

Mihaela-Silvia ROȘCA  
(Universitatea de Vest din  
Timișoara)

## Teze și antiteze în teatrul de operă contemporan

**Abstract: (Theses and Antitheses in Contemporary Theatre)** Lately, European and American journalists have been talking more and more about a revolution in the opera discourse of references, more or less motivated to the directorial-scenic vocabulary of many assemblies on the stages of opera theatres everywhere. The theme of the debates focuses mainly on the stage director-conductor-lyric interpreter relationship. Hence a series of dilemmas related to loyalty or infidelity to the creators of works (composers, librettists) appeared: to what extent is the backbone of the works respected, or, in other words, if in the laborious process of the interpretative exhibition one can ignore this dimension of the actual opera score. Opera, where to?! Right now it is difficult to give a pertinent answer to this question. We could only analyse to what extent the temptation of the interpretative, director-musical solutions could provide a perspective on a potential profile of the future opera.

**Keywords:** opera, director, conductor, opera theatre, composer

**Rezumat:** În ultimul timp, jurnaliștii europeni și americani vorbesc tot mai des despre o revoluție în discursul operistic cu trimiteri, mai mult sau mai puțin motivate, la vocabularul regizoral-scenic al multor montări pe scenele teatrelor de operă de pretutindeni. Tema dezbaterilor se concentrează cu precădere pe relația director de scenă-dirijor-intepret-opus liric. De aici derivă o serie de dileme legate de fidelitatea sau infidelitatea față de creatorii de opere (compozitori, libretiști); în ce măsură se respectă coloana vertebrală a lucrărilor, sau, reformulând, dacă în procesul laborios al expozeului interpretativ se poate ignora această dimensiune funciară a partiturii de operă propriu-zise. Opera, încotro?! La această întrebare este greu de dat un răspuns pertinent acum. Putem doar să analizăm în ce măsură temeritatea soluțiilor interpretative, regizoral-muzicale ar putea oferi o perspectivă asupra unui potențial profil al operei viitorului.

**Cuvinte-cheie:** operă, regizor, dirijor, teatru de operă, compozitor

Parcurgând etapele istorice ale operei ca gen muzical sincretic, de o complexitate greu de atins până în zilele noastre, am putut să constatăm momentele de răscruce cărora teatrul liric le-a făcut față și pe care le-a depășit cu obstinție, sfidând predicțiile pesimiste cu privire la supraviețuirea sa. Un astfel de moment traversăm în prezent, privind la imensele prefaceri și permanentele căutări ale făuritorilor de frumos din acest domeniu. Cronicarii muzicali contemporani se raliază, în funcție de afinități teatrale sau muzicale, la două tabere distincte: unii susțin obligativitatea respectării ADN-ului creației propriu-zise, elaborate de compozitor și libretist, iar ceilalți agreează ideea revoluționării teatrului muzical, prin reformularea expozeului discursiv-dramatic liric de către directorul de scenă. Astfel, fizionomia partiturii inițiale este transfigurată, conform viziunii acestuia, iar ceilalți participanți la actul creator, respectiv dirijori, soliști, coregrafi, instrumentiști, coriști se subordonează în mod absolut noului scenariu. În efervescenta tulburătoare a dezbaterilor, opinia melomanilor nu este deloc neglijabilă, deoarece încă de la începuturile sale spectacolul de operă a fost destinat publicului, el fiind beneficiarul de drept al actului de creație.

