-am văzut nicăieri să se facă observația că discursul lui Graham Vick este unul de stânga. Dacă veți citi cu atenție interviul său, așa este. Din acest punct de vedere, cum s-ar putea interpreta gigantul purcel din final? De fapt, acel purcel apare în toate actele, dar el e mic la început și mascat de toaleta ecologică, și tot crește și crește până ajunge la dimensiuni uriașe. Tot așa crește și dezastrul lui Falstaff, învins de niște oameni care nu sunt cu nimic mai inteligenți decât el, ci doar mai determinați. Gluma se îngroașă până devine o farsă grosolană. "De porc", cum se mai zice. Dar te face să hohotești de râs.

Falstaff de la ONB în revista „Opera” (UK)

„The world's leading opera magazine”, revista „Opera” din UK, înființată în anul 1950 de George Lascelles, Earl of Harewood, publică, în numărul pe luna mai, o cronică de la București. Este vorba despre articolul pe care l-am scris despre acest hobot de râs numit „Falstaff” de Verdi, în regia lui Graham Vick, la ONB, de pe 19 Februarie 2015.

Cronica din „Opera” este, în fapt, o versiune mai scurtă a articolului publicat pe acest blog sub titlul „Decriptându-l amuzat pe Falstaff de la ONB”.



19 februarie 2015, într-o joi, Opera Națională București, premieră

Giuseppe Verdi: *Falstaff*

Regia: **Graham Vick**, dirijor: Guillermo Garcia Calvo Scenografia: Samal Blak, Lighting design: Giuseppe di Iorio, Asistent de regie: Jacopo Spinei

Ștefan Ignat (Falstaff – debut), Cătălin Țoropoc (Ford – debut), Iulia Isaev (Alice), Ana Cebotari (Nanetta – debut), Sorana Negrea (Meg Page – debut), Andreea Iftimescu (Quickly – debut), Ștefan von Korch (Fenton – debut), Liviu Indricău (Caius – debut), Valentin Racoveanu (Bardolfo), Iustin Zetea (Pistola – debut) Orchestra și Corul Operei Naționale București Maestru de cor: Stelian Olariu, asistent maestru de cor: Daniel Jinga

România

București

Un purcel verde uriaș pârțâie confetti peste o mulțime colorată de oameni îmbrăcați ridicol, adunați să sărbătorească nunta Nanettei cu Fenton – iată imaginea cu care vom rămâne în minte la finalul noului *Falstaff* de la Opera Națională București, într-o montare efervescentă, semnată de Graham Vick. Abordarea a fost una contemporană, în care decorurile lui Samal Blak au dus până la extrem falimentul personal al lui Falstaff, astfel încât Garter Inn s-a redus la o bancă și o toaletă ecologică, plasate într-un parc. Windsor Great Park era produs de Ford Development PLC, specialist în obiecte de grădină artificiale. Întreaga scenă era tapetată cu reclame de prost gust pentru compania Ford, Tamisa – redusă la o piscină, de întreținerea căreia se ocupa Fenton, iar Alice conducea un BMW decapotabil, alături de fiica și prietenii ei.

Premiera a fost dirijată de Guillermo Garcia Calvo, care a ținut bine în mână atât orchestra cât și artiștii, lăsând să iasă la iveală clar toată frumusețea partiturii. Soliștii, toți angajați permanenți ai ONB, au cântat siguri pe ei și cu precizie, deși, cu excepția Iuliei Isaev, toți debutau în rol. Ștefan Ignat a fost un Falstaff inteligent și dezinvolt, evitând orice urmă de vulgaritate. Cătălin Țoropoc a impresionat în rolul lui Ford, cu timbrul său frumos, iar Alice a Iuliei Isaev a fost mai lirică decât de obicei. Restul distribuției s-a comportat ca o echipă, cu un entuziasm care a compensat platitudinea lui Ștefan Korch în rolul lui Fenton și a Anei Cebotari în Nanetta (cu excepția ultimului act, în care a fost cu adevărat strălucitoare).

Mezzosopranele Sorana Negrea în Meg și Andreea Iftimescu în rolul unei Quickly sexy au făcut apel mai degrabă la seducție decât la viclenie pentru a-l atrage pe Falstaff în capcană, ambele cântând corect dar cu eficiență. Rolurile mai mici au fost interpretate într-o manieră extrem de comică (Valentin Racoveanu și Iustin Zetea în Bardolfo și Pistola, în costume de chelneri), cu o mențiune specială pentru Caius al lui Liviu Indricău, ale cărui inflexiuni de argint nu au făcut decât să aducă și mai multă veselie în această nouă producție.

Alexandru Pătrașcu, *Opera Magazine*, Mai 2015, pp. 613-614

Romania

Bucharest

A huge green piglet farting confetti over a colourful, ridiculously dressed crowd of people celebrating Nannetta and Fenton's wedding was the image to remember at the end of the ROMANIAN NATIONAL OPERA's ebullient new *Falstaff*, directed by Graham Vick. The production took a contemporary approach, with Samal Blak's sets revealing Falstaff's personal bankruptcy to be so extreme that the Garter Inn was reduced to a park bench and an eco-toilet. Windsor Great Park was produced by Ford Development PLC, specialists in artificial gardening. The stage was plastered with bad-taste ads for Ford's company, the Thames was reduced to a pool, maintained by Fenton, and Alice drove around in a convertible BMW, along with her daughter and friends.

