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 obstinație, 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 efervescența 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.

BDD-A29006 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:51 UTC)

Articolul semnat de Andrew Moravcsik în numărul din luna noiembrie 2013 al revistei *Opera*, purtând titlul *Amurgul zeilor*, încearcă să răspundă, între altele, şi la întrebarea pe care şi-o pun mulţi muzicologi şi melomani, deopotrivă, care se referă la diferenţa de calibru vocal şi de abordare a unor roluri ca Aida, Tosca, Tristan, Isolde sau Otello între interpreţii de altădată şi cei ai zilelor nostre. La întrebarea, dramatică în sine „dacă adevărata operă a murit deja", Moravcsik prezintă soluţii şi mai pesimiste decât ne-am aştepta. În formularea răspunsurilor, acesta apelează la o panoramare a artei interpretative pe parcursul ultimelor trei generaţii de cântăreţi. Iată ce răspuns dă Andrew Moravcsik (2015) la întrebarea dacă „au dispărut vocile mari?": „Celebrările bicentenare ale lui Giuseppe Verdi şi Richard Wagner au readus în spaţiul public mai multe întrebări, dar una dintre ele, importantă, privind abilitatea lumii operei de a găsi interpreţi adecvaţi pentru propriile-i lucrări, pare să fi rămas în mod fundamental fără rezolvare. Concret, mă refer la percepţia conform căreia există o criză a acelor tipuri de voci care s-au format la vremea când cei doi compozitori erau la apogeul creaţiei lor şi care au continuat să domine scena lirică mult după moartea acestora: sopranele şi tenorii *spinto*, sopranele şi mezzo-sopranele dramatice, baritonii verdieni, *Heldentenorii*, bas-baritonii şi 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* şi *Turandot*. Aceste opere captează imaginaţia populară mai mult decât oricare altele; ele vând cele mai multe bilete, subvenţionând indirect alte programe mai obscure. Ele domină reprezentările media ale operei şi convertesc noi adepţi ai acestei forme de artă. Mai presus de toate, ele au devenit în mod tradiţional vehicule pentru cei mai mari actori cântăreţi.

Cu toate acestea, astăzi, la un nivel fără precedent în istoria operei, au apărut îngrijorări că aproape nici un cântăreţ, nicăieri în lume, nu mai poate cânta aceste roluri la cele mai înalte standarde. Dacă cineva aude o conversaţie la coada de la intrarea în operă, sau citeşte o cronică într-un ziar important, sau caută recomandări pentru o înregistrare bună, va fi frapat de sentimentul copleşitor că cel mai bun canto *spinto* şi dramatic, în special cel al maturităţii lui Verdi şi a lui Wagner, a decăzut implacabil după „Epoca de Aur" de la mijlocul secolului XX. Ceea ce spun marii dirijori despre reprezentaţiile contemporane ale operelor lui Verdi descrie un tablou sumbru. James Levine se luminează nostalgic atunci când vorbeşte despre artiştii cu care lucra cu o generaţie în urmă: *Erau senzaţionali de la un capăt la altul în orice privinţă artistică. Aş da orice să-i mai ascult cântând din nou… La Met, azi, e aproape imposibil să prezentăm în aceeaşi stagiune* Don Carlo*,* La forza del destino*,* Un ballo in maschera *şi* Aida*. Pur şi simplu acum nu mai avem aceeaşi densitate de cântăreţi de acest fel.* Zubin Mehta îşi aminteşte propriii săi ani de început: *Nu am realizat niciodată atunci cât de norocos eram cu artiştii. Am făcut multe opere împreună cu Leontyne* [Price, n.n.]*, iar azi, pur şi simplu nu mai avem cântăreţi ca ea. Şi găsiţi-mi un Otello!* Riccardo Muti observă: *Avem mulţi cântăreţi buni pentru Mozart şi Rossini, dar soliştii pentru repertoriul greu au devenit tot mai puţini. Este imposibil, cu siguranţă, să mai poţi avea o distribuţie 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

BDD-A29006 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:51 UTC)

