



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Doctorand Orsolya-Renata Vari

**Primadona în operele lui Emmerich  
Kálmán-Incursiune stilistică și  
interpretativă**

**Primadona in Emmerich Kálmán's  
operettas – Stylistic and interpretative  
incursion**

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof.dr. Stela DRĂGULIN

BRAȘOV, 2021



MINISTERUL  
EDUCAȚIEI ȘI  
CERCETĂRII  
ȘTIINȚIFICE



**Investește în oameni!**

FONDUL SOCIAL EUROPEAN

Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013

Axa prioritară 1 „Educație și formare profesională în sprijinul creșterii economice și dezvoltării societății bazate pe cunoaștere”

Domeniul major de intervenție 1.5. „Programe doctorale și post-doctorale în sprijinul cercetării”

Titlul proiectului: Burse doctorale și postdoctorale pentru cercetare de excelență

Numărul de identificare al contractului: POSDRU/159/1.5/S/134378

Beneficiar: Universitatea Transilvania din Brașov

Partener:

**Doctorand Orsolya-Renata VARI**

# **Primadona în operele lui Emmerich Kálmán-Incursiune stilistică și interpretativă**

## **Primadona in Emmerich Kálmán's operettas – Stylistic and interpretative incursion**

REZUMAT / ABSTRACT

Scientific supervisor

Prof.dr. Stela DRĂGULIN

BRAȘOV, 2021

D-lui (D-nei) .....

**COMPONENȚA**  
**Comisiei de doctorat**

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Brașov  
Nr. .... din .....

Comisia de analiză a tezei:

Prof. dr. Mădălina Rucsanda,	Președinte, Universitatea Transilvania din Brașov
Prof. dr. Stela Drăgulin,	Conducător științific, Universitatea Transilvania din Brașov
Prof. dr. Ioan Oarcea,	Referent oficial, Universitatea Transilvania din Brașov
Prof. dr. Ioan Ardelean,	Referent oficial, Universitatea „Ovidius” din Constanța
Prof. dr. Lucian Roșca,	Referent oficial, Universitatea de Vest din Timișoara

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat: ....., ora ....., sala .....

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vă rugăm să le transmiteți în timp util, pe adresa .....

Totodată vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

## CUPRINS

	Pg. Teza	Pg. Rezumat
Listă de abrevieri .....	7	9
<b>INTRODUCERE .....</b>	<b>9</b>	<b>10</b>
<b>1. OPERETA – ELEMENTE INTRODUCATIVE ÎN BAZELE ȘI INFLUENȚELE GENULUI.....</b>	<b>11</b>	<b>11</b>
<b>1.1. Parcurusul istoric și evolutiv al genului de operetă.....</b>	<b>11</b>	<b>11</b>
1.1.1. Geneza genului de <i>operetă</i> și proveniența denumirii ei.....	12	11
1.1.2. Influențe și trăsături stilistice în arealul vast al genului.....	17	12
1.1.2.1. Întrepătrunderea operetei cu valsul, lied-ul și muzica de cabaret.....	18	12
1.1.2.2. Aspecte tradiționale ale muzicii populare maghiare.....	27	14
1.1.2.3. Exotismul nomad, element caracteristic în creațiile compozitorilor de operetă....	36	15
1.1.3. Evoluția și multiculturalitatea genului operetei.....	40	16
<b>1.2. Țări cu tradiție operetistică și compozitori importanți ai genului.....</b>	<b>43</b>	<b>17</b>
1.2.1. Nașterea operetei în contextul creațiilor franceze.....	44	17
1.2.2. Înflorirea epocii operetei Vieneze.....	48	18
1.2.2.1. <i>Epoca de Aur</i> , nașterea unei bijuterii vocal-instrumentale.....	48	18
1.2.2.2. Renașterea operetei și începerea unei noi epoci, <i>Epoca de Argint</i> ....	54	19
1.2.3. Caracteristici inovative aduse de compozitorii germani.....	62	19
1.2.4. Rădăcinile rome și expansivitatea muzicii tradiționale maghiare.....	65	20
1.2.5. Coloritul englezesc transpus în genul operetei.....	71	20
1.2.6. Întruchiparea folclorului, a patriotismului, izului popular și a muzicii ușoare românești într-un singur gen: <i>opereta</i> .....	73	21
<b>1.3. Concluzii.....</b>	<b>82</b>	<b>22</b>
<b>2. ETAPELE ABORDĂRII UNUI ROL DE OPERETĂ – COMPONENTE, STIL ȘI INTERPRETARE.....</b>	<b>83</b>	<b>23</b>
<b>2.1. Asimilarea elementelor anatomice și fizice.....</b>	<b>83</b>	<b>23</b>
2.1.1. Aparatul vocal – cunoașterea componentelor fundamentale în procesul cântului.....	84	23
2.1.2. Însușirea tehnicii necesare performanței în cânt.....	94	25
<b>2.2. Componentele interpretative și stilistice ale genurilor vocal-instrumentale.....</b>	<b>97</b>	<b>26</b>
2.2.1. Arta rostirii clare și expresive – Declamația textului, dicția.....	98	26
2.2.2. Armonia și echilibrul observate în studiul artei actorului.....	100	27
2.2.3. Dobândirea valorilor dinamice – Mișcarea scenică și dansul.....	103	27
2.2.4. Stilul interpretării, sugestii personale.....	106	28
<b>2.3. Concluzii.....</b>	<b>108</b>	<b>29</b>
<b>3. PRIMADONA ÎN OPERETA LUI EMMERICH KÁLMÁN.....</b>	<b>109</b>	<b>30</b>
<b>3.1. Emmerich Kálmán – biografia compozitorului.....</b>	<b>109</b>	<b>30</b>
3.1.1. Înflorirea creației de operetă maghiară, stilul compozițional.....	113	31
3.1.1.1. Perioada incipientă a creațiilor compozitorului.....	117	31
3.1.1.2. Gloria operetei maghiare.....	122	32
3.1.1.3. Metamorfoza survenită în stilul compozitorului din perioada emigrării în America....	136	33

<b>3.2. Caracteristicile sopranelor primadone în opereta lui Emmerich Kálmán.....</b>	<b>142</b>	<b>34</b>
3.2.1. Primadonele care și-au pus amprenta pe genul operetei maghiare.....	<b>143</b>	<b>35</b>
3.2.1.1. Primadone maghiare consacrate.....	<b>145</b>	<b>35</b>
3.2.1.2. Lucrările lui Kálmán în interpretarea primadonelor din România.....	<b>148</b>	<b>36</b>
3.2.1.3. Primadone, soprane internaționale care au zugrăvit repertoriul de operetă....	<b>154</b>	<b>37</b>
3.2.2. <i>Primadona mea</i> – elemente de originalitate în asumarea acestui rol.....	<b>157</b>	<b>38</b>
<b>3.3. Analiza personajelor primadone din operele lui Kálmán, interpretate de către autoare.....</b>	<b>159</b>	<b>39</b>
3.3.1. Versiunile diferit adaptate în concepția austriacă, maghiară, americană și britanică a operetei <i>Silvia</i> .....	<b>160</b>	<b>40</b>
3.3.1.1. Analiza dramaturgiei muzicale și adaptarea pe necesitățile de abordare ale rolului primadonei Silvia.....	<b>168</b>	<b>41</b>
3.3.2. <i>Contesa Marița</i> .....	<b>191</b>	<b>43</b>
3.3.2.1. Analiza dramaturgiei muzicale și adaptarea pe necesitățile de abordare ale rolului primadonei Contesa Marița.....	<b>193</b>	<b>43</b>
<b>CONCLUZII FINALE – ORIGINALITATE ȘI PERSPECTIVĂ PEDAGOGICĂ.....</b>	<b>216</b>	<b>46</b>
<b>BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ.....</b>	<b>220</b>	<b>48</b>
Tipărituri muzicale, lucrări teoretice și de muzicologie.....	<b>220</b>	<b>48</b>
Studii și articole.....	<b>229</b>	<b>50</b>
Bibliografie Electronică.....	<b>233</b>	<b>50</b>
Partituri muzicale.....	<b>234</b>	<b>50</b>
<b>Scurt rezumat (română/engleză).....</b>	<b>293</b>	<b>51</b>
<b>Curriculum Vitae.....</b>	<b>295</b>	<b>52</b>

## CONTENT

	Pg. Teza	Pg. Rezumat
<b>LIST OF ABBREVIATIONS .....</b>	<b>7</b>	<b>9</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>	<b>10</b>
<b>1. OPERETTA - INTRODUCTORY ELEMENTS IN THE BASES AND INFLUENCES OF GENDER.....</b>	<b>11</b>	<b>11</b>
<b>1.1 The historical and evolutionary course of the operetta genre.....</b>	<b>11</b>	<b>11</b>
1.1.1. The genesis of the operetta genre and the origin of the term.....	12	11
1.1.2. Influences and stylistic features in the vast area of the genre.....	17	12
1.1.2.1. The interweaving of operetta with waltz, lied and cabaret music.....	18	12
1.1.2.2. Traditional aspects of Hungarian folk music.....	27	14
1.1.2.3. Nomadic exoticism, a characteristic element in the creations of operetta composers.....	36	15
1.1.3. The evolution and multiculturalism of the operetta genre.....	40	16
<b>1.2. Countries with an operatic tradition and important composers of the genre....</b>	<b>43</b>	<b>17</b>
1.2.1. The birth of operetta in the context of French creations.....	44	17
1.2.2. The blooming of the Viennese operetta era.....	48	18
1.2.2.1. <i>The Golden Age</i> , the birth of a vocal-instrumental jewel.....	48	18
1.2.2.2. The rebirth of operetta and the beginning of a new era, <i>The Silver Age</i> .....	54	19
1.2.3. Innovative features brought by German composers.....	62	19
1.2.4. The rrome roots and the expansiveness of traditional Hungarian music.....	65	20
1.2.5. The English color transposed in the operetta genre.....	71	20
1.2.6. The embodiment of folklore, patriotism, popular style and light Romanian music in one genre: operetta.....	73	21
<b>1.3. Conclusions.....</b>	<b>82</b>	<b>22</b>
<b>2. THE STAGES OF APPROACHING AN OPERETTA ROLE – COMPONENTS, STYLE AND INTERPRETATION.....</b>	<b>83</b>	<b>23</b>
<b>2.1. Assimilation of anatomical and physical elements.....</b>	<b>83</b>	<b>23</b>
2.1.1. The vocal apparatus - knowledge of the fundamental components in the singing process.....	84	23
2.1.2. The assimilation of the necessary technique for singing performance.....	94	25
<b>2.2. The interpretive and stylistic components of the vocal-instrumental genres.....</b>	<b>97</b>	<b>26</b>
2.2.1. The art of clear and expressive utterance - Declamation of the text, diction.....	98	26
2.2.2. Harmony and balance observed in the study of the art of acting.....	100	27
2.2.3. Acquiring dynamic values - Stage movement and dance.....	103	27
2.2.4. Interpretation style, personal suggestions.....	106	28
<b>2.3. Conclusions.....</b>	<b>108</b>	<b>29</b>
<b>3. PRIMADONA IN EMMERICH KÁLMÁN'S OPERETTA.....</b>	<b>109</b>	<b>30</b>
<b>3.1. Emmerich Kálmán - biography of the composer.....</b>	<b>109</b>	<b>30</b>
3.1.1. The blooming of Hungarian operetta creation, compositional style.....	113	31
3.1.1.1. The incipient period of the composer's creations.....	117	31
3.1.1.2. Glory of the Hungarian operetta.....	122	32
3.1.1.3. Metamorphosis occurred in the style of the composer during the emigration to America.....	136	33

<b>3.2. The characteristics of primadonna sopranos in the operetta of Emmerich Kálmán.....</b>	<b>142</b>	<b>34</b>
3.2.1. Primadonas who left their mark on the genre of Hungarian operetta.....	143	35
3.2.1.1. Consacrated hungarian primadonas.....	145	35
3.2.1.2. Kálmán 's works in the interpretation of romanian primadonas.....	148	36
3.2.1.3. Primadonas, international sopranos who painted the operetta repertoire.....	154	37
3.2.2. My primadona - elements of originality in assuming this role.....	157	38
<b>3.3. Analysis of the primadonna roles from Kálmán's operettas, performed by the author.....</b>	<b>159</b>	<b>39</b>
3.3.1. Different versions adapted in the Austrian, Hungarian, American and British conception of the operetta <i>Sylva</i> .....	160	40
3.3.1.1. The analysis of musical dramaturgy and adaptation to the needs of approaching the role of primadonna <i>Sylva</i> .....	168	41
3.3.2. <i>Countess Maritza</i> .....	191	43
3.3.2.1. The analysis of the musical dramaturgy and the adaptation to the needs of approaching the role of the primadonna <i>Contesa Maritza</i> .....	193	43
<b>FINAL CONCLUSIONS - ORIGINALITY AND PEDAGOGICAL PERSPECTIVE.....</b>	<b>216</b>	<b>46</b>
<b>SELECTIVE BIBLIOGRAPHY.....</b>	<b>220</b>	<b>48</b>
<b>Musical prints, theoretical and musicological works.....</b>	<b>220</b>	<b>48</b>
<b>Studies and articles.....</b>	<b>229</b>	<b>50</b>
<b>Electronic Bibliography.....</b>	<b>233</b>	<b>50</b>
<b>Sheet music.....</b>	<b>234</b>	<b>50</b>
<b>Short summary (romanian/english).....</b>	<b>293</b>	<b>51</b>
<b>Curriculum Vitae.....</b>	<b>295</b>	<b>52</b>

## LISTĂ DE ABREVIERI

p. – pagina  
trad. – traducere  
etc. – et cetera  
ital. – italian  
germ. – german  
franc. – francez  
engl. – englez  
nr. – numărul  
ed. – ediția  
cr. – cromatic



## INTRODUCERE

Primadona în spectacolele de operetă pretinde acea minunată evoluție ce stârnește necondiționat aprecierea spectatorului, metamorfozat treptat în admirator. Primadona în zilele noastre, trebuie să fie o zeiță operistică, nu numai un interpret. Rolul ei principal este recrearea libretului și a muzicii, incluzând mișcarea scenică, focalizarea, expresia facială și inflexiunile vocale, dar să fie și fidelă partiturii și stilului caracteristic. Acest rol reprezintă o responsabilitate și o asumare complexă, nu înseamnă doar o artistă care acționează și interpretează pe o scenă, ci o însușire a statutului central, dar vulnerabil și schimbător al femeii în operă și operetă, impunerea unei legături de comunicare puternică cu sistemul emoțional al audienței.

**Motivația alegerii temei** a fost și este dorința de a elabora o ordine cronologică a etapelor abordării unui rol de operetă, sau a unui rol în general. În primul rând de a observa, cerceta și analiza modalitatea în care acest gen muzical a evoluat de la o perioadă la alta, cum a fost influențat de tradiția și folclorul fiecărui popor în parte și aportul pe care l-au adus diferiții compozitori la îmbogățirea sa. În al doilea rând mi-am dorit o aprofundare istorică și stilistică trecând de la partea practică a enumerării componentelor anatomice la elementele care completează un artist liric, ca în final, la momentul abordării unui rol, toată informația să poată să fie aplicată personajului pe care îl interpretează. Actoria, mișcarea scenică, dansul completează cunoștințele necesare redării acestor tipuri de personaje.

**Tema tezei** de doctorat demarează de la problemele solistului contemporan, de la performanțele artistului care întâmpină diferite provocări din cauza noilor tendințe întâlnite în domeniul artelor lirice, mai exact interferența între muzică și teatru. Opereta, arta lirică contemporană este într-o interminabilă căutare de noi modalități de expresie: elocvența vocală și corporală, cunoașterea artei actorului și a mișcării scenice, a dansului, a stilului, elemente importante în unitatea organică a unei performanțe veridice. În completarea acestor maniere artistice de exprimare venind desigur muzica, elementul care realizează ansamblul de creație necesar pentru a produce un așa-numit act artistic total.

**Obiectivele cercetării** sunt de a determina etapele exacte în desfășurarea pregătirii unui artist liric, organizarea modului de lucru al fiecărui interpret, sistematizând toată informația pe care trebuie să o dobândească un cântăreț profesionist pentru a se prezenta într-un mod cât se poate de valid pe orice scenă.

Perspectivile acestei cercetări sunt multiple, deoarece trăim vremuri în care suntem nevoiți să ne perfecționăm, să avem o evoluție din ce în ce mai bună, iar un cântăreț care are o pregătire minuțioasă, trecută prin toate etapele necesare acestei profesii, poate fi remarcat și poate clădi o carieră importantă. Procesul de creație presupune desfășurarea unei activități complexe de investigație și o metamorfozare continuă a artistului în funcție de perioada și epoca în care își desfășoară activitatea. Pentru toate acestea trebuie întotdeauna să ne adaptăm și să ne lărgim aria de cunoaștere, să încercăm mereu să îmbogățim nuanțele personale aduse personajelor pe care le prezentăm în fața unui public.

# 1. OPERETA – elemente introductive în bazele și influențele genului

## 1.1. Parcurusul istoric și evolutiv al genului de *operetă*

Opereta a apărut ca o reacție la pretențiile crescânde, serioase și ambițioase ale operei comice. Opereta și-a păstrat cea mai mare parte din stilurile sale de operă comică tradițională de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar până în anul 1890 extinderea acestui gen a ajuns într-un punct în care a ocupat aproape aceeași poziție ca și opera comică, dar cu 50 de ani mai devreme.

Diferența dintre opera comică și opera dramatică este faptul că prima folosea dialogul rostit în loc de recitativ, pe lângă diferențele de mărime și subiect. Opera comică a fost mai puțin pretențioasă decât marea operă, a necesitat mai puțini interpreți și a fost scrisă cu mai multă simplitate. Subiectul său a prezentat o dramă comică sau semi-serioasă, în locul celor istorice ale operei mari. Două tipuri de operă comică s-au dezvoltat la începutul secolului al XIX-lea: romanticul și comicul, deși multe lucrări au împărtășit caracteristici de același tip.

Caracteristicile genului sunt asemănătoare cu cele ale structurii operei, numerele dedicate orchestrei, cum ar fi uvertura, antracte, alternează cu părțile solistice, ariile și cupletele, duetele, triourile, părțile de anvergură comică, îmbinându-se cu părțile de ansamblu ale corului și ale baletului. Specificul distinctiv al operetei constă în dialogurile în proză cu desfășurarea alternativă a părților vocale cântate, iar libretele, mai reduse ca dimensiune, prezintă subiecte comice care stârnesc hohote de râs și bună dispoziție.