On the opening night (February 19) the music was led by Guillermo Garcia Calvo, who held the pit and the stage firmly together, allowing all the beauties of the score to be revealed with clarity. The cast, all permanent company artists, sang with confidence and precision, although, apart from Iulia Isaev as Alice, they were all debutants in their roles. Ștefan Ignat gave a witty and secure performance as Falstaff, avoiding any vulgarity. Cătălin Țoropoc impressed as Ford, with a beautiful timbre, and Isaev's Alice was more lyrical than usual. The rest of the cast played as a team, their enthusiasm compensating for the dullness of Ștefan von Korch's voice as Fenton, and of Ana Cebotari's Nannetta (apart from the last act, where she really shone). The

■ Ștefan Ignat in the title role of Graham Vick's new '*Falstaff*' in Bucharest



mezzos Sorana Negrea as Meg and Andreea Iftimescu as a sexy Quickly employed seduction rather than cunning to set the trap for Falstaff, both singing serviceably but effectively. The smaller roles were played for laughs (Valentin Racoveanu and Iustin Zetea as Bardolfo and Pistola, dressed as waiters), and special mention should be made of Liviu Indricău's Caius, whose silvery tones added to the general joy of this new production.

ALEXANDRU PATRASCU

Windsor Press: La o bere cu Falstaff, lângă ONB

Oameni tineri și interesați de tot ce este *hot* în materie de operă, [Snobu'](#), [Microbu'](#) și [Kid](#) nu puteau rata premiera lui [Falstaff](#) de la ONB, în regia lui Graham Vick. Spectacolul le-a plăcut atât de mult, încât nu s-au lăsat până nu l-au convins pe bătrânul Falstaff să iasă cu ei la *Carul cu Bere*. N-a fost deloc greu, mai ales că singura condiție pe care o aveau de îndeplinit era să plătească ei consumația, ceea ce nu i-a mirat deloc. Atâta doar că nimeni nu-și imagina cât de mare va fi cantitatea de bere pe care urmau s-o consume. Toată lumea bea bere Holsten, pentru simplul motiv că eticheta de pe sticle semăna izbitor cu imaginea de pe cortina spectacolului.



Falstaff ceruse halbe cu capacitatea de doi litri din care să bea cu toții. Snobu' venise cu un laptop și citea cronicile de la premieră, cu voce tare, aproape urlând și înecându-se cu fumul de la țigară. Falstaff asculta impasibil, râzând. Kid și Microbu' îi cereau din când în când părerea lui *Il Pancione*, mângâindu-l pe burtă. Însă tot ce putea să spună bătrânul nu erau decât niște replici din libretul lui Boito. Curios însă, acele replici aveau darul de a invoca pe autorii cronicilor, care apăreau de nicăieri, îmbrăcați în costume de operă, recitându-și propriile articole.

Falstaff: *Oste! Un'altra bottiglia di Holsten!*

Snobu': *Di Xeres! Am găsit, uite, Costin Popa!*

În acel moment, prin norii de fum de țigară își face apariția un domn în vârstă, slab, cu un aer ușor trist, îmbrăcat exact ca Falstaff.

Costin Popa: *Pe sfârșitul ansamblului „Tutto nel mondo è burla”, patruședul se rotește încet și expulzează pe orificiul posterior un șuvoi de confetti multicolore. Ne era adresat. A dorit dl Vick să-și exprime astfel „prețuirea” pentru cei ce urmau să-i aplaude producția? Nu se știe, se poate doar presupune. Dacă ar fi întrebat, ar vorbi că, în fond, este parafraza textului „Totul în lume e-o farsă”. Sub asemenea siglă, ne putem permite, oare, orice?*

Falstaff: *Se Falstaff s'assottiglia non è più lui, nessun più l'ama.*

Snobu': Purcelul ăsta uriaș a șocat pe toată lumea. Dacă e să constat ceva la publicul românesc ce-și zice cunoscător de operă, atunci caracteristica principală este lipsa completă a simțului umorului. Știm să fim de o ironie mușcătoare, sublimă, dar totul până la propria persoană. Suntem hipersensibili la orice nu înțelegem, presupunând că cineva își bate joc de noi. Ne simțim vizati, chiar și atunci când este clar că nu despre noi e vorba. Purcelul acela râdea, desigur, dar nu de dvs., domnule Popa, și nici de spectatori în general, ci de clasa de *nouveaux riches* din România, ba chiar din Estul Europei, foarte preocupată să-și afișeze cu ostentație *standingul* material. Asta l-a impresionat pe Graham Vick...

În acel moment, lângă marele critic își face apariția chiar Graham Vick, îmbrăcat și el tot în Falstaff.

Graham Vick: *Acum câteva zile m-am dus pe jos la restaurant. Și pe drum am trecut pe lângă un Ferrari parcat așa, între două mașini, pe o străduță îngustă, cum să spun, de parcă ar fi fost mașina soției dvs. Era un Ferrari roșu foarte frumos. Da, satirizez în montarea mea ceva din aceste lucruri, pentru că le-am înțeles. Și sper să găsesc un ecou cu aceste elemente, dar sunt și alte lucruri familiare, există câte ceva pentru fiecare. Oamenii sunt oameni. Sexul este sex. Lăcomia este lăcomie. Mâncarea este mâncare. Excesul este exces. Sunt lucruri similare, indiferent de context, eu așa cred.*

Falstaff: *Caro signor Vick! Voglio fare con voi più ampia conoscenza.*

Snobu': He said you can sit down with us. Have a beer, too.