specific solistului dramatic la majoritatea rolurilor verdiene şi constată, de asemenea, că după epoca de aur reprezentată de anii ’60, în care existau mult mai multe voci spinto şi dramatice, astăzi, din pricina anumitor factori prejudicianţi, s-a produs un declin în ceea ce priveşte calitatea şi cantitatea cântăreţilor foarte buni de tip *spinto* sau dramatic. Nu numai modelul verdian a suferit din cauza dispariţiei acestor tipuri de voce, ci şi 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 performanţa tehnic vocală (lejeritatea de a cânta de-a lungul unui ambitus foarte larg, flexibilitatea vocală, dinamică şi melodică şi un timbru cald şi întunecat, cu o putere de penetranţă suficient de mare pentru a penetra sala unui teatru de operă de 3.000 de locuri sau un amfiteatru, aşa cum este cazul Arenei din Verona), dar şi cele care se referă la aspectele tipologic caracteriale reclamate de rolurile titlurilor verdiene, wagneriene etc. „Aproape toţi cei intervievaţi 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 distribuţia pentru o operă precum *Il trovatore* sau *Aida*, primul său răspuns este: „Mai bine renunţaţi!”. Este de preferat să se programeze o operă de Verdi care necesită voci mai uşoare, cum e *La traviata*. Pentru a înţelege cât de mult s-au schimbat lucrurile, nu trebuie decât să ne aducem aminte de abundenţa vocilor verdiene disponibile la Met acum jumătate de secol. În stagiunea 1968-69, şase tenori legendari programaţi să cânte deţineau în repertoriul lor activ rolul lui Radamès: Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Plácido Domingo, James McCracken, Richard Tucker şi Jon Vickers. Trei înlocuitori distinşi erau pregătiţi să evolueze şi ei: Sándor Kónya, Bruno Prevedi şi Flaviano Labò. Puţini observatori ai acestei situaţii cred că vreunul dintre tenorii angajaţi 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 şi chiar Salvatore Licitra în ultima sa perioadă) s-au apropiat de standardele stabilite de iluştrii lor predecesori. După spusele celor care se ocupă de stabilirea distribuţiilor, încă şi mai gravă este criza de baritoni verdieni. „Ştim cu toţii”, 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 distribuţii pentru teatrele majore de operă, situaţia este doar cu puţin mai bună pentru mezzo-sopranele dramatice, sopranele *spinto* şi başii italieni – în ciuda unui mic număr de excepţii.

Profesioniştii operei percep un declin şi în interpretarea muzicii lui Wagner, dar sunt de părere că acesta a început mai devreme şi că a fost mai moderat. Totuşi, în rolurile cele mai exigente rezultatul este inconsistent şi nu poate egala cele mai bune distribuţii de la mijlocul secolului XX. Nina Stemme, considerată de multă lume drept cea mai bună Brünnhilde a zilelor noastre, rezumă această situaţie astfel: „Din nefericire, trebuie să recunoaştem că Flagstad şi Melchior efectiv au distrus totul pentru cântăreţii 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 şi ale viitorului operei, în general, răspunsurile au fost qvasi similare şi anume că este de preferat ca în locul titlurilor ce necesită voci spinto şi dramatice să se aleagă acelea care includ

BDD-A29006 © 2018 „Jozsef Attila” Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:51 UTC)

distribuţii cu voci mai lejere, de genul operelor baroce, mozartiene sau a unor titluri verdiene din perioada de început a creaţiei compozitorului, aşa cum este cazul operei *La Traviata*.

Există şi impedimente legate de activitatea unor impresari artistici şi regizori din zilele noastre care, datorită miopiei, lăcomiei sau inculturii muzicale, forţează artiştii 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 ţinem cont că astăzi opera este influenţată mai mult de producţia teatrală, ceea ce are ca rezultat o anume supremaţie a regizorilor comparativ cu cea a dirijorilor şi a directorilor muzicali în ceea ce priveşte producţia operistică propriu-zisă a teatrelor de operă, cât şi a distribuirii interpreţilor în roluri. Astfel, cântăreţii sunt selectaţi mai mult după aspectul fizic decât după tipul de voce, deşi se cunoaşte faptul că mulţi dintre interpreţii *spinto* şi dramatici au o construcţie mai masivă decât a celor cu voci lejere sau lirice. Marilyn Horne spunea pe bună dreptate că „vocile mari ies din corpuri mari". Aspectul vizual compromite în mod gradual valoarea muzicală tradiţională şi transmisiunile video concură la această tendinţă. Astfel de decizii reduc numărul cântăreţilor *spinto* şi dramatici înainte de a se maturiza pe deplin, şi, mai mult, determină decizia artiştilor de a urma această profesie ca studenţi. Şi conservatoarele de elită admit în instituţiile proprii tinerii de peste 18 ani nu numai în funcţie de abilităţile vocale, dar şi după criteriul carismei (acest lucru vizează aspectul fizic şi greutatea). Mulţi reprezentanţi ai conservatoarelor din lume au acelaşi răspuns la întrebările jurnaliştilor despre primatul aspectului fizic asupra calităţilor vocale „şi anume mai presus de toate este responsabilitatea noastră să ne asigurăm că absolvenţii noştri îşi găsesc de lucru".

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

În pofida unor amprente sumbre din ţesătura lucrării mele, pledoaria pentru supravieţuirea operei în secolul XXI şi în cele următoare îşi găseşte, 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 şi Wagner nu se reinventează şi nu se reorganizează, atunci nucleul tradiţiei de operă, pe care îl cunoaştem de atâta vreme, nu va supravieţui secolului XXI".

BDD-A29006 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universităţii de Vest din Timişoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:51 UTC)

Bibliografie

Moravcsik, Andrew. 2015. *La Traviata. Philadelphia*, in „Opera Today", 10 October 2015: 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/ (ultima accesare: 15. XI. 2017).

Moravcsik, Andrew. 2013. *Twilinght 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, (ultima accesare: 15. XI. 2017).

BDD-A29006 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:59:51 UTC)