Libretul scoate în evidență o arie largă de caracteristici lirice, îndeosebi el este decorat cu jocuri de cuvinte cu semnificații comice, iar situațiile dramatice și conflictele sunt obligatoriu rezolvate în cel mai fericit mod. Spectacolul ce oferea divertisment a cucerit publicul european începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea și efectul s-a perpetuat până în zilele noastre cu aceeași intensitate, pentru că răspundea așteptărilor și cerințelor acestui nou amalgam social. Sunt susținute astfel concluziile unui important regizor român care afirma: „Identitatea bufonilor este adevărata identitate teatrală a eroilor. Nimic nu tulbură mai provocator emoțiile singurătății decât vocea omenească prin cuvintele-actori.”<sup>1</sup>

Elementele distinctive ale operetelor reprezintă aerisirea ornamentațiilor, reducerea pasajelor de coloratură și de virtuoziitate caracteristice stilului *bel canto* la notele acute lungi și la vocalitatea ce se regăsesc în ariile de operă, dar cu recitative fără acompaniament. Registrul folosit cel mai adesea este cel mediu al vocii, modalitățile de expresie fiind mai puțin academice în textul vorbit, iar deseori, pentru a scoate în evidență grosolănia și lipsa de educație a personajului, se utilizează vocalele deschise.

### 1.1.1. Geneza genului de *operetă* și proveniența denumirii ei

Istoria acestui gen este destul de complexă și face dificilă discutarea acestei forme de artă ca o entitate independentă și separată. Ca un tip de divertisment, opereta a exprimat gustul contemporan prin natura subiectelor și a atitudinilor sale morale.

Opereta are o istorie teatrală care este amintită astăzi pentru muzica sa. Publicul a găsit-o atractivă datorită melodiilor sale contagioase, libretelor inteligente, satirei, intrigii romantice, artiștilor fascinanți, fetelor din ansambluri, cum ar fi corul și baletul, și imaginilor scenice captivante. Acestea

---

<sup>1</sup> Visarion, Alexa, (2010), *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, p. 15.

erau destinate ca divertisment nu pentru opere, deși aici au fost produse multe dintre ele, ci pentru teatrele de bulevard, adică pentru consum popular, făcând apel la toate clasele de teatru.

Opereta trebuie să fie plină de bucurie, fără un final tragic, dar nu neapărat implică un amuzament continuu. Poate exista romantism, tandrețe și chiar frică, dar la final, totul revine la fericire, ea fiind a oamenilor, pentru oameni.

Rădăcinile operetei pornesc de la arta mânuirii păpușilor, care, cu trecerea timpului, au fost înlocuite de păpuși reale, adică de ființe umane, artiști, introducându-se cântecul străzii în teatru, dar și dansuri, care erau traducerea în mișcări extrem de expresive a anotimpurilor, a naturii, acompaniate de fluier și liră.

Popularitatea operetei a determinat dezvoltarea diverselor stiluri naționale în alte țări. Au apărut mulți termeni cu fiecare versiune națională, cum ar fi opera ușoară, opereta și opera comică sau opera de comedie, dar, într-un final, opereta a fost aplicată tuturor școlilor naționale. „Denumirea ei vine din italiană, *operetta*, diminutivul de la operă, adică operă mică și a fost folosit inițial pentru a descrie o lucrare mai scurtă, poate mai puțin ambițioasă decât o operă.”<sup>2</sup>

Anul de naștere al operetei este 1858, an în care la Paris, la Bouffes-Parisiens, la 21 octombrie s-a prezentat opereta „Orfeu în Infern” de Jacques Offenbach (1819-1880) pe un libret de Hector Crémieux. Subiectul acestei operete, denumită și surâsul muzicii, enunța intenția de a smulge de pe obrazul falșilor idoli ai burgheziei, masca fățarniciei. Offenbach este considerat fondatorul limbajului muzical al operetei. Elementele muzicale structurale, argumentative și de caracter apar în multe dintre lucrările sale, iar anumite stiluri muzicale se repetă atât în puncte structurale particulare în fiecare operetă, cât și în anumite situații din acțiune.

Opereta, ca specie artistică tipică, pentru un timp trecut și un sistem socio-politic apus (Monarhia), „trebuie să fie pusă în scenă și interpretată muzical în consecință, adică nostalgic, denaturat, uneori ridicol”<sup>3</sup>. Mai exact, opereta este una dintre cele mai serioase specii de teatru, cea mai frumoasă și mai liberă, prin intermediul căreia s-a putut spune adevărul fără să aibă de suferit cineva, dar și o transpunere a ei în lumea amuzamentului, uneori într-o lume a iluziilor.

În România, opereta a fost prezentată pentru prima dată de către Constantin Grigoriu în cadrul companiei sale, începând abia din anul 1913.

### **1.1.2. Influențe și trăsături stilistice în arealul vast al genului**

În Austria, opereta a pătruns la inițiativa compozitorului Karl Millöcker și Franz von Suppé, fiind comparată cu varianta franceză a lui Hervé. Aici, aciditatea satirică este mult diminuată, fiind înlocuită de indulgența față de punctele slabe omenești, de amabilitatea specifică vieneză, de fapt de comedia de moravuri. Valsului îi sunt adăugate noi valențe, trecând de la o compoziție doar simfonică, la o îmbogățire cu latura vocală cu încărcătură dramatic-muzicală, cu o acțiune bine conturată în care sunt scoase în evidență stările sufletești, acesta fiind și cel mai important aport adus genului

#### **1.1.2.1. Întrepătrunderea operetei cu valsul, lied-ul și muzica de cabaret**

Componenta fundamentală a operetei este dansul, care a apărut din doleanța omului de a se lăsa copleșit de natura dorinței sale și din voința de a se adapta la limitele legilor firii. Când vorbim despre latura

---

<sup>2</sup> Lamb, Andrew, (2001), *Operetta*, <https://www-oxfordmusiconline-com>;

<sup>3</sup> Moritz, Csaky, (2013), *Ideologia operetei și modernitatea vieneză*, Editura Universității, „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, p. 25.

coregrafică a operetelor, trebuie să realizăm că valsul este modul în care se îmbogățește o lucrare cu elemente de grație, divertisment sau voie bună, fie ea clasică, jazz sau dans modern.

Cel mai impozant în acest gen s-a remarcat Johann Strauss fiul, cu nenumărate lucrări compuse, incluzând cel mai reprezentativ vals vienez, cunoscuta „Dunărea albastră”, ale cărei tulpini netede, scrise inițial pentru un cor masculin, au fost compuse în 1867. Strauss a fost compozitorul care a introdus acest dans și a dat farmec și viață operetelor sale, preluat ulterior de mulți alți compozitori.

Modul energetic de mișcări, folosirea întregului spațiu scenic, precum și completarea muzical-coregrafică fac parte și întregesc dansul în operetă, care presupune o pregătire complexă, precum și condiție fizică aparte din partea actorului și a dansatorului. Din punct de vedere muzical, fiecare număr dansant are propria sa structură muzicală exactă, realizată de compozitor. Când facem referire la structură, ne gândim la acele unități structurale, care definesc în același timp și funcționalitatea dramaturgică în ansamblul piesei.

Un alt gen care își mai aduce aportul este genul *lied*-ului, care apare în Austria, se inspiră din cântecul popular vienez, cu precădere din melodia sa, aducând un bogat lirism, o lărgire a conținutului și o generalizare a sensurilor. Acest gen este cel care pune accent pe poezie, așa cum opereta se bazează pe libret și pe latura poetică a acestor lucrări. Perioada de cristalizare se desfășoară la începutul secolului al XIX-lea, fiind un gen ce reprezintă cel mai bine gândirea și sensibilitatea romantică. Relația dintre cuvinte (text) și muzică în cântec se află de la începutul întregii creații muzicale, de fiecare dată încredințându-se melodiilor emoțiile transmise de cuvinte.

Lied-ul romantic a reflectat direct evoluții literare prin combinarea stilurilor și a temelor din operă, operetă, cantate și oratorii cu cele ale cântecului popular sau tradițional, rezultatul fiind reprezentat la nivel de voce și pian. Fiecare poem anticipă aspecte ale individualismului romantic, fiecare cadru este variat muzical, dar unificat, ca răspuns la dispoziția poetică, prin recitativele vocale și simbolismul indicațiilor de tempo, ritm și interpretare. Modul în care muzica și cuvântul se pătrund reciproc a făcut ca lied-ul perioadei romantice să aducă o dezvoltare complet nouă în cadrul compoziției vocale.

Un ideal creat în lied-uri este că orice mișcare melodică sau ritmică, independentă din punct de vedere muzical, este mereu legată de cuvânt, cele două păstrând personajele lor într-un echilibru, dublându-și energia pe măsură ce se unesc.

Lied-ul este genul care ajută un interpret la studiul vocalității, la perfecționarea fiecărei nuanțe și a posibilităților de exprimare a oricărui gen. Frumusețea unui astfel de gen și complexitatea lui ne conduc la o implicare demnă de el și poate fi o modalitate de a remedia o parte din sentimentul de pustietate din viețile noastre moderne.

Cabaretul este o formă de divertisment care implică prezența muzicii, a dansului și a unor forme teatrale, în special a unor elemente comice. Ceea ce îl diferențiază de alte forme este, în principal, locul în care se desfășoară, acesta fiind un club de noapte sau un restaurant, cu mese și scaune pentru spectatori și o scenă pentru artiști, spectacolul fiind prezentat de un maestru de ceremonii.

Genul debutează la Paris, în anii 1880, perioada de aur a cabaretului, urmând ca începând cu anul 1933 să aibă o expansiune incredibilă datorată crizei politice din Europa, deoarece oamenii nu mai aveau posibilitatea să-și exprime gândurile, cabaretul fiind locul și modul în care reușeau să scape de toate aceste limite.

Popularitatea și importanța cabaretului provine din combinațiile multor factori variabili. Prin acest gen puteau fi exprimate injustițiile politice și sociale, dar era și o platformă în care omul comun și educat putea avea discuții și afla păreri pe asemenea subiecte. Semnificația este bazată pe recunoașterea clară că artele, indiferent de unde sunt realizate, nu doar demonstrează că pot iniția schimbare, ci pot reflecta și stări emoționale ale unei societăți.

Cântecele de cabaret sunt într-o continuă evoluție. Ele sunt mai mult decât stilul muzical ce obișnuia să trimită mesaje și divertisment, cu o importanță reflectată asupra a ceea ce se spune și nu neapărat a felului în care sună muzical. Definirea cu exactitate a acestui gen este dificilă, deoarece cabaretul este despre experiența pe care o trăiește fiecare în parte, despre atmosferă, oameni, nu neapărat locație, și semnifică lucruri diferite în locuri și timpuri diferite.

### 1.1.2.2. Aspecte tradiționale ale muzicii populare maghiare

Punctul culminant al dezvoltării stilului *verbunkos*<sup>4</sup> a coincis cu spiritul naționalist care s-a stins în Ungaria în secolul al XIX-lea. *Verbunkos*-ul, interpretat cu virtuozitate aprigă de către muzicienii țigani, părea să cuprindă tot ceea ce era cu adevărat maghiar și a devenit astfel muzica de fundal virtuală a revoluției de la 1848.

Acest gen se caracterizează prin alternanța unor pasaje lente denumite *lássu*, care au un ritm caracteristic, și a unor pasaje rapide, cunoscute drept *friss*, în timpul cărora muzicianul își poate demonstra virtuozitatea.

Fiecare dans național maghiar rapid sau lent este plăcut datorită prospețimii pe care o aduce în muzica maghiară, cunoscut sub denumirea și de dans popular sau dans țigănesc.

În colecția de muzică tradițională maghiară găsim mai multe variante de *verbunkos* care sunt la fel de strâns legate de urbanul contemporan ca de tradiția țărănească, reflectând astfel relația inseparabilă a acestor două laturi ale tradiției muzicale. Prezența unei tradiții muzicale mai largi este indicată de faptul că unele melodii erau la fel de populare în trupele de țigani din diferite orașe mai mici sau mai mari. Melodiile de *verbunk* care au supraviețuit cu mai multe date în colecțiile de muzică populară nu sunt de obicei piese unice, învățate ocazional, ci aparțin unei tradiții muzicale instrumentale într-un sens mai larg decât *folkul*, iar melodiile de tonuri verbale pot fi și ele considerate parte a tradiției muzicii populare.

O altă formă caracteristică și foarte „ungarizată” a fost *magyar nótá*<sup>5</sup> sau melodia populară maghiară. Fascinația din secolul al XIX-lea pentru viața rurală trecută și idealizată a dus la primul efort de colectare a poeziei și muzicii populare în anii 1830. Sursele acestor cântece populare erau adesea obiceiurile țărănești, mai degrabă decât țărani în sine, iar ceea ce era considerat popular erau cântecele simple ale studenților din secolul al XVIII-lea. Multe dintre așa-numitele cântece populare din Ungaria erau de fapt melodii sentimentale. Aceste cântece populare maghiare au devenit atât de complet identificate ca melodii populare maghiare, încât chiar și astăzi, după aproape un secol de cercetări asupra muzicii populare maghiare autentice, mulți maghiari sunt înfuriați de afirmația că melodia maghiară nu este esența muzicii maghiare.

*Folksong*-ul<sup>6</sup> maghiar a format podul către muzica de artă din secolul al XX-lea, la fel cum se făcuse și în alte perioade și cu alte stiluri de muzică de artă. Bartók distinge trei moduri în care *folksong*-ul ar putea fi identificat în baza muzicii culte. În prima metodă, compozitorul folosește melodia populară autentică, neschimbată sau ușor variată, adăugând numai introducerea și concluzia variată, acestea reprezentând două subcategorii în care uneori melodia autentică primează, iar

---

<sup>4</sup> Trad.: *melodie cu pauze*;

<sup>5</sup> Trad.: *melodia maghiară*;

<sup>6</sup> Trad.: *Cântec popular*.

variațiile sunt pe locul al doilea și invers. A doua metodă este aceea în care compozitorul folosește melodia populară autentică, dar o compune pe cea proprie în imitarea folksong-ului, iar în a treia nu folosește niciuna din aceste metode, ci absoarbe esența lor în așa fel încât să pătrundă în muzica sa.

Cântecele populare maghiare, ritmurile pline de viață au adus și în operele compozitorilor maghiari, și nu numai, sarea și piperul. Aici se pune accent în mod special pe cunoscutul dans unguresc *Csárdás*. Acest dans a apărut în cultura maghiarilor ca un dans țărănesc, ca urmare a unei reevaluări a tradiției anterioare și, în același timp, a devenit un dans național al perioadei romantismului maghiar.

În ciuda caracteristicilor acestui stil de dans, destul de cuprinzătoare, putem distinge tipurile teritoriale desfășurate în acest stil de dans și formele tipice ale dialectelor occidentale și transilvănene. Astfel, cu mai multă atenție asupra diferitelor caracteristici, se distinge o imagine mai nuanțată a procesului de reevaluare a tradiției anterioare.

Tradiția dansului transilvănean păstrează izbitor relația organică dintre dansurile vechi ca stil și cele de tavernă, precum și anumite etape de transformare. Anume, dansurile rotative care reprezintă perioada istorică anterioară coexistă aici, precum și variantele care poartă deja caracteristicile ceardașului sau care pot fi numite variante ale ceardașului.

Cele trei tipuri de ceardaș păstrează astfel cele trei etape ale procesului istoric. Spre deosebire de formele tranzitorii ale ceardașului transilvănean, dialectul occidental se caracterizează prin faptul că ceardașul are încă trăsăturile dansurilor vechi, iar ceardașul de Tisa seamănă cu toate tradițiile anterioare. Acesta din urmă este epitetul unui stil nou care a devenit un dans național în eforturile politice ale epocii reformei.

### **1.1.2.3. Exotismul nomad, element caracteristic în creațiile compozitorilor de operă**

Romii au trăit și au cântat muzică în țări atât de diverse, o gamă largă de muzică care poate fi cuprinsă în categoria generală de *Muzică țigănească*.

Unii experți consideră că muzica romă adevărată trebuie să fie cea pe care romii o cântă chiar ei, în limba romă. Dar sunt și cei care spun că nu există nicio muzică romă pură, pentru că totul a fost un fel de adaptare la cultura care i-a găzduit, alți experți spun că, dimpotrivă, există un stil muzical distinct care poate fi întotdeauna asociat cu un interpret țigan. Toate variantele pot fi considerate valabile, fiind muzica pe care și-au însușit-o în urma călătoriilor lor din localitate în localitate, învățând muzica oamenilor din jurul lor, pentru a-și câștiga viața. Astfel, muzica pe care au absorbit-o într-o țară ar fi apoi îmbinată cu muzica următoarei țări pe care o ocupau, oferindu-i un sentiment unic și nou. De aceea uneori ar putea să existe o confuzie când audiem o muzică țigănească a Ungariei și una a Spaniei, spre exemplu, una va părea că sună maghiar, în timp ce cealaltă că sună spaniol, dar sunt interpretate tot de romi, doar cu influențele specifice zonei în care interpretează.

Cultura țiganilor a inspirat mari compozitori de aproape cinci secole, iar la baza admirației pentru muzicienii țigani se află o recunoaștere implicită a rolului creator al compozitorilor și al interpreților țigani, deoarece dincolo de a crea melodii și de a scrie cântece încărcate emoțional, virtuozitatea lor extraordinară în calitate de interpreți a fost – și încă este – ceea ce i-a făcut artiști unici.

Cea mai mare valoare a muzicii țigănești este creativitatea interpretului, inspirația, carisma și puterea comunicativă care produc o fascinație imediată. Dar este important să analizăm funcția creativă a muzicienilor țigani și rolul lor într-un anumit domeniu cum ar fi muzica clasică, determinată de reguli clasice stricte, unde chiar și cadența trebuie să fie scrisă în partituri, deoarece interpreții clasici au renunțat la valoarea și compromisul zilnic al improvizației. Valoarea improvizației este

recuperată din ce în ce mai mult de către conservatoarele avansate și școlile de elită ca parte fundamentală a creației muzicale, lucru cunoscut prin experiență de specialiștii muzicii timpurii și baroce și care a fost central în muzica țigănească încă de la începuturile sale.