Falstaff: *Oste! Un'altra bottiglia!*

Costin Popa: *Și dacă am vorbit despre aceste montări nu pot să nu remarc că, botărât lucru, Opera Națională București se ferește de regizorii români cu activitate în teatrele lirice naționale și internaționale. În patru producții noi (inclusiv în „Tosca”, spectacolul de vis urât al lui Kirchner) au fost 100% regizori străini. Cât va mai dura sistemul? Oare Andrei Șerban, Silviu Purcărete și alții asemenea lor nu-și pot găsi loc pe afișele primei scene lirice a țării?*

Kid: Dar, bine, îmi amintesc că *Oedipe* din anii '90 la ONB a fost un scandal și mai mare decât acest *Falstaff*. Toată lumea l-a desființat atunci pe Andrei Șerban. Iar, mai nou, chiar și în *Lucia di Lammermoor* de la Iași v-a deranjat partea de *Personenregie*, a țășnălelor de cazarmă, a scuturatului de

covoare, a săbiilor încrucișate, noroc că apa care curgea mereu într-un jgheab nu făcea zgomot. Regia modernă pare să fie în viziunea dvs. un fel de rău necesar. Poate că este mai mult decât atât. Andrei Șerban povestea la un moment dat că...

În acel moment, pe ușă intră cu un aer absent chiar Andrei Șerban. Se apropie de masa lui Falstaff și îi strânge mâna lui Graham Vick. Apoi, uitându-se spre Kid:

Andrei Șerban: *Uneori plecăm împreună după cursuri la Opera Română din București să vedem câte un spectacol. Ca snobi aroganți ce eram, luam în bășcălie jocul prăfuit și naiv de pe scenă, dar în scurt timp ne trezeam admonestați și rugați să părăsim sala. O dată ne-am distrat foarte zgomotos pe seama Traviatei.*

Falstaff: *Quand'eraì paggio?*

Andrei Șerban: Si, studente.

Falstaff: *Oste! Un'altra bottiglia!*

Graham Vick: Please, stay with us, Andrei.

Costin Popa salută politicoș și se îndreaptă spre ieșire. Cei de la masă se pun din nou pe băut și pe râs. Snobu' caută febril pe Google alte cronici.

Snobu': Gata! Am găsit! Încă trei cronici. Jeanine Costache...

Falstaff: *Alice mia!*

Snobu': Cristina Sârbu...

Falstaff: *Un'altra!*

Microbu': *Un'altra!*

Kid: *Un'altra!*

Falstaff: *E questa ha nome: Margherita.*

Snobu': *La chiaman Meg.* Hahaha! Și încă una semnată Anca Florea!

Intră Anca Florea, urmată de celelalte două doamne.

Anca Florea: *Revereeeeeeeeee-e-nza!*

Falstaff: *T'accordo udienza.*

Cele trei încep să vorbească în același timp, iar audiența de la masă privește amuzată.

Jeanine Costache: *Dacă ne raportăm la un spectacol de “teatru-operă”, așa cum a afirmat și directorul Operei Naționale București în conferința de presă, pot spune că este o producție reușită, dacă vrem să auzim și muzica, scrisă de Giuseppe Verdi în ultimii săi ani de viață, pot spune că avem nevoie de voci care să treacă rampa peste o orchestră bine strunită, așa cum a fost și cea de aseară – sub bagheta dirijorului Guilleromo Garcia Calvo.*

Kid': *L'arcano custodirem.*

Cristina Sârbu: *Dacă nu râd la cioacele de pe scenă este, desigur, vina mea și trebuie să mi-o asum atunci când publicul nou și mai ales tânăr care a umplut, în seara premierei bucureștene, sala Operei, s-a amuzat cu lacrimi la Falstaff-ul lui Graham Vick. Lor le-a plăcut această montare în viziune contemporană și la final au aplaudat frenetic.*

Microbu': *Son sordo e muto.* Ca să fie clar pentru toată lumea: cui i-a plăcut acest Falstaff e prost. Hahahaha! Ce argument, jos pălăria! Da, stați puțin: nu este despre dvs., căci nu sunteți o *nouveau riche*, chiar dacă imaginea de la Mall cu sacoșe de firmă vă este cunoscută.

Anca Florea: *Asistând la premieră, am avut impresia că, probabil, reputatul regizor și-a dorit de mult să monteze opera într-o viziune foarte „personală” și, cum nu și-a permis să riște pe o scenă de prestigiu, a văzut în invitarea sa la ONB o oportunitate nesperată.*

Kid și Microbu', în cor: *Siam pentiti e contriti.* De unde până unde ați putut înțelege așa ceva?

Anca Florea: *Revereeeeee-e-nza! Dar îmi păstrez convingerea că Graham Vick a gândit de multă vreme o viziune „trăznită” a acestei lucrări, imposibil de prezentat într-un teatru de elită, ivindu-se acum prilejul să o monteze la București, unde... se poate orice, clamându-se abordarea modernă a subiectelor „de altădată”. De altfel, chiar regizorul a recunoscut că în fiecare teatru concepe o montare adaptată reperelor din țara respectivă și că, evident, la Londra sau aiurea ar avea o cu totul altă abordare. Să fi simțit oare „pulsul” străzii, al producțiilor noastre tv cu grupuri „comice” suburbane, imaginând apoi un „imens bobot de râs” (așa cum își caracteriza Verdi ultima creație) dar... la adresa realităților de pe la noi? Ar fi foarte posibil, dar deloc flatant – mai curând o bătaie de joc, peste care din posteriorul porcului „de iarbă” se aruncă un jet – fie el și de confetti...*

Falstaff: *Mondo ladro! Mondo rubaldo! Reo mondo!*

Anca Florea: *Revereeeeee-e-nza. La bella Alice...*

Falstaff: *Al diavolo te con Alice bella!*

Cele trei doamne pleacă, afișând ostentativ expresii faciale ofensate.

Falstaff: *Ehi! Taverniere!*

Snobu': A rămas o ultimă cronică, Grigore Constantinescu.