Articolul semnat de Andrew Moravcsik în numărul din luna noiembrie 2013 al revistei *Opera*, purtând titlul *Amurgul zeilor*, încearcă să răspundă, între altele, și la întrebarea pe care și-o pun mulți muzicologi și melomani, deopotrivă, care se referă la diferența de calibrul vocal și de abordare a unor roluri ca Aida, Tosca, Tristan, Isolde sau Otello între interpreții de altădată și cei ai zilelor noastre. La întrebarea, dramatică în sine „dacă adevărata operă a murit deja”, Moravcsik prezintă soluții și mai pesimiste decât ne-am aștepta. În formularea răspunsurilor, acesta apelează la o panoramare a artei interpretative pe parcursul ultimelor trei generații de cântăreți. Iată ce răspuns dă Andrew Moravcsik (2015) la întrebarea dacă „au dispărut vocile mari?": „Celebrările bicentenare ale lui Giuseppe Verdi și Richard Wagner au readus în spațiul public mai multe întrebări, dar una dintre ele, importantă, privind abilitatea lumii operei de a găsi interpreți adecvați pentru propriile-i lucrări, pare să fi rămas în mod fundamental fără rezolvare. Concret, mă refer la percepția conform căreia există o criză a acelor tipuri de voci care s-au format la vremea când cei doi compozitori erau la apogeul creației lor și care au continuat să domine scena lirică mult după moartea acestora: sopranele și tenorii *spinto*, sopranele și mezzo-sopranele dramatice, baritonii verdieni, *Heldentenorii*, bas-baritonii și bașii wagnerieni.

Aproximativ 40% dintre operele care se cântă anual în lume necesită voci *spinto* sau dramatice, incluzând embleme ale repertoriului ca *Aida*, *Il trovatore*, *Die Walküre*, *Tristan und Isolde*, *Tosca* și *Turandot*. Aceste opere captează imaginația populară mai mult decât oricare altele; ele vând cele mai multe bilete, subvenționând indirect alte programe mai obscure. Ele domină reprezentările media ale operei și convertesc noi adepți ai acestei forme de artă. Mai presus de toate, ele au devenit în mod tradițional vehicule pentru cei mai mari actori cântăreți.

Cu toate acestea, astăzi, la un nivel fără precedent în istoria operei, au apărut îngrijorări că aproape nici un cântăreț, nicăieri în lume, nu mai poate cânta aceste roluri la cele mai înalte standarde. Dacă cineva aude o conversație la coada de la intrarea în operă, sau citește o cronică într-un ziar important, sau caută recomandări pentru o înregistrare bună, va fi frapat de sentimentul copleșitor că cel mai bun canto *spinto* și dramatic, în special cel al maturității lui Verdi și a lui Wagner, a decăzut implacabil după „Epoca de Aur” de la mijlocul secolului XX. Ceea ce spun marii dirijori despre reprezentațiile contemporane ale operelor lui Verdi descrie un tablou sumbru. James Levine se luminează nostalgic atunci când vorbește despre artiștii cu care lucra cu o generație în urmă: *Erau senzaționalii de la un capăt la altul în orice privință artistică. Aș da orice să-i mai ascult cântând din nou... La Met, azi, e aproape imposibil să prezentăm în aceeași stagiune Don Carlo, La forza del destino, Un ballo in maschera și Aida. Pur și simplu acum nu mai avem aceeași densitate de cântăreți de acest fel.* Zubin Mehta își amintește propriii săi ani de început: *Nu am realizat niciodată atunci cât de norocos eram cu artiștii. Am făcut multe opere împreună cu Leontyne [Price, n.n.], iar azi, pur și simplu nu mai avem cântăreți ca ea. Și găsiți-mi un Otello!* Riccardo Muti observă: *Avem mulți cântăreți buni pentru Mozart și Rossini, dar soliștii pentru repertoriul greu au devenit tot mai puțini. Este imposibil, cu siguranță, să mai poți avea o distribuție bună pentru La forza del destino.* (Moravcsik 2006)”.

O altă problemă pe care o ridică Andrew Moravcsik în *Amurgul zeilor*, articolul său, se referă la modelul verdian de interpret, ce presupune adecvarea calibrului vocal