Trebuie însă să distingem muzica populară maghiară de cea țigănească, chiar dacă se influențează reciproc. Cântecul popular ungurești interpretate după tipicul țiganilor uneori sunt prezentate ca muzică populară maghiară originală, prin urmare s-a ajuns la confundarea lor. Există o întreagă istorie bazată pe această dezbatere, dar Béla Bartók puncta foarte just diferențele. În muzica populară maghiară textul și muzica formează o unitate indivizibilă, iar în cea țigănească sunt pur instrumentale, aceasta fiind bazată pe improvizații, care diferă de la o zonă la alta sau de la o țară la alta, nefiind exactă ca muzica populară maghiară, fapt ce demonstrează că aceasta din urmă este cea identificată a fi autentică și creatoare. Există și muzică țigănească autentică, melodii pe texte țigănești, care de obicei nu sunt cântate în public, fiind diferită de la urban la rural, arătând că specificul jocului țigănesc nu e o chestiune de rasă, ci de mediu.

Muzica țigănească este la fel de unică, exotica și diversă ca romii care o interpretează și o perpetuează, o artă și o expresie culturală esențială pentru care țiganii sunt deosebit de celebri. Secolele de literatură fac referire la muzica sălbatică, în stare de ebrietate a țiganilor: pasionată, virtuoasă, înfiorătoare, cu ritmuri și intensitate sălbatice, aproape inseparabilă de dansul și muzica din această comunitate.

### 1.1.3. Evoluția și multiculturalitatea genului operetei

Pornind de la premisa că muzica este limbajul universal care cuprinde etnia, naționalități și diviziuni geografice, ea este cea care apropie oamenii din toate mediile și îi unește în apreciere, participare și educație. Toate acestea sunt cele care ilustrează avantajele derivate din abordarea educației muzicale multiculturale.

Muzica multiculturală oferă un mijloc clar de legare a studiilor interdisciplinare cu istoria, studiile sociale, geografia și alte subiecte. Atunci când muzica mondială este studiată împreună cu alte aspecte sociale și istorice ale unei anumite culturi, artistul dobândește o educație mai cuprinzătoare și mai bine rotunjită.

Cercetarea multiculturalității de către organizațiile internaționale, antreprenori, agenții, instituții culturale și mijloace de comunicare necesită dezvoltarea unei metodologii care să evite gândirea rigidă de sus în jos. Martin Stokes recomandă ca importanța să fie pe o înlănțuire reciprocă a diferitelor culturi muzicale, decât pe globalizarea muzicală, „invites us to think about how people in specific places and at specific times have embraced the music of others”<sup>7</sup>, el ne îndreaptă atenția asupra numeroaselor acte cunoscute și deliberate ale transferului cultural și ale schimburilor între popoare.

Cu toate aceste „călătorii”, muzica operetei a fost rar modificată pentru a se potrivi unei locații noi sau a fost modificată în mod nesemnificativ, deși uneori au existat cazuri de mici completări cu numere suplimentare, solicitate ulterior. Diferitele tipuri de stil muzical funcționează ca niște coduri care semnifică emoții sau dispoziții în moduri diferite, moduri care se raportează la contextul socio-cultural în care s-au dezvoltat acele stiluri. Valsul vienez a fost un stil bine stabilit pentru a reprezenta iubirea și romantismul, dar o

---

<sup>7</sup> Stokes, Martin, (2007), *On Musical Cosmopolitanism*, The Macalester International Roundtable, p 6, Trad.: „ne invită să ne gândim la modul în care oamenii din anumite locuri și în anumite momente au îmbrățișat muzica celorlalți.”

dispoziție romantică sau erotică se putea realiza și prin stilul mai nou de ritm afro-american sau prin tango-ul argentinian. Apoi, există încorporări ale stilului jazz care pot conota un loc, dar nu neapărat o națiune.

Multiculturalitatea înseamnă a recunoaște o unitate comună în diversele artefacte culturale ale lumii. Este evident că opereta este un gen care se acordă cu ușurință acestei laturi, dar nu înseamnă neapărat că fiecare operetă are o dezvoltare de acest gen.

În viitor, artiștii, cadrele didactice și studenții pot exploata această latură atât de complexă a multiculturalității muzicii pentru a stimula creșterea muzicală, pentru a extinde sfera familiarității muzicale și pentru a construi astfel profesioniști foarte apreciați.

## 1.2. Țări cu tradiție operetistică și compozitori importanți ai genului

Opereta s-a născut într-o conjunctură mai mult atipică, deoarece artiștii încercau să evite cenzura și nu mai doreau să accepte marile spectacole burgheze. Prin urmare, se distinge de opera buffa italiană, care, la fel ca și *commedia dell'arte*, a fost dezvoltată într-o tradiție distractivă și nu cu un scop satiric.

Acest gen a funcționat ca un antidot al pretențiilor din ce în ce mai serioase și ambițioase ale operii comice și vodevilului. Opereta subliniază muzica bogată în melodie și bazată pe stiluri operistice din secolul al XIX-lea, în opoziție cu opera comică, în general, care face un anumit apel la sentimente, opereta franceză încearcă doar să aducă amuzamentul. Termenul de operetă a fost inițial aplicat într-un mod mai general pentru a descrie lucrări care au fost derivate scurte și mai puțin ambițioase. Este un tip de teatru muzical, care aduce în strânsă relație muzica vocală cu cea instrumentală, cu dansul și baletul, cu particularitățile de artă diversificată. Ariile, duetele, ansamblurile și corurile sunt utilizate în operetă, ca și în muzica vocal-instrumentală a genului operii, dar se adoptă mai cu simplitate și se bazează pe tipologia caracteristică a îmbinării cântecului cu dansul, fapt ce ajută la dezvoltarea acțiunii și a ideilor spectacolului propriu-zis. Această îmbinare a muzicii cu dansul și un ridicat accent asupra artei actorului distinge opereta de vodevil și alte tipuri de dramă sau comedie muzicală în care muzica vine ca rol acompaniator, ornamental, din dorința divertismentului.

Opereta permite o fuziune informativă între popoare, dând oportunitatea audienței să facă cunoștință cu oamenii și culturile străine, o experiență ce, în acea vreme, se desfășura foarte încet și deseori era disponibilă doar categoriei elitiste. Astfel, fuziunea între compozitorii genului ne poate crea o imagine clară a ceea ce, de fapt, a adus acest gen al operetei în dezvoltarea artei muzicii și a noastră personală.

### 1.2.1. Nașterea operetei în contextul creațiilor franceze

Este important să înțelegem valoarea operetei în istoria muzicii, deoarece dezvoltarea ei s-a desfășurat printre multe alte genuri muzicale importante din Franța în secolul al XIX-lea. Pentru a aprecia opereta în contextul său adevărat, este necesar să ne dăm seama că este o portretizare exactă a societății franceze în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, satirizând aspectele sociale și politice din timpul său.

Inițiatorul genului de operetă în Franța a fost **Jacques Offenbach** „cel mai răspunzător de dezvoltarea și popularizarea operetei – numite de asemenea opere buffe sau opérettes – oferindu-i enorma sa vogă în timpul celui de-al doilea imperiu și ulterior.”<sup>8</sup>

Producțiile lui Offenbach au fost totuși legate de regulile impuse de prefectura de poliție din Paris, care a specificat tipul de spectacol care ar fi permis „pantomime cu cel mult cinci interpreți, dialoguri muzicale comice cu un act pentru doi-trei actori și rutine de dans cu nu mai mult de cinci dansatori; corurile

---

<sup>8</sup> Lamb, Andrew, (2001), *Operetta*, [https://www-oxfordmusiconline-com](https://www-oxfordmusiconline-com;);



au fost strict interzise.”<sup>9</sup> Aceste reguli au definit ceea ce a fost definit ca operetă: „o mică lucrare de operă nepretențioasă, care nu are implicații tragice și a fost concepută pentru a distra publicul.”<sup>10</sup>

**Florimond Ronger** (1825-1892) semnând cu pseudonimul Hervé, numele lui fiind mereu asociat cu marele inițiator al genului operetei scurte, Offenbach, care l-a avut în serviciul lui ca principal libretist. Poet, scriitor, virtuos instrumentist, compozitor și actor, cu mare inspirație în melodiile create, cunoscător al artei componistice, Hervé a lăsat în urma sa partituri de mare valoare artistică. Datorită experienței căpătate în anii de studiu, ajunge un împătimit cunoscător al tehnicii muzicale, ce l-a ajutat să realizeze partituri de operetă autentică, care au rezistat în timp, operetă care a încântat publicul și l-a făcut să râdă neîncetat.

## 1.2.2. Înflorirea epocii operetei vieneze

În Austria a pătruns opereta la inițiativa compozitorilor Karl Millöcker și Franz Suppé. Aici, aciditatea satirică este mult mai voalată, poziția acesteia fiind înlocuită de indulgența față de defectele omenești, de indulgența specific vieneză, de fapt de comedia de moravuri. Valsului îi sunt adăugate noi valențe, trecând de la o compoziție doar simfonică, la o îmbogățire cu latura vocală cu încărcătură dramatic-muzicală, cu o acțiune bine conturată în care sunt scoase în evidență stările sufletești.

### 1.2.2.1. *Epoca de Aur*, nașterea unui bijuterii vocal-instrumentale

**Franz Suppé** (1819-1895) începe opereta clasică vieneză, fiind compozitorul care „a ajuns la concluzia că frumusețea și antrenul melodiilor nu sunt totul. E nevoie și de texte împletite organic cu numerele muzicale, de o dramaturgie inteligentă, de o nouă structură de teatru muzical. Așa a creat Franz von Suppé opereta vieneză, îmbinare de bufonerie franceză și de sentimentalism austriac,”<sup>11</sup> inspirându-se și din muzica italiană. Vocile solistice și corul sunt puse în evidență deplină, importanța dezvoltării muzicale revenind în mod special orchestrei, fără ca vocalitatea ariilor să fie compromisă.

**Johann Strauss II** (1825-1899) este cel care a ridicat opereta la cele mai înalte standarde. Din latura muzicală, operetele lui Strauss sunt adevărate purtătoare ale valsului vienez, ceea ce a dus la denumirea lor ca *Walzeroperetten*. Cel care l-a sfătuit să abordeze acest stil a fost chiar Offenbach în anul 1864, care considera că stilul și invenția melodică, alături de talentul lui de orchestrator, îl predestinau operetei, stil în care a creat melodii nemuritoare, cu valsuri, adevărate modele ale genului.

Anul cel mai marcant pentru Strauss a fost 1874, an în care populația vieneză este încântată să descopere una dintre cele mai de preț operete „Die Fledermaus”<sup>12</sup> care reprezintă „apoteoza operetei vieneze”<sup>13</sup>, operetă care l-a făcut faimos în toată lumea. O lucrare clasică, „perlă autentică a genului”<sup>14</sup>, care și-a păstrat prospețimea până în zilele noastre, bazată pe un libret bine construit de către libretistii Karl Haffner și Richard Genée, după nuvela „Le Reveillon” de Henri Melhac și Ludovic Halév.

„O noapte la Veneția” a avut un drum destul de greoi datorită libretului, care la prima lui formă era considerat un text lipsit de vreo valoare dramatică, dar după modificarea lui s-a prezentat cu succes ani în șir.

---

<sup>9</sup> Sorba, Carlotta, (2006), *The Origins of the Entertainment Industry: The Operetta in late Nineteenth-Century Italy*, Journal of Modern Italian Studies, p. 282.

<sup>10</sup> Idem, Ibidem, p. 302;

<sup>11</sup> Sbârcea, George, (1985), *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, p. 99;

<sup>12</sup> Idem, p. 112;

<sup>13</sup> Sbârcea, George, (1985), *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, p. 111;

<sup>14</sup> Idem, p. 112.

„Sânge vienez” este o operetă postumă a lui Strauss, care, cu acordul compozitorului, a fost realizată dintr-un montaj al creațiilor lui.

**Karl Millöcker** (1842-1899) este compozitorul vienez care a nutrit o vie pasiune pentru muzică și teatru, multe dintre subiectele abordate fiind inspirate din întâmplările vieții lui. Valoarea creațiilor constă în melodicitate, în structura și forma ariilor, duetelor, ansamblurilor și dansurilor, din cadrul cărora valsul este nelipsit.

### 1.2.2.2. Renașterea operetei și începerea unei noi epoci, *Epoca de Argint*

**Franz Lehár** (1870-1948) este compozitorul care în momentul decăderii totale a genului operetei, compune „Văduva veselă”, dovedind poporului întreg că opereta a reînviat și că mai există suficiente resurse pentru crearea ei, fiind inițiatorul perioadei de argint a genului.

Cea mai cunoscută dintre lucrări și cea mai reprezentativă compozitorului va rămâne „Văduva veselă”. Ariile și cupletele se întregesc într-un stil unitar, întreaga muzică are un ton original, de grație, finețe și poezie, o neîntreruptă atmosferă de bună dispoziție și visare continuă. Începând cu această operetă, se spunea la Viena că „teatrul muzical are trei genuri: opera, opereta și... Lehár!”<sup>15</sup> Lehár a fost și este cunoscut ca fiind un compozitor cosmopolit, în primul rând pentru educația lui internațională. Această calitate poate fi recunoscută de multe ori în dansurile altor popoare, precum dansurile ungurești, americane și alte stiluri populare, cum ar fi mazurca, polca, galopul, marșul și poloneza folosite în lucrarea care l-a consacrat.

**Oscar Straus** (1870-1954), coincidență de nume, fără să aibă nimic în comun cu celebra familie de muzicieni vienezzi, dar culmea, cele mai remarcate lucrări considerate în creația lui sunt cele 4 valsuri „Ein Walzertraum”, „Der letzte Walzer”, „Drei Walzer” și „Ihr erste Walzer” cu care va rămâne în istoria genului, fiind unul dintre principalii orchestratori în genul operetei. Oscar Straus a fost cel mai versatil dintre muzicienii aflați în atenția publicului la sfârșitul secolului.

**Leo Fall** (1873-1925), alături de contemporanul său Oscar Straus, a reprezentat un nume important în genul operetei, atât prin numărul lucrărilor, cât și prin noile tendințe pe care le-a abordat în lucrările lui de operetă.

**Ralph Benatzky** (1887-1957) a fost compozitorul care și-a adus aportul în stilul operetei, în reînnoirea ei, adăugând ingredientele noilor ritmuri americane. Acest lucru a contribuit la vivacitatea orchestrei, iar emoția a devenit mai puternică datorită eleganței combinării timbrale extrem de expresive, dar și melodia conturată generos.

### 1.2.3. Caracteristici inovative aduse de compozitorii germani

În același mod în care Viena era centrul operetei austriece, Berlinul era centrul operetei germane. Opereta de la Berlin a avut adesea un stil propriu, incluzând, mai ales după Primul Război Mondial, elemente de jazz și alte ritmuri de dans sincopate, un stil transatlantic în prezența melodiilor zdrențuite. Operetele din Berlin includeau uneori și elemente de *burlesque*, *revue* sau *cabaret*.

---

<sup>15</sup> Sbârcea, George, (1968), *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, p. 188.

**Paul Lincke** (1866-1946) a fost inițiatorul operetei în Berlin cu lucrarea „Doamna Luna”, operetă ce a produs senzație. Înzestrat cu un înalt simț al parodiei, compunea lucrări extrem de melodioase, șansonetele lui impresionând prin sensibilitate originală.

**Jean Gilbert** (1879-1942) este autorul a peste două duzini de operete, dintre care cea mai cunoscută este „Casta Suzanne”. El a fost cel care a atribuit eroilor câte o temă melodică și un ritm caracteristic în dezvoltarea unei operete, lucru practicat cu măsură, deoarece își înfrâna pasiunea până și în momentele de erupție lirică. Acordă formei și corectitudinii tehnice a partiturilor sale o deosebită importanță, ceea ce până la urmă a fost în detrimentul său, deoarece sinceritatea a fost înlocuită de convenționalul operistic, incapabil să ajungă la rezonanța interioară a publicului.

**Eduard Künneke** (1885-1953). Cu opereta care l-a consacrat pe teritoriul mondial, „Logodnicul din Lună”, publicul a avut oportunitatea să audă o nouă latură a melodiilor, latura jazzistică a muzicii de operetă. Compozitorul era la curent cu toate noutățile în arta contemporană, astfel fiind considerat cel mai modern dintre compozitorii germani de operete.

#### 1.2.4. Rădăcinile rome și expansivitatea muzicii tradiționale maghiare

Istoria Ungariei a indus o idee de sentiment de ambiguitate culturală. Deși situată în Europa Centrală, cu o tradiție austro-germano-italiană, rădăcinile nomade ale Ungariei i-au conferit un aer cu o identitate mai exotică decât a vecinilor săi din vest.

Compozitorul maghiar cel mai reprezentativ genului operetei maghiare este **Emmerich Kálmán**, compozițiile lui împărțindu-se în trei etape importante de dezvoltare și de influențare a muzicii sale. În prima etapă găsim, cu precădere, influențe ale muzicii țigănești și a muzicii folclorice ungurești, mai apoi, emigrând la Viena, preia multe influențe ale operetei vieneze, iar a treia etapă, în America, unde dezvoltă un mare interes pentru cultura lor muzicală, ba mai mult, introduce elemente de jazz în compozițiile sale, mai ales în operetele de maturitate. Un lucru este cert în ceea ce privește compozitorul maghiar, indiferent de ce compunea, nu putea să nu introducă elemente caracteristice ale muzicii copilăriei lui rustice.

Numele compozitorului **Paul Abraham** a rămas în istoria genului cu cel puțin trei lucrări importante, în care a reușit o armonioasă sinteză între elementele folclorului și ritmurile caracteristice muzicii ușoare de dans.

#### 1.2.5. Coloritul englezesc transpus în genul operetei

Genul operetei a pătruns și pe teritoriul american, născându-se prin îmbinarea a două genuri specifice britanice le burlesque și genul music-hall, oglindind un tip de spectacol de revistă de întindere mai mică, dezvoltat în jurul unei acțiuni simple, pe o temă simplistă. Libretele sunt realizate adesea dintr-o înșiruire de conexiuni între întâmplări, ce folosesc la constituirea unei povești destul de simple, prezentând o idee simplă, o scuză ce dorea să confere importanță ansamblului. Același gen s-a putut întâlni și la spanioli sub formă de zarzuelă.

**Arthur Sullivan** (1842-1900) a fost numit de contemporanii săi *Offenbach-ul Angliei*<sup>16</sup> nu pentru că ar fi existat influențe ale muzicii acestuia, ci datorită nenumăratelor compoziții cu care a delectat londonezii, americanii, pe vienezii, chiar și pe românii.

---

<sup>16</sup> Moisescu, Titus; Păun, Miltiade, (1969), *Ghid de operetă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, p. 320.