Apare, așa cum era de așteptat, Grigore Constantinescu. E îmbrăcat foarte sumar, cu maieu și pantaloni scurți, iar în picioare are șlapi.

Grigore Constantinescu: *Dal labbro il canto estasiato vola dei silenzi notturni e va lontano...*

Urmează concepția regizorului Graham Vick, în adaptarea originalului narațiunii propuse de Arrigo Boito spre o alură modernă, în genul unui „Mall” muzical ce găzduiește personajele comediei, cu idei reușite, altele năstrușnice, dar și completări care nimeresc la întâmplare.

Snobu': Stați un pic, am mai întâlnit undeva povestea asta cu Mall-ul... ah! da! La Mrs. Quickly! Haha, pardon! La Anca Florea! Signor Vick, vi prego....

Graham Vick: *Este o montare modernă. Adică, din punctul de vedere al lui Shakespeare, este o comedie contemporană. Nu mi s-a părut deloc util să vin aici și să fac o montare despre Anglia secolului XVI. Pare cam îndepărtată și cam prea colorată. Adăugați la asta limba italiană, partitura perfectă a lui Verdi, și ajungem să fim la un eveniment foarte cool, așa că am încercat să o fac mai surprinzătoare și mai contemporană. Nu în sensul agresivității, dar ținând cont că în vremea lui Shakespeare în Anglia apărea clasa mijlocie, deci opera aceasta este pe undeva o comedie despre noua clasă mijlocie, care aspiră la bani, care vrea să cheltuiască, să își cumpere lucruri noi, dar, în același timp, vrea să cumpere clasă. Deci, e ca și cum ți-ai face cumpărăturile la Harrod's. Știți despre ce vorbesc?*

Andrei Șerban: *Dacă aș fi directorul unei instituții de operă, aș distribui rolurile tinere cântăreților tineri, printre care mulți sunt dotați cu voci bune. Așa cum stau lucrurile, ne aflăm într-un război aproape permanent: marile vedete consacrate, știind că nu corespund scenic, sunt frustrate dacă li se cere să se miște, regizorul e frustrat și blocat de încăpățânarea primadonei, dirijorul e avocat al muzicii și încurajează staticul, directorul operei nu e de găsit, că are o ședință urgentă. Toată lumea suferă, inclusiv criticii, încurcați de războiul dintre vechi și nou, de mișmașul neclar de pe scenă!*

Snobu': În rest, nu mai e nimic. Doar câteva comentarii foarte frustrate, pe rețelele sociale, unde prețiozitatea exprimării nu reușește să ascundă vulgarul unor cuvinte cu care sunt improșcați spectatorii cărora le-a plăcut spectacolul: scatofagi, coprofili etc. Nu le vom lua în seamă: atâta vreme cât nu sunt exprimate public sub forma unui articol, ele nu sunt decât niște bârfe. Așadar, Sir John, permiteți-mi să vă citez: *Un coro e terminiam la scena.*

Falstaff (urmat de toată lumea, în canon):

Tutto nel mondo è burla.

L'uom è nato burlone;

nel suo cervello

ciurla sempre la sua ragione.

Tutti gabbati! Irride

l'un altro ogni mortal.

Ma ride ben chi ride

la risata final.

Notă: Textul de mai sus este un pamflet. Știu că e redundantă precizarea, dar există oameni pe lumea asta care iau în serios tot felul de lucruri.

Melomanul și dramofilul

Un dialog de Pierre Michot

(articol apărut în publicația *L'Avant Scène de L'Opéra*, No. 241 – Noiembrie 2007 – [Opéra et mise en scène](#))



Melomanul: M-am întors de la spectacol. Absolut furios. Încă o dată, arbitrariul regizorului a făcut ravagii. Nu mai recunosc nimic din ceea ce cunoșteam, epoca acțiunii este deplasată, intriga e transformată, muzica este ridiculizată, personajele sunt luate peste picior. Insuportabil.

Dramofilul: Calmați-vă! Sunteți tulburat pentru că vi s-au dat peste cap toate obișnuințele. Nu ați văzut ceea ce v-ați așteptat să vedeți. Tocmai spectacolul acesta v-a trezit. V-a adus ceva nou. Nu-i acesta un semn că opera este încă în viață?

Melomanul: Dimpotrivă, e asasinată! Ce-ați vrea să înțeleg? *Am venit să văd o poveste care se derulează în secolul XVI*. Îi provoc pe toți amatorii de operă să îmi explice de unde până unde a apărut acel porc monstruos care scoate confetti prin fund, acele costume terne din anii 2000, acea toaletă ecologică, acele gesturi în dezacord cu sensul muzical.* Cât despre bietul naiv care n-a mai văzut niciodată înainte opera, îl deplâng pentru că este pus în situația de a o descoperi caricaturizată așa. Dacă așa pretindem că-i facem pe tineri să iubească opera, atunci am pornit-o cu stângul!

Dramofilul: Asta se întâmplă din cauză că aveți deja niște referințe asupra acestei lucrări, pe care nu le-ați regăsit. Cel care o vede pentru prima dată nu are aceleași prejudecăți. Când frecventăm teatrul contemporan, când urmărim noutățile cinematografice, când ne punem la curent cu ceea ce mai inventează coregrafii moderni, ar trebui să ne bucurăm când vedem și lumea veche a operei rămânând în pas cu vremurile.



Melomanul: Opera nu trebuie să fie nici contemporană, nici actuală, nici modernă: ea are repertoriul și tradițiile ei, se bazează pe o muzică fixată de o partitură, nu va putea fi prezentată în toată splendoarea ei decât dacă îi respectăm datele de bază.