specific solistului dramatic la majoritatea rolurilor verdiene și constată, de asemenea, că după epoca de aur reprezentată de anii '60, în care existau mult mai multe voci spinto și dramatice, astăzi, din pricina anumitor factori prejudicanți, s-a produs un declin în ceea ce privește calitatea și cantitatea cântăreților foarte buni de tip *spinto* sau dramatic. Nu numai modelul verdian a suferit din cauza dispariției acestor tipuri de voce, ci și cel care include roluri wagneriene, pucciniene sau cele întâlnite în operele lui Richard Strauss. Impasul creat de această realitate în lumea teatrelor de operă vizează nu numai performanța tehnic vocală (lejeritatea de a cânta de-a lungul unui ambitus foarte larg, flexibilitatea vocală, dinamică și melodică și un timbru cald și întunecat, cu o putere de penetranță suficient de mare pentru a penetra sala unui teatru de operă de 3.000 de locuri sau un amfiteatru, așa cum este cazul Arenei din Verona), dar și cele care se referă la aspectele tipologic caracteriale reclamate de rolurile titlurilor verdiene, wagneriene etc. „Aproape toți cei intervievați au indicat operele lui Verdi ca fiind zona aflată în cea mai mare criză. Un consultant de top mi-a spus că, atunci când un teatru de operă major îi cere să facă distribuția pentru o operă precum *Il trovatore* sau *Aida*, primul său răspuns este: „Mai bine renunțați!”. Este de preferat să se programeze o operă de Verdi care necesită voci mai ușoare, cum e *La traviata*. Pentru a înțelege cât de mult s-au schimbat lucrurile, nu trebuie decât să ne aducem aminte de abundența vocilor verdiene disponibile la Met acum jumătate de secol. În stagiunea 1968-69, șase tenori legendari programați să cânte dețineau în repertoriul lor activ rolul lui Radamès: Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Plácido Domingo, James McCracken, Richard Tucker și Jon Vickers. Trei înlocuitori distinși erau pregătiți să evolueze și ei: Sándor Kónya, Bruno Prevedi și Flaviano Labò. Puțini observatori ai acestei situații cred că vreunul dintre tenorii angajați de Met în ultima jumătate de deceniu care au cântat Radamès aici sau în altă parte (Roberto Alagna, Marcelo Alvarez, Marco Berti, Johan Botha, Marcello Giordani, Richard Margison și chiar Salvatore Licitra în ultima sa perioadă) s-au apropiat de standardele stabilite de iluștrii lor predecesori. După spusele celor care se ocupă de stabilirea distribuțiilor, încă și mai gravă este criza de baritoni verdiene. „Știm cu toții”, mi-a spus un impresar american, „că cel mai bun nivel care poate fi atins astăzi este un *Rigoletto* de mâna a doua.” Tot după spusele celor care se ocupă de distribuții pentru teatrele majore de operă, situația este doar cu puțin mai bună pentru mezzo-sopranele dramatice, sopranele *spinto* și bașii italieni – în ciuda unui mic număr de excepții.

Profesioniștii operei percep un declin și în interpretarea muzicii lui Wagner, dar sunt de părere că acesta a început mai devreme și că a fost mai moderat. Totuși, în rolurile cele mai exigente rezultatul este inconsistent și nu poate egala cele mai bune distribuții de la mijlocul secolului XX. Nina Stemme, considerată de multă lume drept cea mai bună Brünnhilde a zilelor noastre, rezumă această situație astfel: „Din nefericire, trebuie să recunoaștem că Flagstad și Melchior efectiv au distrus totul pentru cântăreții wagnerieni care le-au urmat. Astăzi, nu se apropie nimeni de valoarea lor.”

La chestionarea unor dirijori, regizori, directori de teatru, directori de case de discuri asupra perspectivelor repertoriale ale teatrelor de operă și ale viitorului operei, în general, răspunsurile au fost quasi similare și anume că este de preferat ca în locul titlurilor ce necesită voci spinto și dramatice să se aleagă acelea care includ

distribuții cu voci mai lejere, de genul operelor baroce, mozartiene sau a unor titluri verdiane din perioada de început a creației compozitorului, așa cum este cazul operei *La Traviata*.