Lucrările lui Arthur Sullivan sunt bazate pe libreturile lui W. S. Gilbert și ocupă un loc ciudat, într-o oarecare măsură uluitor în muzica secolului al XIX-lea, atât ca rezultat al unei tradiții „serioase” a culturii operistice, așa cum se dovedește nu numai prin pregătirea riguroasă a lui Sullivan și competența fluentă în tradiția de masă a muzicii germane, ci și prin numeroasele aluzii și parodii din aceste lucrări și, în același timp, aparent predecesorii unei linii mai puțin bine privite de operete, musical-uri și spectacole, *operele Savoy* pun stăpânire într-un pământ straniu al nimăului, între serios-respectabil și popular-frivol.

**Sidney Jones** (1869-1946) și-a câștigat succesul datorită operetei „Gheșă”, în care, ca noutate, găsim spiritul muzicii japoneze, alături de o melodicitate poetică, plină de viață cu o orchestrație bogată în culori. Jones, cu scopul de a obține o partitură ușoară și vioaie, a păstrat fiecare dintre numerele sale muzicale sub trei minute, cu excepția faptului că finalul a ajuns la aproximativ cinci. Pe lângă influențele orientale, muzica lui Jones a împrumutat din ritmurile de dans europene continentale.

### 1.2.6. Întruchiparea folclorului, a patriotismului, izului popular și a muzicii ușoare românești într-un singur gen: *opereta*

Asimilarea stilurilor europene în cultura muzicală românească interbelică reiese din faptul că majoritatea compozitorilor autohtoni se sincronizează cu actualitatea estetică, desigur cu anumite influențe venite din vest, într-o obsesivă definire a relației naționale cu cele universale, „compozitorii români care doresc să transforme muzica noastră în muzică dramatică să studieze ariile din punctul de vedere al esteticii lor, pentru că sunt primele melodii românești care pot fi foarte utile în crearea muzicii dramatice românești.”<sup>17</sup>

Acest prim gen comic abordat în România, vodevilul, creat de **Alexandru Flechtenmacher** (1823-1898), „Baba Hârca”, pe text de Matei Millo, deschide orizonturi noi prin amplificarea funcției dramatice a fiecărui compartiment al soliștilor, orchestrei, corului și prin accentul asupra dezvoltării dramaturgiei muzicale. Acest compozitor în istoria muzicii românești este considerat drept unul dintre cei mai aprigi susținători ai muzicii corale românești laice și religioase. El a avut un vis personal, acela de a demonstra că motivele folclorice din cântecele și jocurile tradiționale românești se pot îmbina armonios cu muzica simfonică.

**Ciprian Porumbescu** (1853-1883) s-a bucurat de o mare popularitate datorită compozițiilor sale, dar mai ales a tematicii patriotice, a elementelor de stil, cum ar fi expresivitatea, muzicalitatea, reprezentându-l în stilul caracteristic în care redă iscusit nenumărate sentimente personale, idei și gânduri, toate făcând parte din genul epocii romantice. Compozitorul a folosit ingrediente de mare succes, cum ar fi veselia tinerească, seninătatea melancolică într-o îmbinare armonioasă cu frumusețea cântecului popular. El a compus, la Brașov, prima operetă arhicunoscută, „Crai nou”, pe un subiect romantic al unui basm, întemeiat pe credința populară că, la ivirea Lunii noi, dorințele tinerilor care se iubesc sunt împlinite. Este lucrarea care l-a consacrat și este considerată cea mai importantă din compozițiile lui, și a reprezentat un moment extrem de important în creația de operetă.

**Filaret Barbu** (1903-1984) a îmbogățit repertoriul operetei românești cu frumoasa „Ana Lugojana”. Și în această operetă este prezent lirismul, cu rădăcini în folclor și cu un suflu proaspăt și optimist, caracteristic întregii activități a compozitorului.

---

<sup>17</sup> Filimon, N., (1957), *Opere II*, Editura pentru Literatură și Artă, București, p. 341.

Puternicul filon popular al muzicii, al obiceiurilor, al costumelor și dansurilor acestei opere încadrează lucrarea în rândul aceluia ce nu au de-a face cu trivialitățile, cu banalitățile și bufoneriile genului, aducând în dramaturgie un conținut nou, interesant și valoros.

**Gherase Dendrino** (1901-1973) aduce, ca noutate în muzica sa, elemente ale muzicii ușoare, introducându-le în valsuri, tangouri și în cântece în stil popular. Este un compozitor cu mare inventivitate melodică, cu o amprentă de lirism nostalgic, sincer dar uneori învăluit în tristețe, gingășia și sentimentalismul pronunțat fiind prezente în tot ceea ce a scris. În 30 octombrie 1954, a prezentat „Lăsați-mă să cânt”, pe un libret de Liliana Delescu și Viorel Cosma. Este o frumoasă poveste, desigur cu un subiect de dragoste în care regăsim motive din celebrul „Crai nou”, într-o atmosferă a timpurilor vechi, dar fiind modern în orchestrație și în energia dramatică a unor arii, cum ar fi arhicunoscuta arie de tenor *Sărmane Lăutare*, sau finalul actului al doilea, *Lăsați-mă să cânt*.

### 1.3. Concluzii

Întreaga varietate de influențe, elemente și caracteristici, pe care le regăsim în operele popoarelor prezentate în această lucrare, ne oferă posibilitatea unei bune cunoașteri a tradițiilor autohtone, a rădăcinilor lor și a dezvoltării lor pe parcursul anilor.

Opereta, chiar până în zilele noastre, a rămas unul dintre genurile care înfățișează un caracter multicultural. Ea se adresează unui public al categoriilor multi-etnice, revenindu-i sarcina de a fi formatoare de identități. Chiar dacă în zilele noastre este redată într-o altă manieră, deoarece trebuie adaptată gusturilor curente, ea rămâne una dintre cele mai importante forme de divertisment ale publicului iubitor de teatru și spectacol muzical.

Genul operetei reprezintă cu siguranță o latură care trebuie mult mai mult descoperită și aprofundată, deoarece rezistența ei în timp denotă valoarea ei. Susținută mereu de un public doritor de umor și divertisment de cea mai înaltă calitate, demonstrează o profunzime și o valoare mult mai ridicată decât ar putea părea la o primă vedere. Acest lucru se datorează compozitorilor care au așternut pagini geniale în genul operetei, adunând în parcursul artistic toate caracteristicile artei spectacolului liric: text, muzică, cânt, dans, actorie și toate caracteristicile ce definesc un artist complet și complex.

## **2. ETAPELE ABORDĂRII UNUI ROL DE OPERETĂ – COMPONENTE, STIL ȘI INTERPRETARE**

### **2.1. Asimilarea elementelor anatomice și fizice**

Într-un spectacol de operetă există o întrepătrundere între muzică, poezie, libretul care dă viață acțiunii și o condimentează, artele vizuale, scenografia, luminile, costumele, machiajul, coafura și, desigur, dansul. De altfel, pentru un interpret de operetă nu sunt suficiente doar talentul și vocea, el trebuie să aibă o pregătire multilaterală, foarte detaliată și disciplinată. Desigur, natura glasului este punctul de pornire al oricărui drum în evoluția ulterioară.

Ca să ajungi la un nivel înalt de interpretare trebuie să treci prin anumite etape de abordare a unui rol de operetă. Nu poți să pornești la drum fără să îți cunoști aparatul vocal, componentele lui, și modul de folosire, ca apoi să ajungi la interpretare, stil și notă personală.

Un interpret desăvârșit va fi cel care, pe lângă vocea pe care o deține, este capabil să înțeleagă subtilitățile muzicii și implicit ale libretului, dar va avea și o pregătire tehnică și informațională foarte justă și organizată.

Pentru a ne pregăti aparatul vocal în actul artistic trebuie să avem o instruire îndelungată în asimilarea conceptelor dificile, căci nu doar îmbinarea vitală a corpului cu vocea participă la desfășurarea personajului, ci și felul în care este încorporată o voce aducând un factor esențial în a face sunetul vocal atractiv pentru ascultător.

O misiune importantă în educarea vocii unui cântăreț o are demersul funcțional de reacție a organelor vocale la orice fel de imbold, sunetul fiind suma finală a tuturor factorilor de poziționare pe care elementele respiratorii și vocale ajung să le aducă în cel mai bun echilibru. Reacția aparatului vocal depinde de limpezimea și curățenia informației la nivel mental, în concordanță cu respirația și impulsurile la nivelul musculaturii necesare.

Un lucru fundamental în evoluția fiecărui artist trebuie să fie autoevaluarea și autoproiectarea, formarea individualizată permanentă, ca magia actului artistic să fie întregită, pe lângă o voce frumoasă, cu libertatea naturală, care vine odată cu rezultatul muncii zilnice pe parcursul întregii cariere artistice.

#### **2.1.1. Aparatul vocal - cunoașterea componentelor fundamentale în procesul cântului**

O operetă sau o piesă muzicală, ca să poată fi înțeleasă și simțită, trebuie să fie transmisă printr-o execuție cât mai aproape de perfecțiune și cât mai sănătoasă pentru interpret. De aceea, este absolut necesar ca artistul să își cunoască aparatul vocal, să aibă o tehnică impecabilă și să dezvolte desigur și latura transmiterii mesajului și a interpretării veridice

Respirația este procesul vital prin care se inspiră aerul ambiant și se expiră aerul pulmonar și vaporii de apă incluși în acesta. Dar pentru un cântăreț profesionist respirația are o semnificație cu totul deosebită. Pe cât este de esențială pentru viață, pe atât este de vitală respirația corectă pentru cântat. Respirația pe care eu o consider cea mai completă și complexă este cea cunoscută ca cea costo-diafragmatică, doar că în urma anilor de studiu și a cercetărilor, consider că este susținută și de mușchii abdominali și lombari.

Mușchiul de bază, care contribuie la forța inspirației, este diafragma, care este un mușchi de forma unei cupole duble. Activitatea mușchiului diafragm, a mușchilor abdominali, intercostali și lombari este semnificativă pentru un artist profesionist care folosește vocea vorbită sau cântată, această activitate fiind în perfectă corelare cu potența cantitativă și calitativă a vocii.

Susținerea reprezintă raportul dinamic dintre forțele de inhalare și cele de exhalare, care are drept scop furnizarea necesarului de presiune de aer pentru nevoile diferențiate ale cântului.

Dozarea aerului se referă la relația dinamică dintre corzile vocale și respirație / aer, această relație determină cât de mult se poate cânta pe o singură respirație și se referă la capacitatea noastră de a avea control sau stăpânire asupra folosirii aerului în cânt.

Faza de odihnă este momentul în care se relaxează întregul aparat respirator. Deoarece orice mușchi funcționează mai bine când este lăsat să se relaxeze între contracții, faza aceasta este esențială pentru funcționarea optimă a respirației.

După mușchii susținerii, în respirație de bază sunt plămânii. Aceștia sunt elastici și, cu ajutorul unui antrenament constant și al exercițiilor, putem să creștem capacitatea de aer pe care o inspirăm, urmând o expirație mai de durată.

Laringele este organul care constituie aparatul fonator. Trebuie foarte bine știut faptul că mobilitatea laringelui trebuie folosită în limitele naturalului său fără a face presiune de a-l ridica, prin deschidere bucală în lărgime, pe zâmbet, ceea ce duce la o tehnică inefficientă, formând voci subțiri inapte pentru exigențele cântului de performanță.

Procesul fonării implică aducția corzilor vocale, adică închiderea glotei prin alipirea corzilor una de cealaltă, și punerea lor în vibrație. Aducția este o funcție în primul rând a mușchilor aritenoizi care leagă cele două cartilajii aritenoide, care, la contracție, acești mușchi apropie cele două cartilajii, închizând glota. Prin fonare eficientă înțelegem o fonare cu randament bun în sunet raportat la aerul investit. Cu alte cuvinte, un scop important al studentului la canto este obținerea unui maximum de sunet cu un minimum de aer. Fonarea eficientă dă naștere la sunete sănătoase, cu miez, compacte, cu nucleu, și presupune o bună aducție a corzilor vocale și o presiune subglotică potrivită cu nevoia momentului.

Cavitatea nazală nu amplifică sunetul, ci dimpotrivă, îl estompează, dar există momente în care trebuie să o folosim pentru o vocală anume, dintr-o limbă anume, cu scop estetic, coloristic, de nuanțare a interpretării vocale sau pentru a identifica, într-o fază incipientă, vibrațiile care se produc la nivelul oaselor din jurul cavității nazale.

Rezonanța în cânt este procesul prin care sunetul rezultat din fonație este întărit și înfrumusețat la trecerea prin cavitățile supraglotice. Prin întărirea sunetului emis și dezvoltarea timbrului, rezonanța conferă sunetului vocal penetranță, putere de a fi auzit bine în spații mari și chiar peste un acompaniament de orchestră bogat în armonice. Pentru a stăpâni aplicarea tuturor nuanțelor vocii este necesar ca interpretul să înțeleagă mai întâi funcțiile distincte ale rezonatorului, pentru a fi capabil să se ajute în crearea de diferite tipuri de emisie în funcție de cerințele partiturii și stilului în care trebuie să cânte, păstrând mereu o omogenitate a vocii, implicit și sănătatea ei.

Nu în ultimul rând, cavitatea bucală este locul unde se finalizează sunetul și se articulează cuvintele. Articularea reprezintă procesul prin care sunetul rezultat din fonare și rezonanță este format în unități inteligibile de către organele numite articulatorii. Limba este organul de bază pentru pronunție, dar nu numai, atunci când laringele coboară și palatul moale crește, limba „se scufundă adânc de-a lungul liniei medii din partea posterioară, iar istmul gâtului prezintă forma unui oval.

Termenul de *sprijin al sunetului*, adică punctul de finalitate, simțit la nivelul rădăcinii incisivilor superiori, este analizat cel mai bine de Jean Mauran, prim bariton la Opera din Paris care și-a pus amprenta pe analiza poziționării sunetului, descoperind că prin „constanța stimulării regiunii anterioare a acestei zone, pentru toate vocalele și toate înălțimile tonale”<sup>18</sup> putem ajunge la un sunet de maximă sonoritate. Chiar dacă sunetul se întinde de-a lungul plafonului palatal, în funcție de vocală sau înălțime, mereu trebuie să aibă sprijin în acest punct al lui Mauran. Exploatarea maximă a acestei zone a palatului aduce armonice în spectrul tuturor vocalelor, are un rol activator ce aduce penetranță vocii și o proiectează peste o orchestră.

Buzele sunt faza finală care trebuie să ne atragă atenția în pregătirea aparatului nostru vocal, dar nu trebuie antrenate înainte de a dobândi celelalte elemente și etape enumerate mai sus.

### 2.1.2. Însușirea tehnicii necesare performanței în cânt

Pe lângă problemele de susținere, în problemele de rezonanță vocală, un solist vocal trebuie să își însușească toate informațiile referitoare la aparatul lui vocal și să parcurgă antrenamente, pregătiri asumate și bine organizate.

În primul rând, trebuie să dezvolte o rezonanță echilibrată, unde atât armonicile grave, cele care asigură căldura, rotunjimea sunetului, cât și cele înalte, cele care asigură strălucirea sunetului, sunt întărite prin acțiunea rezonatorilor. Această rezonanță echilibrată trebuie să fie prezentă în tot ambitusul vocii. Cântăreții își propun să păstreze o distincție clară între diferitele vocale, o anume claritate sau puritate a vocalelor. Aceasta este o problemă de identitate fonică și este vitală pentru un cânt inteligibil.

Acoperirea de sunet vine într-un anumit pasaj al vocii, depinde de tipul de voce și de fiecare entitate în parte. Vibrato-ul trebuie să fie constant și cât mai natural, el apare fără să ne gândim la el, dezvoltându-se mai mult sau mai puțin de la sine, pe măsură ce instruirea vocală continuă cu succes. Cu toate acestea, un vibrato defectuos, instabil și inestetic auzului se poate schimba prin tehnică și mult antrenament. Diferitele stiluri muzicale vocale utilizate în teatrul muzical necesită uneori controlul conștient și chiar suprimarea vibrato-ului prea larg, ajungându-se chiar la sunetele drepte și relativ deschise.

Interpreții de operetă au o dublă luptă de dus, deoarece au sarcina de a trece într-un mod foarte vivace de la părțile cântate la cele vorbite ale rolului, treceri ce implică probleme tehnice vocale extrem de dificile, și ei cu atât mai mult trebuie să își ridice atenția asupra tuturor elementelor ajutoare în realizarea actului artistic, în realizarea acelei omogenizări a emisiei vocale care să ducă la eliminarea diferențelor inestetice între momentele vorbite și cele cântate.

În plus, o problemă actuală și foarte des întâlnită a cântăreților este *poliglotismul*<sup>19</sup>, obligația de a cânta tot, în diferite stiluri și diferite limbi, fiind elementele ce contribuie cel mai mult la afectarea vocii în timp. Toate acestea, alături de viața internațională plină de călătorii, schimbări de temperatură și mulți alți factori, pot fi susținute de o igienă vocală corectă, exercițiu și tehnică adecvată.

---

<sup>18</sup> Husson, Raoul, (1968), *Vocea Cântată*, Editura Muzicală a UCRSR, București, p. 106;

<sup>19</sup> Piso, John, (2000), *Cibernetica fonației în canto*, Editura Muzicală, p. 29.



## 2.2. Componentele interpretative și stilistice ale genurilor vocal-instrumentale

Vocea unui artist se încadrează în categoria instrumentelor cele mai speciale ale artei sale. Vocea dă identitate fiecărei persoane în parte și conturează trăsătura principală a caracterului nostru psihologic. Datorită vocii și a caracteristicilor sale perceptibile, emisie și timbru, putem aprecia cele mai concludente însușiri ale personalității, precum caracterul artistului, trăsăturile sale native, particularitățile educației sau diversele stări emoționale.

Trebuie să realizăm faptul că dezvoltând latura dicției și a articulației nu ajută doar la creșterea expresivității, ci aduce un mare aport și în dezvoltarea educației vocale a cântărețului, la formarea și instruirea elementelor componente articulatorii, ca toate acestea să aducă flexibilitate și elasticitate în desfășurarea vocală a artistului. Trăirile unui artist, în concordanță cu exprimarea corectă a fiecărei fraze muzicale cu o dicție clară, va oferi șansa artistului de a arăta toată paleta coloristică a timbrului său în funcție de cerințele muzicale și ale libretului.