Dramofilul: Ei bine, eu mă gândesc că, dimpotrivă, e o șansă. E o chestiune de libertate a creației. Lumea operei nu trăiește sub un clopot de sticlă. Repertoriul este limitat. Se reiau mereu aceleași lucrări și ne învârtim în cerc. Orice teatru liric funcționează pe baza lui Mozart și Rossini, Verdi și Puccini, Wagner și Strauss. Mai diversificăm cu un pic de baroc, un titlu mai aventuros. În mod excepțional avem parte de o premieră absolută sau de o “redescoperire”. Publicul, în afară specialiștilor și a blazaților, nu vrea să vadă decât ceea ce cunoaște deja. Orice director care programează o raritate se expune riscului de a avea o sală goală și un buget pus în pericol. Atâta timp cât nu s-a mai inventat nimic nou, atâta timp cât interpretarea muzicală este din ce în ce mai înțepenită într-un respect fanatic al partiturii, trebuie neapărat să fie lăsată și creativitatea umană să se manifeste undeva!

Melomanul: Eu nu contest faptul că regizorul trebuie să fie lăsat să facă dovada creativității sale. Dar există niște limite, care nu trebuie depășite. În același fel în care un dirijor este constrâns să respecte o partitură până la ultima notă, și regizorul este tot un interpret care trebuie să rămână fidel datelor din libret: epoca în care se situează acțiunea, identitatea personajelor, derularea intrigii.

Dramofilul: Dacă așezați discuția pe terenul fidelității, atunci riscăm să ajungem departe...

Aș putea să încep prin a vă răspunde că marja de interpretare este destul de largă în muzică: între Karajan și Minkowski, cine este mai fidel lui Mozart? Și chiar între Krips și Klemperer pe de-o parte, între Harnoncourt și Jacobs pe de altă parte, diferențele interpretative sunt considerabile. Și vorbim de aceeași partitură pe care o au toți în fața ochilor...

Melomanul: Vă fac favoarea de a accepta că interpretarea s-a schimbat mult, mai ales în repertoriul baroc. Asta se întâmplă pentru că am revenit la o dorință și mai mare de a rămâne aproape de practicile din epoca în care s-au compus acele lucrări. Tocmai, se cântă pe instrumente de epocă, scormonim în arhive și călătorim în timp pentru a regăsi un stil vocal autentic, ajungem chiar să impunem artiștilor o pronunție arhaică. *Și când privim spre scenă, vedem – ca să dau un exemplu precis, Falstaff de Verdi – o toaletă eco, un mobilier kitsch, în care personajele sunt îmbrăcate în haine de casă contemporane, iar metafora se reduce la prostul gust al unui porc vegetal*. Cum să accepți un asemenea dezacord între muzică și acest decor de la Ikea?* În acel moment, lângă marele critic își face apariția chiar Graham Vick, îmbrăcat și el tot în Falstaff.

Dramofilul: În data compoziției lui Falstaff, Verdi, ajuns la vârsta contemplației, s-a identificat cu personajul lui Shakespeare. Acțiunea operei sale este mai degrabă contemporană cu secolul XIX decât cu secolul XVI. Fie și numai prin autoderiziunea cu care Verdi aduce în partitura sa ecourile Requiem-ului, confirmând nu doar un imens simț al umorului, dar și anticlericalismul de care dăduse dovadă în multe alte rânduri, în Don Carlo sau La forza del destino. Graham Vick a vrut și el ca aceste personaje ale lui Boito să ne vorbească nouă, lumii noastre de astăzi, direct, fără aluzii. E o lume a consumerismului în care noii îmbogățiți își petrec viața stimulând-o prin reclame de prost gust, plătite cu bani grei. Azi ne sare în ochi, la tot pasul, panoul publicitar kitsch care vinde iarbă sintetică sau cine știe ce alt surogat inutil. În viziunea lui Vick, purcelul (căci silueta sa este cea a unui purcel pe care-l mângâi sub bărbie și râzi de el, e simpatic, nu e un porc repugnant) reprezintă, prin dimensiunile sale uriașe, tocmai hohotul de râs al lui Verdi față de o clasă a burgheziei care nu are umor. Tot așa cum, pe vremea Traviatei, o culpabilizase pentru lipsa empatiei.

Melomanul: Bun, și-atunci de ce nu mai există Tamisa, ci o piscină? De ce Falstaff are garderoba într-o toaletă? Scena de la Hanul Jartierei avea un umor nebun, acum anihilat de imagini scabroase. Nu vă simțiți jenat de dezacordul dintre aceste obiecte prozaice și muzica atât de frumoasă care se cântă?



By RoZa Zah

Dramofilul: Aș fi fost probabil foarte jenat dacă întregii intrigi pe care se bazează libretul lui Falstaff i-ar fi lipsit latura sexuală, ascunsă pudibond și ipocrit sub crinoline și pantaloni colanți, eventual cu craci colorați diferit. Falstaff nu se duce la Alice acasă pentru o partidă de scrabble, ci pentru o partidă de sex. Nici nu ajunge în pădurea Windsor pentru a admira cerul înstelat, ținându-se de mână cu aceeași Alice, ci speră din nou, că “această carne bătrână îi mai poate produce plăcere, încă o dată”.

Cât despre dezgustul dvs., dacă am căuta realismul secolului XVI, atunci ar trebui să aducem pe scenă lipsa de igienă a acelei epoci, în care oamenii nu se spălau cu lunile. Falstaff este decăzut la un minim material, e falit. În reprezentările convenționale, această stare de lucruri este falsificată. Or, în secolul XXI, minimul de igienă este reprezentat de o toaletă ecologică. Falimentul lui Falstaff îl face să ajungă dependent de serviciile publice gratuite, cele mai de bază. E o șansă pentru operă să beneficieze de un asemenea regizor de actorie! Opera este tot teatru, după cum zicea Michel Butor.