Există și impedimente legate de activitatea unor impresari artistici și regizori din zilele noastre care, datorită miopiei, lăcomiei sau inculturii muzicale, forțează artiștii tineri să abordeze roluri dificile înainte de a se maturiza din punct de vedere tehnic-interpretativ, neconforme cu calibrul lor vocal. De asemenea, trebuie să ținem cont că astăzi opera este influențată mai mult de producția teatrală, ceea ce are ca rezultat o anume suprațitudine a regizorilor comparativ cu cea a dirijorilor și a directorilor muzicali în ceea ce privește producția operistică propriu-zisă a teatrelor de operă, cât și a distribuirii interpreților în roluri. Astfel, cântăreții sunt selectați mai mult după aspectul fizic decât după tipul de voce, deși se cunoaște faptul că mulți dintre interpreții *spinto* și dramatici au o construcție mai masivă decât a celor cu voci lejere sau lirice. Marilyn Horne spunea pe bună dreptate că „voci mari ies din corpuri mari”. Aspectul vizual compromite în mod gradual valoarea muzicală tradițională și transmisiunile video concură la această tendință. Astfel de decizii reduc numărul cântăreților *spinto* și dramatici înainte de a se maturiza pe deplin, și, mai mult, determină decizia artiștilor de a urma această profesie ca studenți. Și conservatoarele de elită admit în instituțiile proprii tinerii de peste 18 ani nu numai în funcție de abilitățile vocale, dar și după criteriul carismei (acest lucru vizează aspectul fizic și greutatea). Mulți reprezentanți ai conservatoarelor din lume au același răspuns la întrebările jurnaliștilor despre primatul aspectului fizic asupra calităților vocale „și anume mai presus de toate este responsabilitatea noastră să ne asigurăm că absolvenții noștri își găsesc de lucru”.

Răspunsurile legate de politica de selectare a tipurilor de voce în conformitate cu cerințele rolurilor de operă vizează mai multe aspecte și anume întoarcerea la o lume în care tinerii învață să cânte fără microfoane, deschidere mai mare pentru artiștii tineri de 20 de ani pentru studiu și abordarea operelor lui Verdi și Wagner, așa cum se întâmplă cu o generație în urmă, realizarea unor decoruri favorizante din punct de vedere acustic în cadrul teatrelor de operă, încurajarea cântăreților cu voci mari din cadrul conservatoarelor, la realizarea unor programe repertoriale care să sprijine formarea acestor tipuri de voce și, nu în ultimul rând, prospectarea zonelor geografice extraeuropene (Asia și Africa) care s-au dovedit a deține la ora actuală un potențial mai mare de voci *spinto* și dramatice.

În pofida unor amprente sumbre din țesătura lucrării mele, pledoaria pentru supraviețuirea operei în secolul XXI și în cele următoare își găsește, într-un demers circular, tot în articolul lui Andrew Moravcsik (2013) o posibilă concluzie: „Un lucru pare sigur: dacă modul în care se cântă Verdi și Wagner nu se reinventează și nu se reorganizează, atunci nucleul tradiției de operă, pe care îl cunoaștem de atâta vreme, nu va supraviețui secolului XXI”.

**Bibliografie**

- Moravcsik, Andrew. 2015. *La Traviata. Philadelphia*, in „Opera Today”, 10 October 2015: [http://www.operatoday.com/content/2015/10/la\\_traviata\\_phi.php](http://www.operatoday.com/content/2015/10/la_traviata_phi.php) (ultima accesare: 14. XI. 2017).
- Moravcsik, Andrew. 2006. *Singing in the States*. Print version: „Newsweek” (International Edition), 3-10 July 2006. Web version: [www.msnbc.msn.com/id/13529485/site/newsweek/](http://www.msnbc.msn.com/id/13529485/site/newsweek/) (ultima accesare: 15. XI. 2017).
- Moravcsik, Andrew. 2013. *Twilight of the Gods*, in „Opera”, November 2013, pp. 1389-1396, disponibil online: <https://www.princeton.edu/~amoravcs/library/twilight.pdf> (ultima accesare: 14. XI. 2017).
- Podoleanu, Laura. 2012. *Verdi și Puccini sau teatrul muzical italian și drumul său de la tradiție la modernitate*, în revista „Muzica”, nr. 1/2012, pp. 123-141, disponibil online: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-1-2012-10.pdf> (ultima accesare: 15. XI. 2017).
- [www.uab.ro/reviste\\_recunoscute/.../06.mihut\\_anca\\_daniela.doc](http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/.../06.mihut_anca_daniela.doc), (ultima accesare: 15. XI. 2017).