Desigur, rostirea noastră devine expresivă atunci când există o trăire lăuntrică a ceea ce spunem sau cântăm. Când gândim și înțelegem ceea ce spunem, cu toate conexiunile la realitățile din care a izvorât textul și cu toate implicațiile pe mai departe, și rostim textul ca și cum ar fi fost conceput în mintea și inima noastră, atunci există suportul lăuntric necesar pentru o rostire expresivă. Într-un final, mijloacele prin care realizăm o rostire expresivă sunt intensitatea și timbrul vocii în vocale articulate de consoane.

Mișcarea scenică și dansul trebuie să facă parte din educația artistului, deoarece suportul fizic al corpului are un rol cheie, care este fundamental în educarea minții. Pe lângă pregătirea corpului în acțiune, trebuie să fim capabili să reușim, să găsim un echilibru între mișcare și controlul asupra respirației, asupra vorbirii și cântării în astfel de momente solicitante. Trebuie să fie totul organizat și repetat până devine totul un automatism, să fie mișcări asumate, prin urmare bine înțelese, scopul fiecărui gest să fie bine stabilit, să fie totul făcut cu bucurie și pozitivism, ca fructul muncii, indiferent de câte obstacole sunt întâmpinate, să atingă scopul propus și să creeze bucurie și împlinire artistului.

Necesitatea unei educații și a unei dezvoltări orientate cu precădere spre formarea, exploatarea și dezvoltarea laturilor creativității, unde artele și accentul pe frumos să fie o constantă prioritate, duce la o dezvoltare spirituală și, desigur, artistică, responsabile pentru îmbogățirea calitativă a artiștilor.

### 2.2.1. Arta rostirii clare și expresive - Declamația textului, dicția

Pentru cântăreți și pentru actori, dicția constă într-o artă, și anume aceea de a rosti deslușit și cu o încărcătură expresivă potrivită cerințelor textului rostit, adică arta rostirii clare și expresive. De aceea, cântărețul trebuie să se verifice atât din punctul de vedere al inteligibilității, cât și din cel al expresivității, și să reușească să le îmbine armonios pe amândouă.

Precum am menționat în capitolul anterior, laringele, plămânii și cavitățile superioare sunt cele care consolidează vocea. Deficiența producerii sunetului sau a folosirii rezonanțelor optime aduce dificultăți în vorbire, deoarece expirarea fluxului de aer în contact cu vibrațiile corzilor sunt eronat folosite.

Adevăratul impuls vocal este dat de limbă, mușchi intrinsec care, prin minimă tensiune, ajută la menținerea formei camerei vocale împotriva undelor tonale fundamentale. Vocea vorbită poate fi foarte

muzicală, frumoasă și expresivă, prin reglarea inflexiunii și modulațiilor acesteia în funcție de intervalele naturale oferite de gama normală și controlată de rezonanța vocală a vorbitorului, prin controlul adecvat al limbii. Orice voce, dacă nu este afectată de o deformare nativă a unui organ de vorbire, poate fi făcută armonioasă și plăcută.

Din considerente tehnice, în ceea ce privește realizarea unei dicții bune, este necesar să existe o stare de relativă relaxare în articulatori. Din nou, ideea de tonus muscular exprimă cel mai bine starea optimă a acestor organe. Senzațiile care însoțesc această stare sunt cele de elasticitate, flexibilitate, agerime, ușurință. Înțepenirea sau rigiditatea, îndeosebi în limbă, buze sau mandibulă, la nivel de vâl palatin sau glotă, vor îngreuna în mod ușor sesizabil acest proces, nemaivorbind de daunele aduse rezonanței și fonației.

### **2.2.2. Armonia și echilibrul observate în studiul artei actorului**

Multitudinea componentelor tehnice ale *artei actorului* aduce creșterea artistului liric la o etapă mult mai evoluată, cea de măiestrie și iscusința în îmbinarea cântărețului cu actorul. Acest fundament al artei actorului vine în ajutorul artistului, pentru a-l face să perceapă că orice element, orice conjunctură sau situație poate fi mai ușor de susținut datorită mecanismelor sustrate din această artă.

În orice concepție regizorală, munca unui artist se va integra și va interacționa cu ideea de bază a spectacolului, prin raportul și intercalarea cu celelalte personaje, cu orchestra sau cu elementele de mișcare scenică și dans, numai atunci când principiile și tehnicile artei actorului devin un automatism al artistului.

Stilul și tema pe care o dictează muzica trebuie să fie în concordanță cu personajul prezentat, artistul născându-se din impulsurile pe care le dobândește în interior spre a fi transmise spre exterior. În funcție de tipul de emoție, de ritmul instinctiv sau de tipul de situație, artistul trebuie să fie capabil să exprime și să reacționeze cât mai natural și normal posibil, iar acest lucru nu se poate dobândi decât prin repetiție, prin depășirea zonei de confort și a limitelor proprii, în așa fel încât, prin nenumărate antrenamente, să ajungă să își stăpânească corpul pentru a avea un joc cât mai natural.

O tehnică actorească foarte bine încheată poate ușura propagarea emoției veridice, dar nu poate să supraviețuiască singură în ansamblul de caracteristici pe care un artist liric necesită să și le însușească pentru a putea demonstra o amplitudine de profesionalism superior, „artistul din domeniul nostru trebuie să fie preocupat mult mai mult decât cel din alte domenii ale artei, nu numai de aparatul interior, care creează procesul de trăire a emoției, ci și de cel exterior, corpul său, cel care redă fidel rezultatele muncii ce creează sentimentul, în forma lui exterioară - întruparea.”<sup>20</sup>

### **2.2.3. Dobândirea valorilor dinamice - Mișcarea scenică și dansul**

Mișcarea scenică a unui rol este diversificată, ea depinde de momentul și semnificația realizării ei. Fiecare rol conține un set de mișcări scenice aparte, unice. Cântăreții lirici consacrați și-au demonstrat înalta măiestrie prin faptul că au putut adăuga valorii componistice de gen și stil, maniera personală în interpretare, având în atenție ca exteriorizarea trăirilor interioare să fie în concordanță cu expresia feței și a întregii atitudini scenice.

---

<sup>20</sup> Idem, p. 60;

Un alt element esențial pentru un artist complet este postura, ținuta sau poziția corpului. Pentru cântăreți, se referă la o anumită ținută a trupului care permite ca toate procesele implicate în actul de a cânta să se desfășoare la un nivel cât mai înalt. Gestul este și el un punct asupra căruia trebuie să ne oprim, deoarece însumează toate celelalte elemente anterioare, prin scoaterea în evidență a stărilor sufletești pe care le experimentăm, sau dacă reprezentăm un personaj.

Aceste baze ale mișcării scenice corecte pentru cântat pot fi adoptate și în viața de zi cu zi, deoarece ne asigură mai multe elemente ale unei stări fizice și psihice bune. În primul rând, favorizează respirația, ajutându-ne să ne oxigenăm trupul în mod adecvat și contribuind astfel la senzația de relaxare a trupului. În al doilea rând, respectă pozițiile normale ale musculaturii și osaturii trupului uman, încetinind procesul de obosire și sporind stabilitatea și mobilitatea, conferind și o frumusețe trupului. Toate acestea sunt favorizate atunci când tonusul muscular este întreținut și antrenat constant, făcând ca automatizarea acestor elemente, puse într-o raționalitate constructivă, să ajute artistul astfel încât mesajul emis să poată să își atingă scopul.

Componenta fundamentală a operetei este dansul, care a apărut din dorința omului de a supune natura voinței sale și din dorința lui de a se adapta puterii legilor firii. În cazul operetelor, dansului i se atribuie un rol foarte important, deoarece îmbunătățește efectele vizuale, creează bună dispoziție și dă farmecul unor momente de genul celor romantice, de bucurie sau ansamblurilor, pe care le colorează foarte viu. Artiștii care abordează acest gen trebuie să aibă o pregătire foarte bine dezvoltată, cu atât mai mult cu cât aduce nenumărate beneficii în postura corectă care trebuie abordată pe o scenă, „dansul pune în centru expresivitatea unică a corpului uman ca „instrument” și a spiritului artistului ca „suflu vital” al acestuia.”<sup>21</sup>

#### **2.2.4. Stilul interpretării, sugestii personale**

Opereta de astăzi trebuie să exprime idei noi, atât din punct de vedere interior, cât și exterior, să proiecteze imaginea unei lumi superioare prin dinamism propriu, cu mijloace înnoite cu aport spiritual. Trebuie să înțelegem că firescul și natura fiecărui artist trebuie ridicate la o formă cultivată, disciplinată prin știință, fără ca starea sunetului să își piardă originalitatea.

Cererile vocale ale interpretelor feminine de teatru muzical din secolul al XXI-lea sunt mai mari ca niciodată. De când apariția amplificării pe scară largă a redus nevoia cântăreților să se concentreze asupra audibilității lor, compozitorii au combinat o gamă largă de stiluri vocale deja exigente în lucrările lor. Interpretelor li se cere să cânte practic orice tip de muzică, utilizând timbre diverse și o serie de calități tonale.

Expresia feței și alte mișcări corporale afectează experiența muzicii la nivel percepțional și emoțional, diferite expresii faciale determină ca aceleași evenimente muzicale să sune mai mult sau mai puțin disonante, același interval melodic să sune mai mare sau mai mic și aceeași muzică să sune mai mult sau mai puțin veselă. Un interpret este capabil să folosească gesturile ca mecanism pentru a modela experiența muzicală a publicului său.

Există două abordări distincte ale studiului vocii cântate, clasice și neclasice. Pe de o parte, o abordare care se concentrează pe o emisie mai deschisă, fără un vibrato foarte larg al vocii, realizată în principal în condiții de tehnică a emisiei sunetului pentru muzică ușoară, musical, pe de altă parte se află abordarea tehnică clasică, impostată și susținută, care se concentrează pe practici vocale bazate pe sănătatea vocală și

---

<sup>21</sup> Pissaroglu, Oana-Lavinia, (2014), *Sincretismul Artelor, Teatru-Dans*, Editura Universitaria, Craiova, p. 96;

pe o emisie cât mai penetrantă și fidelă. Pe măsură ce abordăm un repertoriu de operetă sau orice tip de teatru muzical, linia dintre cele două este, într-o oarecare măsură, înceteșată, artistului revenindu-i capacitatea de a le îmbina pe cele două într-un mod cât mai armonios, fără să creeze mari dezechilibre vocale.

În cântul teatral există posibilitatea, dacă nu întregim toate cerințele de igienă vocală, să ajungem să pierdem vocea, acest lucru nu înseamnă neapărat o disfonie, sau chiar afonie, ci pentru un cântăreț înseamnă a pierde intensitatea vocii, timbrul și penetranța vocii, vocea devenind mată, estompată și fără putere. De aceea o informație completă despre o tehnică justă poate aduce longevitatea în carieră. Atâta timp cât o tehnică nu depășește barierele decenței în folosirea vocii, „se poate cânta cu orice tehnică”<sup>22</sup>, decență constând în a nu cânta exagerat de mult în acut sau de prea multe ori în forte.

### 2.3. Concluzii

Stilul interpretării se poate identifica printr-o întregire a tuturor elementelor enunțate mai sus, „un ansamblu de directive sistematizate, de naturi diverse, a căror realizare progresivă de către un subiect sănătos oarecare trebuie încetul cu încetul să ducă la formarea unei tehnici vocale determinate, adică să îi permită unele performanțe stabilite de înălțime, intensitate, timbru și neoboseală.”<sup>23</sup> Deținând un control asupra aparatului vocal, desigur că survine ușurința în adăugarea tuturor celorlalte componente pe care trebuie să le întregască un artist liric de cel mai înalt nivel.

Desigur, există diferențe între interpretarea lirică și cea dramatică prin aceea că „o coloană sonoră depinde de fraza muzicală în timpul execuției în care pronunția nu este decât un accident, fără a o întrerupe complet, după cum se produce în interpretarea dramatică din cauza cuvântului, deși și într-un caz și într-altul întrebuițăm aceeași coloană de suflu necesară”<sup>24</sup>, dar un artist liric profesionist care abordează un rol de operetă, cu atât mai mult dacă este de primadonă, trebuie să le stăpânească pe amândouă în aceeași măsură și să aibă abilitatea să le îmbine armonios și cu măiestrie.

Actul artistic reprezentat de un interpret profesionist pe scenă este transmis publicului prin gesturi, prin anumite mișcări fizice și ale mimicii, în concordanță cu cerințele operei muzicale și ale textului literar, toate desigur pe o bază tehnică foarte bine încheșată și asumată. Un artist complet nu poate să sară peste etape, libertatea în exprimare și transmitere vine din siguranță, iar siguranța vine din cunoștință.

Publicul din ziua de astăzi are așteptări foarte ridicate în ceea ce privește un spectacol de operetă, pe lângă latura psihologică, creativă, cântărețul trebuind să aibă calități actricești ridicate și o tehnică vocală ce poate să susțină tot parcursul evolutiv. Interpreții trebuie să întregască un tot unitar care să servească acestui gen atât de complex, adică „să fie în primul rând cântăreți, în primul rând actori, în primul rând dansatori.”<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Husson, Raoul, (1968), *Vocea cântată*, Editura Muzicală a UCRSR, București, p. 184;

<sup>23</sup> Idem, p. 185;

<sup>24</sup> Vulpescu, Mihail, (2014), *Gestul liric*, Grafoart, București, p. 118;

<sup>25</sup> Câmpeanu, Liviu, (1975), *Elemente de estetică vocală*, București, Editura Interferențe, 1975, p. 136.

### 3. PRIMADONA ÎN OPERETA LUI EMMERICH KÁLMÁN

#### 3.1. Emmerich Kálmán –biografie

Kálmán este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ai operetei de la începutul secolului al XX-lea, care a împrăștiat muzica genului. S-a născut în Ungaria, la Siofok, lângă lacul Balaton, la 24 octombrie 1882, sub numele de Imre Koppstein, ca fiu al unui comerciant evreu, Karl Koppstein și al soției lui, Paula, născută Singer.

Încă din copilărie, Kálmán era fascinat de muzică, asistând de multe ori la repetițiile orchestrelor locale sau chiar la reprezentații de operă, trezind astfel în sine dragostea timpurie pentru scenă. Talentul său muzical a provenit de la mamă, care avea obiceiul să cânte la pian fără a fi terminat o școală de specialitate.

În fapt, decizia de a studia muzica a luat-o când un coleg de școală i-a oferit un bilet la Filarmonica Vigado din Budapesta, unde a fost fascinat de muzica lui Beethoven. A doua zi i-a și anunțat pe părinții lui că va studia muzica și că se va întreține dând meditații de latină și greacă, încercând să se angajeze și în muzică independentă. De asemenea, l-au influențat viziunile de operete, încă de pe vremea când ele abia apăreau.

Prima sa mare dragoste a fost Paula Dvorak, o artistă foarte frumoasă de operetă, dar cu o sănătate foarte șubredă. El a întâlnit-o, pentru prima dată, în ziua premierei triumfătoare a primei operete „Tatarjaras”, prezentate pe scena din Viena. Kálmán Imre a depus eforturi mari în cucerirea inimii divei, pentru că era cu 10 ani mai tânăr decât el. Se căsătoresc, dar după 18 ani de viață împreună, în 1928, Paula moare de tuberculoză, lăsând o tristețe nelimitată în inima compozitorului. În timpul acestei căsnicii, el a creat cele mai reușite operete.

La numai un an, în 1929, Kálmán s-a familiarizat cu o foarte tânără emigrantă din Rusia, Vera Makinskaya, care încerca să devină actriță de film.

Din acest moment, Kálmán începe să compună lucrări cu un avânt mare, majoritatea cu un succes însemnat, trecând testul timpului până în zilele noastre, reușind să obțină faimă și avere. A devenit o persoană bine pregătită și toate acestea datorită diligenței și talentului său. Succesul a durat până în 1933, deoarece fericirea profesională a compozitorului se încheie pentru o perioadă din cauza situației politice. În acea perioadă lucrurile decurgeau excelent pentru Lehár, pe când pentru Kálmán, din pricina originilor sale evreiești, lucrurile încep să se înrăutățească, odată cu apariția forțelor naziste în Austria.

A trăit 9 ani în America, a suferit un accident vascular cerebral acolo și, la insistența rudelor sale, s-a întors în Europa, stabilindu-se la Paris. În timpul emigrației, Kálmán compune doar două operete, „Marinka” și „Arizona Lady” / „Amintiri americane”, care nu mai au succesul lucrărilor anterioare ale compozitorului.

Anul 1949 îl aduce pe Kálmán înapoi la Viena, unde descoperă că vila sa fusese distrusă în totalitate în timpul războiului. Ultima speranță a lui Kálmán a fost așa-numita *Operettenrenaissance*<sup>26</sup> a anilor '50. În 1950, la întoarcerea familiei Kálmán la Paris, Emmerich dorește să savureze din plin ultima perioadă a vieții lui.

Ziua de 30 octombrie 1953, aduce moartea compozitorului. Kálmán a fost înmormântat într-un mormânt de onoare în Cimitirul Central din Viena.

---

<sup>26</sup> Trad.: *Renașterea Operetei*.

### 3.1.1. Înflorirea creației de operetă maghiară, stilul compozițional

Emmerich Kálmán (1882-1953) un nume care, de fiecare dată când îl auzim, ne duce cu gândul la coloritul de neconfundat al melodiilor sale, inspirate din folclorul Marii Câmpii Ungare. Operetele sale cu subiecte hazlii, atmosfera tipică austro-ungară, pe care, de fiecare dată, negreșit, reușește să o obțină prin nuanțele folosite atât în muzică, cât și în libret, îl fac pe Kálmán una dintre cele mai prolifiche figuri ale genului de operetă din toate timpurile. Caracteristica principală a operetelor compozitorului maghiar este melodicitatea, contrastele fine utilizându-le într-un mod remarcabil, originalitate în orchestrație, cu accentul pe introspecția în cântecul popular maghiar, ce a fost prezentă încă din operetele lui incipiente, cu care de altfel a obținut și succesele cele mai însemnate.

Aproape fără excepție, operetele lui Kálmán includ următoarele: un duet al protagoniștilor de factură romantică (soprană și tenor), un duet între personajele de factură comică (soprană și tenor) și o varietate de personaje comice și serioase. Muzica pentru duetul romantic conține mereu sonorități bogate în tradiția muzicii romantice, puternic orchestrată. Solicitățile din punct de vedere vocal sunt deosebite în extreme, cu o țesătură înaltă pentru soprană, precum și coloratură, iar pentru tenor o gamă extrem de largă, conținând adesea secțiuni mai potrivite pentru intervalul baritonal. Există câteva excepții în care protagonistul este un bariton, una dintre ele fiind în opereta „Manevrele de toamnă”.