Melomanul: *Aș fi preferat adecvarea pe care a găsit-o Zeffirelli în Falstaff, la Metropolitan, sau măcar Robert Carsen, pentru a-l reînvia pe Verdi. Vedeți, totuși, pot să recunosc o reușită. Acolo, chiar dacă Falstaff era tot un bătrân neglijent, măcar costumele nu contraziceau atât de tare muzica...*

Dramofilul: *Da, dar cu datele acțiunii! Nu există nici un loc recomandat de libret care să nu fi fost respectat și de Vick. Însă avem o transpunere în timp, o reinterpretare prin prisma ochiului contemporan. Dar atâta vreme cât rămânem în distanța istorică, un meloman ca dumneavoastră nu este șocat. Ceea ce vă deranjează sunt costumele moderne.*



Melomanul: Este adevărat că, de-a lungul emoției muzicale, mă identific mai bine cu distanța decât cu proximitatea evenimentelor. Nu mă voi obișnui niciodată cu un *Don Giovanni* în blugi sau cu un *Siegfried* în smoking.

Dramofilul: Aha, iată-i din nou pe Peter Sellars și pe Patrice Chéreau puși pe scăunelul de lemn pentru a fi interogați. Don Giovanni trebuie neapărat să fie spaniol și cu bufanți stil Ludovic XVI? El nu poate fi contemporanul nostru? Asta îmi aduce aminte de ceea ce povestea Johannes Schaaf. Fiind invitat să pună în scenă *Don Giovanni* la Covent Garden, el i-a răspuns lui Bernard Haitink, care-i cerea “costume de epocă”, să folosească în acest caz și el “instrumente de epocă” pentru muzicienii de pe scenă care trebuiau să acompanieze balul din primul act și cina din actul al doilea!

Melomanul: Încă o dată, regizorul a fost arogant. Cerința dirijorului nu era legitimă? Într-o asemenea operă, “marele nobil cel rău și afemeiat” nu poate fi înțeles decât într-un context de tip Ancien Régime: tot libretul lui Da Ponte se referă la privilegiile nobilimii și la servituțile valeților. Don Giovanni, Donna Anna, Don Ottavio se opun formal lui Leporello, Zerlina și Masetto.



Antonio Scotti – Don Giovanni, Metropolitan Opera, 1899

Dramofilul: Sigur că da. Dar poate am vrea să arătăm că secolul nostru cunoaște și el aceste diferențe de clasă, între CEO și angajații unei corporații, între birocrați și oamenii “de teren”. Oare nu este interesant să joci cartea acestor echivalențe, care arată impactul dramatic al acestor capodopere ale trecutului, reînnoit fără încetare, atemporal tocmai pentru că este adaptabil privirii din orice epocă?

Melomanul: Și nu sunteți jenat că această muzică, atât de marcată de formele și mijloacele expresive de la 1787, este confruntată cu zgârie norii și birourile *design*?

Dramofilul: Nu prea. Nu mai mult decât sunt jenat să-l ascult pe Minnesänger-ul Tannhäuser exprimându-se nu printr-o monodie medievală, ci purtat de armoniile devastatoare ale lui Wagner. Sau de a vedea Viena din timpul Mariei Tereza populată de valsurile lui Strauss, nu cele ale lui Johann, ci ale lui Richard. Sau să fiu emoționat de o prințesă egipteană care cântă melodii de Verdi. Opera nu a încetat niciodată să trăiască din această adaptare continuă a unui subiect istoric la o muzică “actualizată”.

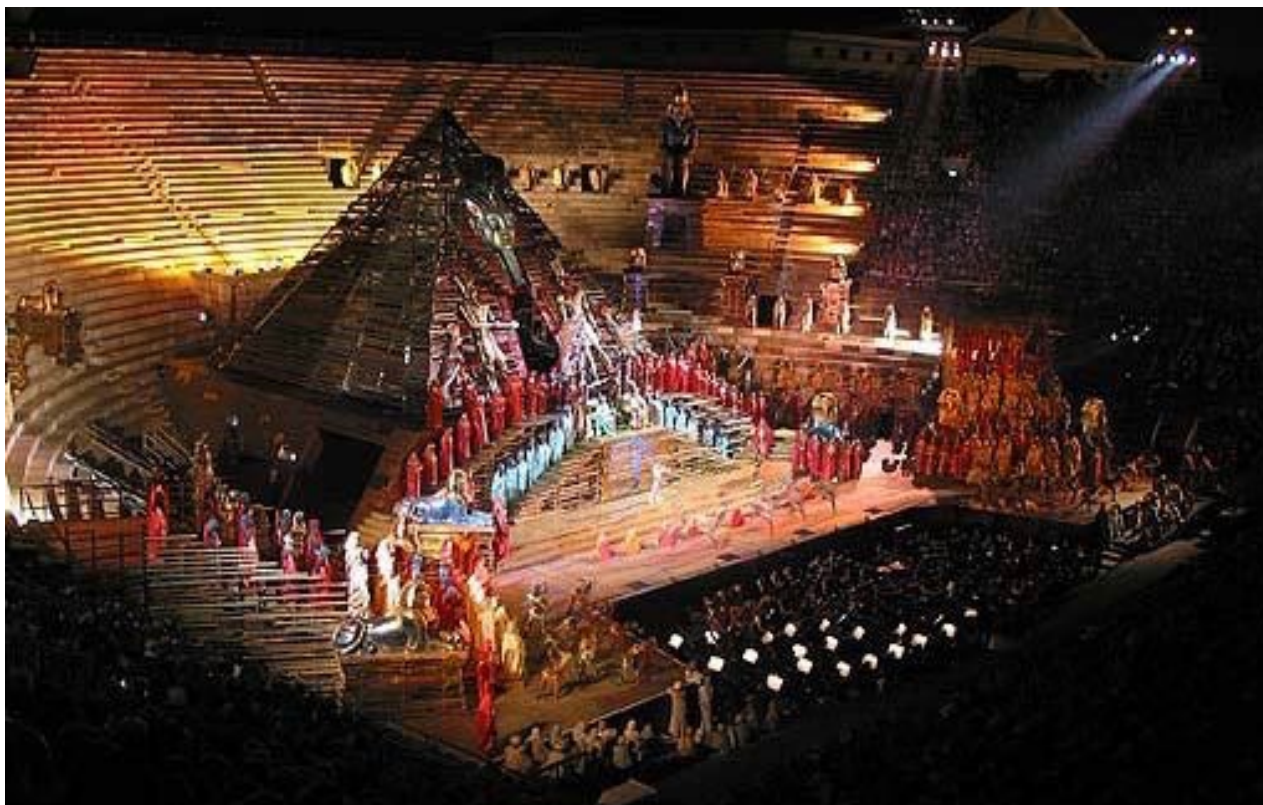


Don Giovanni – Paris, 2003 (r. M. Haneke)

Melomanul: Aveți răspuns la orice... Spuneți-mi atunci, dacă regizorul este un creator, de ce nu cere el să se scrie un text original și o muzică nouă? De ce trebuie să suportăm “creativitatea” lui exersată în detrimentul unei capodopere străvechi, dar bine stabilite în coerența și adevărul ei?

Dramofilul: Răspunsul e simplu: în raport cu o creație nouă, capodopera veche atrage mai mult. Înțelegeți și dumneavoastră dificultatea de a umple o sală cu un titlu pe care nimeni nu l-a mai auzit! Dar în principiu aveți dreptate. Atâta doar că, dacă publicul de operă nu ar fi atât de paseist și de apatic în fața unei descoperiri, am avea atunci, așa cum se întâmpla odată, mult mai multe premiere absolute decât reluări. Luați cazul spectacolelor în aer liber. Un loc atât de magic precum Arena di Verona sau Théâtre d'Orange ar trebui să suscite opere noi, gândite pentru aceste spații vaste, utilizând toate tehnicile de sonorizare și toate fantasmagoriile luminoase de care sunt capabile cele mai bune producții de *rock* și *pop*, aici puse în serviciul unui spectacol original, reluând marile mituri pentru a le reinterpretă prin oglinda timpului nostru. Dar nu. Publicul vrea să vadă și să revadă *Aida* care, spre nefericirea ei, include o scenă triumfală, dar care altfel nu este decât o serie de duete, înfruntări intime ale căror subtilități dramaturgice nu se arată decât în apropierea dintre actor și spectator, scene de un semi-teatru de cameră, însoțite de o muzică subtilă, orchestrată cu finețe și cu multe nuanțe *piano*... Sunt detalii care se pierd în aceste imensități cu acustică problematică, unde trebuie să cânti foarte tare ca să te poți face auzit.

Melomanul: Slavă Domnului, regia concept, *Regietheater*-ul, nu a contaminat încă aceste locuri, unde opera se desfășoară sub stele, într-o fervoare comunitară. Pentru a scăpa de aceste producții aberante, iubitorii de operă adevărată ar trebui să se exileze din sălile favorite pentru a se mulțumi cu amfiteatre romane și cu săli polivalente? Atunci să nu mai ascultăm decât versiuni în concert...



Aida – Arena di Verona, 2013

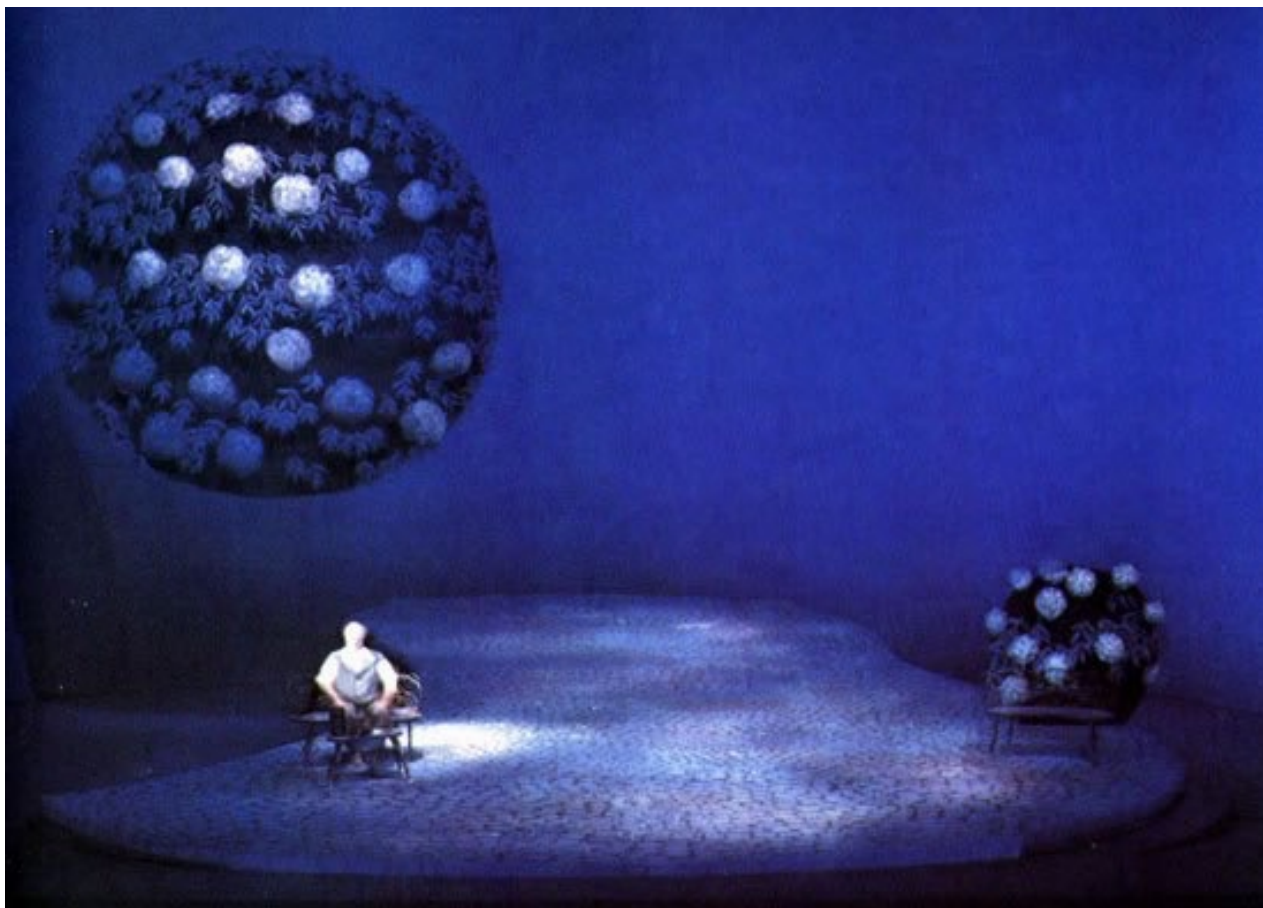
Dramofilul: Asta ar însemna să refuzăm faptul că opera este mai ales teatru.