Compozițiile lui se împart în trei etape importante de dezvoltare și de influențare a muzicii sale. În prima etapă găsim, cu precădere, influențe ale muzicii țigănești și ale muzicii folclorice ungurești, mai apoi, emigrând la Viena, preia multe influențe ale operetei vieneze, iar a treia etapă, în America, unde dezvoltă un mare interes pentru cultura lor muzicală, ba mai mult introduce elemente de jazz în compozițiile sale, mai ales în operetele de maturitate.

Un lucru este cert în ceea ce privește compozitorul maghiar, indiferent de ceea ce compunea, nu putea să nu introducă elemente caracteristice ale muzicii copilăriei lui rustice. Multe din lucrările sale conțin faimosul dans unguresc *csárdás*, cea mai prominentă utilizare a lui Kálmán a *csárdás*-ului fiind în finalul Actului întâi din „Contesa Marița”, unde este introdus mai întâi ca subliniere, iar apoi revine sub forma unei arii cântată de personajul protagonist.

Cu două decenii înainte de a pune piciorul în America, Kálmán a devenit unul dintre primii compozitori de operetă europeni care a adus jazz-ul american în operele sale. Jazz-ul este o caracteristică însemnată în genul operetei, deoarece a fost mereu asociat cu dansurile sociale ale secolului al XX-lea, prezentând modele ritmice ale beat-ului de jazz.

Compozitorul a ajuns la multe dintre deciziile sale despre tipurile de voce folosite prin imaginea clară a caracteristicilor vocale, a timbrului și a tipului de caracter.

#### 3.1.1.1. Perioada incipientă a creațiilor compozitorului

Prima operetă a sa a fost „*Tatarjaras*”<sup>27</sup>, reprezentată la Budapesta pe 22 februarie 1908, pe un libret de Karl von Bakonyi and Andor Gábor, a fost prezentată pe când Kálmán avea doar 26 de ani. Această operetă zugrăvea în culori vii fauna ofițerească austro-ungară, având un succes inimaginabil, într-o săptămână fiind vândute bilete pentru 50 de spectacole. Peste un an s-a jucat și la Viena în peste 300 de spectacole și pe scenele marilor capitale din Europa.

---

<sup>27</sup> Trad.: „Manevrele de toamnă”.

„Der Zigeunerprimás” / „Primașul”, prima sa operetă scrisă special pentru Viena, pe un libret de Julius Wilhelm și Fritz Grünbaum. Rolul principal, cel al lui Pali Rácz, un bătrân țigan, bazat pe un violonist real, a fost jucat de Alexander Girardi, cea mai cunoscută vedetă din istoria operetei vieneze. Cântând ultimul mare rol al vieții sale, Girardi s-a trezit interpretând un personaj care nu a putut ajunge la înțelegerea faptului că zilele sale de glorie s-au terminat, situație foarte apropiată de cea cu care se confrunta Girardi însuși în această etapă a carierei sale.

### 3.1.1.2. Gloria operetei maghiare

Creație de expresie unică și cea mai cunoscută a compozitorului este „Die Csárdásfürstin” / „Silvia” terminată în anul 1915 cu un succes răsunător. În această operetă, compozitorul atinge apogeul sincerității, pe care nu l-a mai atins, în aceeași măsură, în niciuna din operetele sale, ne dă senzația de belșug și atmosferă lirică susținute până la sfârșit. Această operetă marchează începutul celei de-a doua perioade a creațiilor sale, cea de maturitate.

Opereta lui Kálmán s-a dovedit a fi un mare succes și a fost reprezentată de 300 de ori, generând un venit de un milion și jumătate de coroane. Succesul său s-a datorat faptului că „Csárdáskirályné” a fost văzută ca o propagandă ușoară a ideologiei maghiare, ca o afirmație critică despre problemele contemporane și, de asemenea, ca o lume de vis cu aluzie și nostalgie a unui paradis pierdut, „senzația de belșug și tonul liric susținut până la sfârșit te fac să uiți subiectul de atâtea ori și în atâtea feluri tratat de autorii de operetă, spre a rămâne doar suflul muzicii, savoarea ei cu infiltrații din folclorul rural și lăutăresc..În niciuna din operetele pe care le-a scris după 1915 n-a mai atins aceeași sinceritate, chiar dacă n-a scăpat niciodată din mână firul de fericire, conducerea muzicală.”<sup>28</sup>

Premiera operetei „Zâna Carnavalului” a avut loc la Johann Strauss-Theater, Vienna, pe data de 21 septembrie 1917, pe un libret de Arthur Willner și Rudolf Österreicher. Muzica lui Kálmán, pentru producția de la Viena, a lui „Die Faschingsfee” / „Zâna Carnavalului” a fost practic aceeași cu cea pentru opereta sa maghiară din 1915, „Zsuzsi kisasszony”, doar că atribuirea sa la personaje diferă radical. Piesa de succes din Viena, *Lieber Himmelvater sei nicht böse*<sup>29</sup>, și-a început viața la Budapesta ca duet. Fermecătorul trio *Romeo és Julia*, din Zsuzsi, a devenit duet, *Loreley, schöne Zauberma*<sup>30</sup> și duetul sedat *Susster Nota* s-a transformat în trio, *Falsch war wie die Klapperschlange*.

**Fetița olandeză**” a avut premiera la Johann Strauss-Theater, Vienna, în data de 31 ianuarie 1920, pe un libret scris de Leo Stein și Béla Jenbach. În câțiva ani, „Fetița olandeză” a fost jucat în teatre variind până în Australia, Mexic, Grecia, Africa de Sud și Finlanda, precum și în toate marile orașe din Europa de Vest și de Est. Acesta a obținut unul dintre cele mai mari triumfuri la Londra, unde rolul principal a fost asumat de faimoasa vedetă de operă Maggie Teyte.

Opereta „Bajadera” / „A Bajadér” / „Die Bajadere”, în trei acte, pe un libret de Julius Brammer și Alfred Grünwald, premiera având loc la Viena, la data de 23 decembrie 1921, la Karl-Theater. Libretul prezintă unirea romantismului, exotismului și umorului, uneori de bună calitate, „se unește pentru a oferi operetei Bajadera un succes constant, aceste elemente fiind la modă și agreate din toate timpurile.”<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Sbârcea, George, (1985), *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, p. 240;

<sup>29</sup> Trad.: *Dragă tată ceresc, nu te supăra;*

<sup>30</sup> Trad.: *Loreley, frumoasă fată magică.*

<sup>31</sup> Moiescu, Titus; Păun, Miltiade, (1969), *Ghid de operetă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, p. 161;

„Bajadera” a evitat ritmurile maghiare și folclorice maghiare care au caracterizat mai toate lucrările de scenă timpurii ale compozitorului. Ceea ce le-a înlocuit pe acestea a fost o serie amețitoare de ritmuri exotice și orientale și prima încercare serioasă a lui Kálmán de a integra ritmurile de jazz americane și formele de dans în operele sale: Fox-trot-ul, Bostonul, Slow-fox-ul și Shimmy-ul.

Dacă „Die Csárdásfürstin” este cea mai performată operetă a lui Kálmán, **„Contesa Marița”** din 1924 este cea mai iubită lucrare a sa. Contesa Marița”, care a avut premiera la 26 martie 1924, și s-au jucat 374 de spectacole, a devenit unul dintre cele mai importante hituri pentru Teatrul an der Wien și în câțiva ani s-a jucat practic în fiecare capitală de teatru a lumii. Aproape fiecare număr din muzica lui Kálmán a devenit un hit imediat. Frații Shubert au dus-o la Broadway în 1926, unde s-au cântat 321 de spectacole și a devenit unul dintre cele mai longevive spectacole din anii 1920.

Emmerich Kálmán se remarcă, încă din primii ani ai filmelor muzicale, cu orchestrațiile folosite cu precădere din uverturile operetelor în stil vienez, pe care le-a compus de-a lungul carierei. Compozitorul a adus un curent proaspăt în muzică, cu un accent particular asupra importanței libretelor și și-a orchestrat personal operele.

Opereta **„Prințesa circului” / „A cirkuszhercegnő” / „Die Zirkusprinzessin”**, în trei acte, pe un libret de Julius Brammer și Alfred Grünwald, premiera având loc la Theater an der Wien, Vienna, la data de 26 Martie 1926. Această operetă poate fi considerată, alături de „Silvia” și „Contesa Marița”, în rândul celor mai reușite opere ale lui Kálmán. „Muzica ei...cuprinde muzică de reală frumusețe, demonstrând pricepere și talent, întărit de stăpânirea lui pe tainele meseriei sale.”<sup>32</sup> Un lucru se putea să fie mai bogat, ceea ce se poate reproșa în toate lucrările sale, iar aceasta este lipsa de strălucire a orchestrei, limbajul armonic oarecum sărăcăcios, dar totuși „melodiile antrenante, de o spumoasă cursivitate din operele sale supraviețuiesc chiar în teatrul muzical evoluat și adaptat la gusturile prezente ale spectatorilor.”<sup>33</sup>

### 3.1.1.3. Metamorfoza survenită în stilul compozitorului din perioada emigrării în America

**„Prințesa din Chicago” / „A csikágoi hercegnő” / „Die Herzogin von Chicago”** este prima lucrare din a treia și ultima etapă a compozițiilor lui Kálmán, o etapă ce este influențată de anii petrecuți pe tărâmul american, muzica lui fiind influențată de genurile cu care s-a familiarizat în perioada celor 9 ani de exil.

Opereta sa din 1928, „Prințesa din Chicago”, a fost atât un tratament muzical, cât și un tratament dramatic al conflictului dintre valorile muzicale vechi și noi. Rupând tiparele, în locul „cerințelor” de la Viena bazate pe o partitură plină de valsuri, Kálmán a folosit pe scară largă Charleston, Fox-trot-ul și alte dansuri americane. Pentru a sublinia această concesie americană a folosirii jazz-ului, Kálmán a inclus, la începutul primului act, destul de suav, un moment de Fox-trot, derivat din simfonia a cincea compusă de Beethoven.

**„Împărăteasa Josephine”** a fost cea mai ambițioasă lucrare muzicală a lui Kálmán și extrem de solicitantă în privința resurselor scenice. Scena sa finală a necesitat un tablou înfățișând celebra

---

<sup>32</sup> Moisescu, Titus; Păun, Miltiade, (1969), *Ghid de operetă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, p. 159;

<sup>33</sup> Sbârcea, George, (1985), *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, p. 244.



pictură a lui Jacques-Louis David *Încoronarea împăratului Napoleon*. America, până în ziua de azi, nu a mai văzut o producție a operetei, deși a fost interpretată la o emisiune radio din 1944, cu Jan Peerce și Jean Tennyson. Starul de operă și film Grace Moore, foarte încântată de partitură și poveste și a trimis o telegramă regizorului de film Ernst Lubitsch în 1940: „Cred că este cel mai bun spectacol pentru ecran auzit vreodată. Muzica este pur și simplu divină. Doar tu ai putea face asta bine. Este atât de perfect pentru mine, încât dacă ar putea fi aranjat, mi-aș rearanja întregul program, aș deveni atât de slabă pe cât doriți, pentru a fi un înger perfect ... Grace Moore.”<sup>34</sup>

Ultima operetă a lui Kálmán a fost un tribut muzical și teatral adus patriei sale adoptate. În cei nouă ani petrecuți în America, a devenit devotat culturii americane, filmelor de la Hollywood și, în special, westernurilor. În **„Arizona Lady”**, Kálmán a reunit pentru ultima oară elementele muzicale, Valsul, Csárdás-ul, Fox-trot-ul și Square-dance-ul, care i-au definit stilul în perioada sa cea mai productivă și de succes, 1915-1930. Adaptarea pentru Opera din Arizona a fost puternic revizuită, atât partea muzicală, cât și cea dramatică, adaptând desigur idei de identitate geografică, normele culturale pentru acest gen și multiculturalismul. Modificările care au fost realizate asupra muzicii existente erau în eliminarea pasajelor legate de personaje excluse, omiterea sau adăugarea de pasaje repetate, reatribuirea anumitor linii vocale și înlocuirea pasajelor cântate cu cele vorbite

### 3.2. Caracteristicile sopranelor primadone în opereta lui Emmerich Kálmán

Într-o cronică făcută de Grigore Constantinescu, el definește primadona ca: „ Dreptul la obținerea înaltului titlu de primadonă revine unei soprane care, în definirea activității sale solistice, își justifică prezența scenică prin însușiri muzicale de excepție, o personalitate interpretativă personalizată ca formație muzicală, abordare repertorială și capacitate interpretativă în plan dramatic. Imaginea completă a primadonei este un simbol în dialogul cu spectatorul.”<sup>35</sup>

Educația pe care o primește o primadonă trebuie să fie multilateral dezvoltată. În primul rând se cere seriozitate și perseverență în formarea profesională, dezvoltarea pe latura vocală prin frecventarea cursurilor de canto, actorie și dans. Ulterior, artistul trebuie să urmeze și cursuri de perfecționare cu un profesor specializat, care poate să introducă interpretul în literatura repertorială și să-l învețe tehnica textului vorbit-cântat.

A fi primadonă înseamnă mult mai mult decât a fi doar o simplă interpretă de operă sau operetă, acest statut pretinde exigență, asiduitate, atitudine torențială, de un dinamism exploziv. De-a lungul timpurilor s-au format mai multe tipologii de primadonă, dar dintre cele mai importante, din perioada romantismului, se regăsesc în *Epoca de Aur* a operetei, când *bel-canto-ul* a guvernat toate genurile vocale.

Primadona din ziua de astăzi, a secolului al XXI-lea, aduce cântul cât mai frumos, un aspect armonios și atractiv, carismă și prezență scenică, toate acestea asigurând coordonatele care o vor scoate dintre numeroși alți interpreți calitativi. Acest concept arată poziția centrală și foarte vulnerabilă a statutului femeii în operă și operetă, metamorfozarea ei, iar prin acțiunile ei realizează personaje excepționale

---

<sup>34</sup> Österreicher, Rudolf, (1954), *Emmerich Kálmán: Der Weg eines Komponisten*, Amaltheae-Verlag, Viena, p. 181;

<sup>35</sup> Cronică muzicală on-line, 19 iulie 2013, <http://www.cimec.ro / Muzica / Cronici / GrConstantinescu348.html>.

### 3.2.1. Primadonele care și-au pus amprenta pe genul operetei maghiare

O operetă sau o piesă muzicală, ca să poată fi înțeleasă și simțită, trebuie să fie transmisă printr-o execuție cât mai aproape de perfecțiune și cât mai sănătoasă pentru interpret. De aceea, este absolut necesar ca artistul să își cunoască aparatul vocal, să aibă o tehnică impecabilă și să dezvolte desigur și latura transmiterii mesajului și a interpretării veridice.

Primul pas este analiza partiturii, familiarizarea cu stilul și perioada în care a luat naștere creația, următorul pas este aprofundarea genului operetei, ca mai apoi să se poată interacționa cu latura modernă, pentru a aduce creația în actualitate. Toate acestea trebuie să facă parte din pregătirea continuă a primadonei în elaborarea profesională a rolurilor abordate.

Primadona presupune acea splendidă evoluție ce stârnește necondiționat admirația privitorului, transfigurat pe parcurs în admirator. Primadona în zilele noastre trebuie să fie o zeiță operistică, nu numai un interpret, rolul ei principal este recrearea libretului și a muzicii, incluzând mișcarea scenică, focalizarea, expresia facială și inflexiunile vocale.

Opereta maghiară a lansat nenumărate primadone, în toate țările care au abordat acest gen, dar printre cele mai însemnate, datorită cărora a crescut perioada de strălucire a genului, cele care au pus bazele primadonei de operetă și au creat etaloane au fost Blaha Lujzá, Fedák Sári și Honthy Hanna.

#### 3.2.1.1. Primadone maghiare consacrate

**Blaha Lujzá**, în ciuda faptului că era considerată o icoană națională, o primadonă în adevăratul sens al cuvântului, ea a încălcat adesea limitele epocii, fiind foarte provocatoare, senzuală, atât în viața personală, cât și pe scenă. Primul ei rol într-o operetă s-a desfășurat la Nepszínház din Budapesta, în opereta de Claret Lecocq, „Angot asszony lanyá”. Publicul a răsplătit-o cu aplauze furtunoase, devenind primadona preferată, fiind de atunci cerută în cât mai multe operete.

**Fedák Sári**, pe numele întreg Fedák Sárolda Klara, era plină de umor, o bună interpretă, fiind considerată o adevărată primadonă de operetă, deși nu avea o voce deosebită. În ciuda succeselor sale, ea a fost extrem de critică cu sine însăși, dar nu i-au plăcut criticile care veneau din partea celorlalți. Datorită talentului său, numele său a devenit un concept în actoria maghiară.

Cel mai important aport al acestei primadone în genul operetei a fost acela că a mizat foarte mult pe importanța dansului, a exprimării faciale, implicând și tehnici și moduri ale artei machiajului de scenă.

A jucat și două roluri care i-au ridicat notorietatea, „ambele de sex masculin personaje din Jen Prince Huszka, „Bob Herzeg”(1902) și Pongrác Kacsóh, „János Vitéz”(1904), două operete maghiare foarte populare.”<sup>36</sup>

Cea care a dus mai departe stilul clasic al operetei, cu un umor spumos, cu ironie, mai târziu chiar autoironie, devenind de neegalat și foarte iubită de public, a fost **Honthy Hanna**. Era opereta în

---

<sup>36</sup> Frey, Stefan, (2006), *Emmerich Kálmán's Last Operetta, Arizona Lady*, tradus de Luis de la Vega. Culver City, CA: Operetta Foundation, p. 34.

sine. Când apărea pe scenă, de obicei pe scările din mijloc, aplauzele furtunoase porneau. Câțiva au încercat să dezlege secretul succesului său, dar era mult prea evident că era o artistă completă având calități multiple: frumusețe, eleganță, picantă, falsă, cuceritoare, captivantă, și cel mai important, această actriță, care și-a trăit fiecare zi ca o primadonă, a putut cânta și dansa. La fel ca genul operetei, ea nu putea îmbătrâni.