Melomanul: Nu, opera este mai întâi este muzică.

Dramofilul: Este teatru în muzică. *Musiktheater*, cum se spune în țările de limbă germană.

Melomanul: Tocmai în numele acestei idei am ajuns să trădăm acest gen, să pervertim repertoriul și să cultivăm disprețul. Acum cincizeci de ani încă era un paradis. Și puțin câte puțin, a început deriva. Și asta într-un loc care până atunci fusese consacrat pioasei conservări a voinței autorului său: Bayreuth! Iar cel care a îndrăznit să facă primele sacrilegii și să declanșeze primele scandaluri a fost nimeni altul decât nepotul lui Wagner.

Dramofilul: De fapt, când acesta a înlocuit stâncile de carton ale scenografiei *Ring*-ului cu un disc plasat în fața orizontului liber și casele cu acoperișuri ascuțite din Nürnberg cu sfere florale suspendate într-un spațiu gol, asta a fost un scandal frumos! Și încă în 1958!



Die Meistersinger von Nürnberg – Bayreuth, 1958 (r. W. Wagner)

Melomanul: S-a urlat și mai tare când cu Chéreau, în 1978. Într-un fel, acela a fost începutul sfârșitului...

Dramofilul: Sau zorii unei noi epoci, care a scos opera din rutină, care a obligat publicul să se trezească, care suscită pasiuni, pentru a fi mai bine...

Melomanul: ... sau mai rău! Nici chiar dvs. nu veți putea pretinde că totul este reușit în ceea ce ne arată astăzi scenele lirice. Nu este suficient să te pretinzi modern pentru a fi genial.

Dramofilul: Aveți dreptate. Să nu credeți că înghit orice fără discernământ. Translatarea epocilor, modificările aduse datelor libretului și, bineînțeles, eventualul decalaj al climatului muzical, toate acestea trebuie gândite în deplină coerență, conduse de inteligență și inspirate de un sens poetic. Ca în orice proces de creație, există și reușite, așa cum există și eșecuri. Am fost și eu la fel de agasat ca dumneavoastră de transpozițiile pretențioase, de gadget-urile debile, de dezagreabilul revendicat. Dar există și cei care cred că opera trebuie să reînvie și să se reînnoiască, Patrice Chéreau și Luc Bondy, Robert Carsen și Olivier Py, Peter Sellars și David McVicar, pentru a nu cita decât câțiva. Apoi mai sunt și alții... nu dau nume.





Enrico Caruso în rolul lui Radames (Aida) – Metropolitan Opera, cca. 1908

Melomanul: Pentru că suntem la momentul sincerității, vă mărturisesc și eu că opera de pe timpul bunicilor a devenit dificil de suportat. Ieșitul la rampă pentru a cânta cu mâna pe inimă, cântăreți cu un fizic neadaptat rolului, care nu au neapărat niște voci sublime, nici asta nu prea mai merge.

Dramofilul: Pentru a ne reconcilia imediat, afirm și eu că prefer în mod evident o punere în scenă “tradițională” reușită în locul unei viziuni “moderne” ratate. E matematică: cu cât devine mai insuficientă respectarea indicațiilor scenice pentru a traduce forța și adevărul unei capodopere, cu atât mai mult va deveni suficient să-l trimiți pe Radames să facă Războiul din Golf pentru a regândi *Aida* de o manieră convingătoare. Totul este o chestiune de talent, în final.

Melomanul: Și dacă este posibil, și de geniu!

** Notă: textul a fost adaptat la recenta producție a operei Falstaff de la Opera Națională București, în regia lui Graham Vick. În textul original se vorbea despre opera Hercules de Haendel, de la Aix-en-Provence, 2004, în regia lui Luc Bondy. Paragrafele schimbate de mine în textul original sunt scrise cu caractere italice.*