În opereta „A Bajader”, a lui Emmerich Kálmán, le găsim pe cele două primadone, Fedák Sári și Honthy Hanna, doar că, de data aceasta cea de-a doua joacă rolul de subretă. Cele două s-au dovedit a fi rivale pe scenă deoarece Fedák, care avea o faimă deja cunoscută, nu o suporta pe Honthy, noua divă, din cauza vocii sale superbe și modului în care reușea să se facă atât de captivantă. Cu toate acestea, ele, în viața de zi cu zi se considerau prietene.

Rolul care a consacrat-o, și a lăsat-o în istorie ca cea mai veridică, este rolul Ceciliei, din „Silvia” de Kálmán, rol pe care compozitorul l-a rescris punându-l în evidență pentru ea, fiind și rolul pe care l-a jucat de cele mai multe ori.

### 3.2.1.2. Lucrările lui Kálmán în interpretarea primadonelor din România

Opereta este și va rămâne acel gen care reușește să pună un zâmbet pe buzele oamenilor, cu nenumărate culori și stări sufletești ale personajelor, de la bucurie la agonie, ca în final să se ajungă la acel final fericit, care lasă publicul, chiar după ce s-a terminat spectacolul, într-o visare continuă.

Toți artiștii care se dedică acestui gen trebuie să fie persoane de o înzestrare culturală bine încheagată, cu gestică și mișcări alese personajului pe care-l interpretează, putând interpreta orice tipologie, caracter sau rang social ce se impune.

**Lucia Roic** este printre primele soprane care au marcat acest gen, prin optima abordare a dramaturgiei muzicale a genului operetei și focalizarea dramaturgică în execuția artistică, relaționarea optimă cu partenerii de scenă. A studiat arta cântului în profunzime și a abordat o gândire a tehnicii vocale care, cu precădere, se baza pe vocea de cap, poziționarea sunetului cât se poate de înalt, atât în vocea vorbită, cât și în cea cântată, context favorabil pentru repertoriul de operetă al acelei vremi, dar și o capacitate de a se mișca pe scenă și a memora coregrafii dintre cele mai complicate.

**Adriana Codreanu**, teatralitatea era punctul ei forte, alături de o voce impresionantă în special pe ambitusul grav și mediu, unde vocea avea un amalgam de armonice, iar vocea de piept deosebit de pătrunzătoare, datorată faptului că a abordat și repertoriul de muzică populară, aducându-i un aport substanțial în rolurile mai lirice spinte pe care le interpreta, dar și în integrarea prozei pe vocea vorbită. Artista afirma despre corelarea textului cu muzica că „de la temă izvorăște ca un râșor textul care, în cele din urmă, are un rol decisiv. Chiar dacă pare paradoxal, libretul unei operete trebuie tratat cu foarte multă seriozitate chiar și în părțile lui comice. Un text bun duce și la ridicarea valorii muzicale a partiturii.”<sup>37</sup>

**Valeria Rădulescu** a fost acea soprană numită de marele tenor Ion Dacian „Primadona Absolută a operetei”<sup>38</sup>, în urma angajării ei la Teatrul de Operetă din București în anul 1959. Primele sale roluri în „Vânzătorul de Păsări” de Zeller și în „Lăsați-mă să cânt”, au făcut ca artista să fie

---

<sup>37</sup> Idem, p. 55;

<sup>38</sup> <https://poenmuzicologie.blogspot.com/search/label/Valeria%20Radulescu>.

propulsată direct în rolul primadonei din „Văduva Veselă”, fapt ce a marcat acest gen, fiind un etalon în interpretarea rolului Hannei Glavari, cântând în jur de 300 de reprezentații.

Tehnica și studiul cultivat pentru acest repertoriu au adus în vocalitatea sopranei un sunet amplu, în același timp agilitatea, dar și dramatismul pe o frazare impecabilă, făcând o carieră strălucită atât pe meleagurile natale, cât și în străinătate.

**Cleopatra Melidoneanu** a interpretat majoritatea rolurilor dedicate primadonelor acestui gen cu mare profesionalism, cu elaborări vocale și actoricești ce aduc modernismul și realismul totodată într-un echilibru magistral. După părerea artistei lirice „teatrul influențează atât lumea interioară a interpretului, cât și pe cea a spectatorului, îmbogățindu-i spiritual, dând noi dimensiuni experiențelor lor de viață. Artă este un miracol care deschide minții și sufletului omenesc orizonturi nebănuite.”<sup>39</sup>

**Eugenia Moldoveanu** este cea primadonă a operei și operetei care prin muncă asiduă, valorile reale și încrederea în sine a ridicat nivelul acestui statut până la cele mai înalte culmi, ajungând să cânte pe cele mai mari scene a lumii, cum ar fi Metropolitan Opera din New York, Scala din Milano, Covent Garden din Londra, Arenele din Verona, Opera de Stat din Viena, și multe altele, dar în același timp să întruchipeze roluri de operetă de cel mai înalt nivel, întregind o întreagă școală de artă a cântului.

Admirația față de această soprană vine tocmai din acest considerent, al aptitudinii minunate de a îmbina muzica cu textul, de a reuși în emisia vocală un echilibru pe tot ambitusul, culorile timbrale și modul controlat în care se intona fiecare frază. Scena Operei Române și a Operetei a ridicat multe primadone de un nivel indubitabil, dar cu toate acestea, cred eu, această minunată soprană a reușit să le facă pe amândouă la cel mai înalt nivel, cu o delicatețe și eleganță care trebuie să întregescă orice primadonă adevărată.

### 3.2.1.3. Primadone, soprane internaționale care au zugrăvit repertoriul de operetă

**Elisabeth Schwarzkopf**, o soprană de etnie germană, dar care și-a desfășurat, în mare parte, activitatea pe teritoriul austriac, interpretând un repertoriu vast de lieduri, dar îndeosebi operete la un înalt nivel. Considerată una din cele mai importante soprane ale secolului al XX-lea, care a interpretat un repertoriu operistic foarte variat, ales cu mare atenție pe temperamentul și vocea sa. O soprană lirică, dar cu mari capacități în ceea ce privește coloraturile și agilitățile, o gândire și o pregătire foarte minuțioasă, dând atenție la fiecare frază muzicală, la fiecare culoare vocală, alături de jocul scenic cu mișcări perfect construite până la cea mai înaltă trăire. Dicția impecabilă, atenția la detalii, și etica muncii au adus primadona Schwarzkopf să fie admirată și dorită pe toate scenele mari ale lumii. Dedicția ei față de arta sa, abilitatea ei de a comunica și empatia pentru personajele pe care le-a interpretat au fost prezente în orice gen, fie el de anvergură mare sau doar un lied.

**Anneliese Rothenberger** este primadona care a dat operetei în limba germană o calitate care s-a pierdut de-a lungul timpurilor. Ceea ce a avut această soprană cu totul și cu totul special a fost timbrul ei, pe care, după o singură frază ascultată la televizor sau radio, era suficient pentru a o recunoaște, ceea ce este dificil de spus despre unele soprane lirice considerate acum de clasă mondială, iar frumusețea ei deborda și strălucea.

---

<sup>39</sup> Idem, 146.

Ea a fost cea care a inițiat emisiuni televizate, promovând genul operetei și dând șansa ca milioane de oameni care nu au ajuns niciodată într-o operă sau sală de concerte să savureze capodoperele genului.

**Anna Moffo** este primadona care a fost declarată de italieni ca fiind una dintre cele mai frumoase 10 femei ale acelei perioade. Primadona a dat dovadă de o voce foarte catifelată, pură, suavă, pe care grație unei tehnici acerbe, a reușit minunat să o plieze cu un stil perfect și să-i dea o mare expresivitate. Avea capacitatea extraordinară de a lega notele fără să întrerupă vreodată tensiunea și fluiditatea discursului, oferind fiecărui cuvânt cântat și vorbit, fiecărei expresii, o respirație unică și un timbru care este întotdeauna omogen și inconfundabil.

Rolul ei vocal a fost cel al sopranei lirice ușoare, cu tendințe de agilitate, o actriță dezinvoltă și o prezență superbă, devenind foarte faimoasă datorită prezenței scenice. Abordând roluri de operetă, una din ele fiind faimoasa înregistrare cu opereta „Silvia” de Emmerich Kálmán, se poate observa absorbirea personajului în totalitate, asumarea rolului cu multă pricepere și aducerea elementelor noi, de modernism, și raportarea operetei la timpurile noi.

### **3.2.2. *Primadona mea* – elemente de originalitate în asumarea acestui rol**

Primadona din ziua de astăzi în modernismul ei trebuie să integreze și ceva din „vechi” pentru a produce ceva nou, ideea de a „fura” de la mari artiști ai genului abordat, analiza comparativă, reprezentarea unor practici și semnificații moștenite și reproduse. Asumarea statutului de primadonă nu înseamnă doar o artistă care acționează și interpretează pe o scenă, ci o asumare a statutului central, dar vulnerabil și schimbător al femeii în operă și operetă, și impunerea unui canal de comunicare puternică cu sistemul emoțional al audienței.

Observând primadonele care s-au remarcat în cariera artistică, în diferite spectacole și regii, am reușit să sustrag multe caracteristici specifice ale unei adevărate artiste de acest gen, ce trebuie să însumeze și care sunt elementele care scot în evidență tot ceea ce trebuie să fie o primadonă. Ulterior am reușit să introduc în interpretarea mea acel „ceva” care să contureze personajele interpretate de mine, alături de toate celelalte etape studiate, explicate și punctate în capitolele anterioare. Nicio primadonă nu va fi veridică fără a-și aduce aportul personal, dar pe o bază stabilă și foarte justă.

În urma analizărilor acestor primadone, ascultarea lor și urmărirea evoluțiilor lor scenice am remarcat faptul că trebuie să existe întotdeauna dozajul de a nu da totul de la început, în favoarea menținerii tonusului și neepuizării totale a capacităților vocale. Întotdeauna trebuie să existe anumite rezerve pentru a putea susține momente semnificative sau de intensitate mult mai mare, și pentru susținerea în totalitate a cerințelor sonore ale întregului rol interpretat. Intențiile expresive și coloritul vocal trebuie susținute nu doar în ceea ce privește latura teoretică informațională, ci și tehnic și cu o rigurozitate în ceea ce privește aparatul vocal, respirația care trebuie să fie controlată și dozată pe fiecare rol în parte, să existe un echilibru perfect între linia vocală, sprijinul coloanei de aer și susținerea optimă în așa fel încât amplitudinea rezonatoare și timbralitatea să se îmbine și să dea stabilitate.

În operete, accentul pe pasajele vorbite este în egală măsură cu pasajele cântate, pentru acest lucru se studiază și se aprofundează omogenitatea în impostajie, cea folosită în declamație să nu fie în mare discrepanță cu cea pe care o folosim în arta cântului. Există posibilitatea să survină falsul și prea mari diferențe aduc două personaje diferite care nu se pot îmbina. Rolul artistului profesionist de operetă este de a garanta coloanei sonore vorbite aceeași metodă și tehnică funcțională ca a vocii cântate, iar alternanța lor să fie făcută în favoarea omogenității și a veridicității personajului. Pe lângă latura tehnică trebuie să avem în vedere sensul

cuvintelor pe care le spunem și contextul în care le enunțăm, cum se reflectă asupra muzicii, trebuie să existe o explicație a fiecărui fragment în mintea noastră, ca ulterior să capete culoarea optimă în redarea artistică.

Aptitudinile dramatice, dicția, mișcarea scenică și arta actorului vin în ajutorul interpretului de operetă, parametrii esențiali în realizarea ambianței teatrale, dinamismul fiind foarte complex, iar cerințele regizorale, de obicei foarte solicitante. În toate acestea trebuie să găsim armonia potrivită pentru a emana sentimente de beatitudine în trăirile fiecărui personaj în parte, într-o complexitate de gesturi, mimici, priviri și mișcări ale întregului corp, cu seriozitate centrate către esența scenică. De fapt, trebuie să dăm senzația de plăcut și ușor fără să se observe câtă muncă există în spatele fiecărui act artistic. Susțin foarte tare spusele sopranei Florența Marinescu: „frumusețea cântului este dată de detașarea de orice efort, altul decât cel de emisie, susținere și interpretare artistică. Povestea artistului liric începe și se termină cu bucuria pe care o aduce în sufletul melomanului...”<sup>40</sup>

Compozițiile lui Johann Strauss II, rolul *Rosalinda* din opereta „Liliacul”, rolul *Saffi* din opereta „Voievodul Țiganilor”, rolul *Contesei Zedlau* din opereta „Sânge Vienez”, compoziția lui Franz Lehár, rolul *Hanna Glavari* din opereta „Văduva Veselă”, compoziția lui Eduard Künneke, rolul *Iulia* din opereta „Logodnicul din Lună”, și desigur cele două roluri reprezentative ale creației lui Emmerich Kálmán, „*Silvia*” și „*Contesa Marița*”, sunt personajele pe care am încercat să le întruchipez în parcursul meu de până acum, și nu aș fi reușit să mi le asum dacă nu m-aș fi ghidat după toate principiile și elementele de care are nevoie un artist liric asumat, și mai ales după deviza fantasticei soprane Mariella Devia care spune: *Dacă azi am cântat bine, trebuie neapărat să lucrez mâine!*

*Soprana Renata Vari a impresionat publicul prin forța vocală, ambitusul larg și variatele culori ale vocii, dar și prin prezența scenică sigură și modernă.* (Dan Ghineraru, Radio România Muzical).

### 3.3. Analiza personajelor primadone ale lui Kálmán, interpretate de către autoare

Am ales cele două personaje (*Silvia* și *Contesa Marița*), din multiplele variante lăsate de acest minunat compozitor de operete, deoarece sunt cele două roluri pe care le-am interpretat deja. Dacă nu ai experimentat tot ceea ce spui, nu te poți erija într-un sfătuitor, și tocmai din acest motiv am ales aceste două operete pe care le-am descoperit și le-am analizat în amănunt, atașând informații și particularități personale care m-au ajutat în a-mi construi personajele cât mai veridic posibil.

Aceste analize vor urma o structură bine stabilită, deoarece viziunea interpretului în descifrarea direcției muzicii și coerența secțiunilor presupune o analiză care trebuie să stabilească, în primul rând, coordonarea unităților componente. Dacă privim sugerarea lui Salzer, observăm că „analiza unei singure fraze sau detaliu pare cu atât mai necesară și logică, din moment ce aceleași caracteristici ale structurii și prolungației prevalează într-o secțiune mai mare sau în întreaga lucrare ca într-o singură frază.”<sup>41</sup> Pentru teoreticieni, pot exista, mai mereu, mai multe opțiuni și variante privitoare la notele principale și se pot naște chiar dezbateri, însă interpretii trebuie să-și asume o interpretare precisă a textului, pe care să o redea. De aceea, în cele ce urmează voi creiona un posibil „Model de analiză” pentru lucrările abordate:

a. aspecte generale privind contextul în care a fost compusă și caracteristicile componistice;

---

<sup>40</sup> Marinescu, Florența, Nicoleta și Făgărășan, Radu, Corneliu, (2016), *Principiile fundamentale în studierea disciplinei Canto, Metode și practici uzuale*, Editura Muzicală, București, p. 7;

<sup>41</sup> Salzer, Felix, (1982), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York, Dover Publications, p. 220.

b. prezentarea schematică a structurii formale (această fază este importantă în procesul analitic bazat pe teoriile schenkeriene, pentru a delimita frazele și a obține o imagine mai clară a conturului liniilor melodice și a structurilor armonice, ale căror limite prolongaționale pot fi stabilite doar în context formal);

c. se va analiza fiecare secțiune formală în parte, atât din punct de vedere structural, având în vedere o abordare bazată pe teoriile schenkeriene, adaptată limbajului muzical respectiv, cât și al detaliilor componistice relevante din punct de vedere interpretativ; voi realiza analiza nivelului de suprafață, cu notații pe partitură, aceasta fiind cred mai relevantă din punctul de vedere al interpretului, folosind – acolo unde e cazul – și reducății pentru a ilustra mai clar prolongațiile și conducerea vocilor.

d. problemele interpretative ale fiecărei lucrări sunt expuse la finalul analizelor, din perspectiva experienței personale, și a rezolvărilor tehnice mai dificile sau mai importante.

### **3.3.1. Versiunile diferit adaptate în concepția austriacă, maghiară, americană și britanică ale operetei Silvia**

Operetele lui Kálmán au tratat problemele sociale contemporane precum căsătoria, drepturile femeilor și privilegiile ereditare. Titlul operetei „Silvia” se referea la un subiect feminin, iar libretul o înfățișează ca o prințesă extrem de pricepută a muzicii de dans-cântec, adică a ceardașurilor. Statutul ei înalt a fost câștigat de talentul, vocea, îndemânarea, corpul, aspectul, dorințele sexuale și plăcerea. Silvia a fost descrisă ca o icoană a omului independent a unei societății capitaliste, care atinge statutul social prin luarea de decizii dificile și dure.

#### **Versiunea austriacă**

Premiera operetei „Die Csárdásfürstin” a avut loc la data de 17 noiembrie 1915, la Teatrul Johann-Strauss, pe un libret de Leo Stein și ungrul Janbach Béla, operetă ce l-a făcut pe Kálmán foarte cunoscut în întreaga lume. Faptul că el s-a mutat la Viena a fost datorat conexiunii foarte largi cu circuitul internațional de divertisment, fiind un oraș foarte la modă în acea perioadă.

#### **Versiunea ungrească**

Această versiune primește denumirea de „Csárdáskirályné”, „Regina Csárdás”, iar premiera a avut loc la Teatrul Kiraly din Budapesta, la data de 3 noiembrie 1916, pe o nouă versiune tradusă de Andor Gábor, care a plasat opereta într-un mediu cultural, social și politic, în care a îmbinat totul spre o direcție în care a oferit oportunitatea de a scăpa de iluzii, dorințe sexuale și realitatea epocii, iar în cele din urmă, „a librettó az uralkodó kulturális és politikai ügyek ironikus, sőt szarkasztikus ellen-olvasatát is felkínálta.”<sup>42</sup> Rolurile principale au fost preluate de Emmy Kosáry, Ernő Király, Ida Szentgyörgy și Márton Rátkay sub bagheta dirijorului Vincze Zsigmond și în regia lui Czako Gyula.

#### **Versiunea americană**

Opereta lui Kálmán a fost pusă pe Broadway la New York sub titlul de „The Riviera Girl”. Aici, producția trebuia să-și găsească publicul în circumstanțe cu totul diferite. În aprilie 1917, guvernul SUA declarase război

---

<sup>42</sup> Imre, Zoltán, (2013), *Az operetta mint interkulturális jelenség- Kálmán Imre, Die Csárdásfürstin operettje különböző szinpadokon*, Színház. Net, Budapest, p. 19; [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/11/Imre\\_zoltan\\_csardaskiralyo.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/11/Imre_zoltan_csardaskiralyo.pdf), Trad.: libretul a oferit o contra-citire ironică și chiar sarcastică a afacerilor culturale și politice dominante.

Germaniei, monarhiei austro-ungare și aliaților lor. Scriitori, producători de film, artiști, desenatori și, mai ales, comunicatori publici au fost recrutați pentru a răspândi atitudini patriotice americane și mesaje de război.

### **Versiunea britanică**

Până în 1921, războiul se încheiase, dar opereta lui Kálmán se afla încă în repertoriile teatrelor comerciale din Europa. La 26 mai 1921, opereta, acum intitulată „The gipsy princess” / „Prințesa țigancă”, a avut premiera în West End la Teatrul Prințul de Wales. Libretul și versurile au fost readaptate de Arthur Miller și Arthur Stanley, personajele principale au fost interpretate de Sári Petráss, Muk de Jari, Billy Leonard, Mark Lester și Phyllis Titmuss, iar producția a fost concepută și pusă în scenă de William J. Wilson. Miller și Stanley au schimbat din nou libretul și l-au adaptat la sensibilitățile engle

Diferitele versiuni și etape ale operetei lui Kálmán ne atrag atenția asupra faptului că operetele trec granițele naționale și dezvăluie particularitățile spectacolelor interculturale și ne fac să descoperim particularitățile și conexiunile dintre culturile teatrale din Europa și din lume.

### **3.3.1.1. Analiza dramaturgiei muzicale și adaptarea pe necesitățile de abordare ale rolului primadonei Silvia**

Analiza acestui personaj scoate în evidență câteva numere din care se poate deduce o tipologie, stil și detaliile aferente de care trebuie să ia seama o primadonă care prezintă acest rol. Consider că o asumare a acestui rol se poate face de către tipologiile de voce de soprană lirică, datorită țesăturii vocale, acompaniamentului, cerințelor libretului și ale vârstei personajului. La toate acestea se adaugă nevoia trăirilor personale, ale capacităților actricești și, nu în ultimul rând, aptitudinile de dans, deoarece în această operetă, chiar în intrarea Silviei, există această latură caracteristică.

Această operetă vine cu o mare inovație a genului, a perioadei respective, deoarece întreaga ei structură este bazată pe melodii populare, fapt ce a adus un imens succes. Construcția rolului Silviei a fost realizată cu o forță semnificativă, mai ales din latura muzicală, și din denumirea inițială de „Regina Ceardașului” a preluat numele protagonistei „Silvia”.

Analiza stilistică nu reiese doar din studiul compoziției muzicale, ci trebuie să se evidențieze și să coincidă cu gesturile, expresiile și tot ceea ce aparține aceluși stil și perioadei în care libretul cere a fi jucat. Uneori partituri asemănătoare pot avea abordări diferite din cauza stilului, deoarece fac parte din perioade muzicale diferite.

În studiul nostru ca interpreți lirici, după aprofundarea istorică, stilistică și tehnică, ne începem munca de la text / libret, pentru a înțelege în totalitate fiecare sens al fiecărui cuvânt, ca mai apoi să evaluăm care este imaginea compozitorului transpusă în concepția muzicală.

În ceea ce privește pregătirea vocală, studiul și asimilarea rolului se va face cât mai activ. Nu este un rol static, antrenamentul corpului, al respirației împreună cu vocea trebuie să facă față momentelor antrenante ale partiturii. Mai mult decât atât, vocalizele de încălzire se vor adapta țesăturii și dificultăților pe care le poate întâmpina un solist, dar și exersarea dozării energiei atât pe un singur moment muzical, cât și pe toată întinderea operetei.

Un lucru extrem de important de punctat, un impediment cu care se confruntă majoritatea artiștilor, este trecerea de la vocea vorbită la vocea cântată. Adesea cei care vorbesc sonor, și incorect, răgușesc și nu mai pot realiza părțile cântate, ori cei care se dedică părților cântate nu reușesc să spună textul veridic, deoarece folosesc vocea impostată care dă o notă foarte falsă în interpretare



### **Aria primadonei Silvia, numărul 1:**

Tempoul *Allegro*, creează dificultăți interpretului, care are un text foarte abundent, și, deși tendința este de a le sacada, ușurința interpretării vine din gândirea pe frază legato cu senzația de topire a notelor una în alta, fără accente. Notele alăturate pornesc din *fa*-ul care se găsește la începutul sistemului, timp de două măsuri, dar asta nu înseamnă că el este cel important, ci nota *so*/la început de măsură, iar atunci fraza va merge de la *so*/la *do*. Soluția pe care o abordez în asemenea fraze este de a găsi o modalitate de pronunție cât mai clară și cât se poate de bine impostat, cu multă incisivitate, dar fără a întrerupe coloana de aer sau a folosi mișcări semnificative la nivelul cavității bucale.

La fel reușesc să rezolv când partitura prezintă salturi mai mari de cvintă, sau în cazul nostru de octavă, întotdeauna gândesc sprijinul pe nota de jos și niciodată cu accent pe nota de sus. Acest lucru vine în ajutorul interpretului profesionist, deoarece acest sprijin pe nota de jos ajută la așezarea și legarea notei de susținerea corporală, pregătind fraza pe *appoggio*-ul adecvat corectitudinii interpretării și sănătății vocale.

### **Duetul Silvia și Edwin, numărul 3:**

În melodramă, vocea vorbită este acompaniată de orchestră, acest lucru face ca enunțarea textului să fie mult mai dificilă din cauza volumului sonor. Rostirea devine expresivă atunci când există o trăire lăuntrică a ceea ce spunem sau cântăm. Când gândim și înțelegem ceea ce spunem, cu toate conexiunile la realitățile din care a izvorât textul și cu toate implicațiile textului pe mai departe, și rostim textul ca și cum ar fi fost conceput în mintea și inima noastră, atunci există suportul lăuntric necesar pentru o rostire expresivă. Ulterior, mijloacele prin care realizăm o rostire expresivă sunt intensitatea și timbrul vocii în vocale articulate de consoane, pe o bază a susținerii la fel de active ca și în vocea cântată.

### **Duetul Silvia și Edwin, numărul 9:**

De data aceasta, atmosfera va căpăta o turnură total opusă, acest vals-trist va cuprinde elemente muzicale ce fac trimitere la drama de fond a subiectului, imposibilitatea împlinirii iubirii. Dansul este caracterizat de un aer tragic și, pe fond, chiar cu momente sumbre, acesta fiind unul dintre momentele de tensiune muzicală maximă din cadrul operetei și, din punct de vedere muzical, aruncă o privire către o perspectivă generală asupra unei vieți goale, serbede, fără de speranță sau iubire. Contrar tiparului de până acum, compozitorul nu mai aduce valsul la orchestră, linia solistică susținând întreaga partitură a momentului.

### **Duetul final Silvia și Edwin, numărul 12:**

Întâlnim acele salturi de octave, sau orice tip de salt mai mare decât o cvintă, unde pe sunetul de jos trebuie să ne sprijinim, și nu insistăm să îl scoatem în evidență pe cel de sus, totul pe un *legato* prezent pe tot parcursul refrenului, ținând cont de indicațiile de agogică din partitură.

Este un duet în care atât tema A, cât și tema B se repetă. În aceste cazuri trebuie să ne gândim la interpretări diferite ale aceleiași muzici, „Singers must remember that if there is no contrast in the stage presentation, the interest of the audience will fade.”<sup>43</sup> În momentul când un solist trebuie să repete exact aceeași muzică, pe același text, întotdeauna trebuie să identifice contrastele, să găsească

---

<sup>43</sup> Idem, p. 80, Trad.: *Cântăreții trebuie să-și amintească faptul că, dacă nu există contrast în prezentarea scenică, interesul publicului va dispărea.*

moduri diferite de exprimare. Se poate să fie o dată melancolic, o dată introvertit ca să ajungă chiar la un moment de apogeu sau dramatic extrovertit. În ajutorul nostru vin nuanțele, *forte*, *piano* și poate din nou *forte*, dar toate acestea reies din ceea ce există în interiorul performerului, ce trăiri lăuntrice are și ce dorește să exprime.

### 3.3.2. Contesa Marița

În articolul fiului său, Charles, găsim declarația lui Emmerich Kálmán: „Am încercat să scriu muzica de dragul muzicii și nu din alte considerente. /.../ Cel mai mic cântec, cel mai neînsemnat vals trebuie să poarte scânteia care să electrizeze publicul și să-l cucerească /.../ Știu că numai o jumătate de pagină de Liszt va cântări mai mult decât toate operele mele. Compozitorii mari vor avea întotdeauna admiratorii lor, dar paralel cu ei trebuie să existe și compozitori pentru un public căruia să-i placă o operetă veselă, ușoară, spirituală și elegantă.”<sup>44</sup>

În această operetă sunt introduse din nou elemente exotice prin dansurile țărănilor, formația țigănească și deschiderea operetei cu personajul *Marja*, o țigancă, care cântă despre prezicerea viitorului. Un joc de cuvinte produs în urma traducerii ariei lui Zsupan, *Komm mit nach Varazdin*<sup>45</sup> din germană în varianta maghiară, *Szép Város Kolólozsvár*<sup>46</sup>, compus cu ritmuri sincopate, făcând referire la o parte din Transilvania aparținătoare României. Aria lui Tassilo, personajul principal masculin, aduce parfumul ceardașului în această operetă, alături de țiganii care-l acompaniază, arie ce are ca finalitate un dans energetic cu elementele caracteristice muzicii țigănești.

#### 3.3.2.1. Analiza dramaturgiei muzicale și adaptarea pe necesitățile de abordare ale rolului primadonei Contesa Marița

Vocalitatea acestui rol ar putea scoate în evidență cel mai bine o soprană cu o voce mai plină, spre dramatică, țesătura și acompaniamentul cerând o voce sigură pe registrul grav și mediu, cu un colorit bogat. Dat fiind faptul că statutul primadonei din această operetă trebuie să întregască o contesă, care este deja și văduvă, dar mai este specificat și faptul că este tânără, detaliu ce trebuie să se ia în considerare deoarece, alegerea vocală nu trebuie să fie chiar o voce în maturitatea ei totală.

Atitudinea necritică din punct de vedere politic și social a Contesei Marița, bogăția ei de melodii și culoarea ei locală, care este aproape un alt protagonist, au îndeplinit mai mult decât cerințele publicului de operetă vienez.

Așadar, nu este surprinzător faptul că stereotipul țiganilor din libret și muzică este funcționalizat exclusiv aici ca element al culorii locale. Țiganii ilustrează proveniența maghiară a operetei, la fel ca *Csárdás-ul*, doar că țiganii de aici funcționează doar ca accesorii ale dorului pentru Ungaria. Tradiția maghiară de a implica trupe țigănești ca muzicieni de curte, ca să spunem așa, care a devenit modernă de la înființarea formațiilor de gen, este preluată de mai multe ori în opereta „Contesa Marița”.

Din punct de vedere muzical, ritmurile moderne, elementele de jazz își găsesc de mult drumul în opereta lui Kálmán, dar în plus, în această operetă, readuce elementele folclorice de dinainte de război,

---

<sup>44</sup> Kálmán, Charles, (1965), *Bitter in the Sweet*, Opera News, February 20, p. 12;

<sup>45</sup> Trad.: *Hai cu mine la Varazdin*.

<sup>46</sup> Trad.: *Frumos e orașul Cluj*.

„iar scena este încă o dată amenajată într-un mediu sonor maghiar și țigănesc, de asemenea, dozarea și distribuția dramatică, ponderarea și evaluarea materialului muzical își propun să condenseze mediul sonor maghiar, să-l aducă în avantajul său cu un procent mai mare și mai natural.”<sup>47</sup>

### **Intrarea Contesei**

Paleta orchestrală deosebită, diversitatea instrumentelor care conduc discursul muzical însoțite de modulația în tonalitatea *mi minor*, reamintim că tonalitatea de pornire era *Fa Major*, dezvăluie un compozitor influențat de noile stiluri ale operetei americane, cu o manieră de orchestrație și o coloratură armonică mai evoluată. În acest început de arie al Mariței, găsim o armonie foarte clară, cu un acompaniament armonic, bazat pe o succesiune de acorduri cu septimă mărită, cu accent pe fiecare acord, sugerându-ne pașii hotărâți cu care își face contesa intrarea.

Este un moment în care vocea este dublată de vioara solo, un lucru caracteristic muzicii maghiare, aducând un parfum melancolic, dar foarte adânc impregnat, o dorință acută de iubirea pentru tradiția și bucuria momentelor pe care numai muzica o poate amplifica. Viorile țigănești și romantismul piperat nu sunt doar o expresie a dorului de monarhie duală atât de bucuroasă, dar marchează mai degrabă o reapariție a exotismului intern.

*Allegro*-ul ne introduce în tradiționalul *Csárdás*, pe care îl folosește cu precădere acest compozitor în lucrările sale solistice, o trecere la o melodie rapidă, un dans vivace, unde observăm că ritmurile specifice maghiare sunt prezente mai ales în acompaniament.

### **Duet Marița și Jupan, numărul 6:**

Acest duet este unul atipic, deoarece este un moment comic al operetei, iar acesta de obicei este interpretat de soprana subretă cu tenorul buffo. Contesa Marița este surprinsă de sosirea lui Koloman Jupan, deoarece ea inventase logodna cu acest personaj, pe care inițial îl crease doar fictiv ca să scape de pretendenții la averea ei.

Gândit într-un tempo de *Molto Moderato*, duetul dintre Contesă și Jupan, în tonalitatea *Fa Major*, debutează cu melodia din refren prezentată de orchestră: putem spune că aceasta nu mai este o linie melodică legată de sonoritățile vieneze sau maghiare, ci mai degrabă are elemente caracteristice regăsite în opereta americană, datorită structurilor și balansului ritmice, elemente care pot fi legate de dansul de charleston de peste ocean.

Refrenul ne prezintă melodia deja expusă în introducerea orchestrală cu un aer și mai dansant, datorită intervențiilor ritmice tipice de la flaut și oboi din măsurile în care vocile prezintă note susținute. Aceste comentarii instrumentale, preluate din marea muzică de *jazz și charleston*-ul american, electrizează discursul melodic și astfel problematica textului va fi surclasată de dansul cel nou care își face intrarea în Viena și ulterior va cuceri toată Europa.

### **Duet Marița și Tassilo, numărul 10:**

Tempo de *Java*.<sup>48</sup> În acest moment dansant observăm un al doilea dans atipic pentru opereta vieneză, *java*, asumat de compozitor prin indicația specifică clară de tempo – *tempo de java*. După o

<sup>47</sup> Koltz, Volker, (2004), *Operette Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, Bärenreiter*, Kassel, p. 460;

<sup>48</sup> *Java este un dans care a apărut și a fost în vogă în Franța între 1910 și 1960. Acest dans a fost conceput în mare măsură datorită cererii populare pentru un nou tip de vals, mai ușor, mai rapid, mai senzual și care nu ar necesita o*

pregătire de 18 măsuri în tonalitatea de *Si bemol Major*, în care compozitorul le dă timp personajelor să-și încheie dialogurile, viorile vor începe efectiv dansul prin prima expunere a temeii, ele vor fi urmate de trompetă, apoi de flaute. Reluarea temeii le revine clarinetelor, iar finalul acestui *java* se precipită pe ultimele patru măsuri, iar totul se finalizează într-o scurtă coroană pe pauză.

#### ***Duet Marița și Tassilo, numărul 11:***

Se remarcă introducerea acestui minunat duet, deoarece observăm cum Kálmán reușește să construiască din diferite instrumente, la început mai mult pe verticală, un tot unitar. Interpretarea trebuie să fie pe o frazare care să nu deranjeze armonia, dar totuși să o respecte, iar respirațiile trebuie să fie luate împreună adică să rezulte mereu o unitate, de la început până la sfârșit.

Toate începuturile de măsură vin cu pauză pe primul timp, pauze ce trebuie respectate deoarece acestea ne dau caracterul de vals al piesei. Precum se poate observa, și de această dată, pentru un duet de dragoste, compozitorul folosește atmosfera îmbietoare a valsului.

#### **Finalul, numărul 16:**

Ca majoritatea finalurilor poveștilor abordate în opereta lui Kálmán, este un moment care reia povestea melodică a refrenului din valsul prezentat în subcapitolul anterior. Acest final reprezintă împăcarea celor doi îndrăgostiți care, în urma aflării adevărului despre toată încurcătura anterioară, își realizează dragostea mult dorită de amândoi.

Interpreții genului *operetei* ar trebui să studieze aceleași cursuri ca și cântăreții de operă, pregătirea lor fiind la fel de serioasă, intensă și complexă, ba mai mult aptitudinile de mișcare scenică, arta actorului și dans trebuie mult mai bine dezvoltate. Consider că, pe nedrept, opereta este uneori introdusă în categoria genurilor minore, deoarece a juca un rol de operetă nu este mai ușor decât a întruchipa un rol dramatic. Totodată, trebuie să remarc faptul că unele caracteristici ale genului s-au înnoit, mai ales datorită complexității pe care o îmbracă în contemporaneitate spectacolul de operetă. Direcțiile în care a evoluat treptat această reprezentare a avut ca rezultat modificarea substanțială a tiparelor tradiționale.

Opereta poate fi abordată ca „o oglindă a timpului său”<sup>49</sup> și reprezintă de fapt o imagine lizibilă, deși stilizată, a societății din care provine, folosește în general „vocabularul specific activității sale artistice și, oricât de diferite ar fi expresiile artistice respective, a adus „spiritul timpului său”. Tocmai din această cauză, însă, opereta și interpretarea sa pot fi într-adevăr un acces autentic la conștiința socio-culturală tipică timpului său.”<sup>50</sup>

---

*sală de dans la fel de mare ca cea utilizată de obicei pentru vals. La java dansatorii dansează foarte aproape unul de altul, făcând mici pași pentru a avansa. Bărbații își așează adesea temporar ambele mâini pe zone indecente ale partenerei în timp ce dansează. Aceasta a condus la interzicerea dansului în multe săli de dans respectabile;*

<sup>49</sup> Moritz, Csaky, (2013), *Ideologia operetei și modernitatea vieneză*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, p. 271;

<sup>50</sup> Idem, 271.

## CONCLUZII FINALE – ORIGINALITATE ȘI PERSPECTIVĂ PEDAGOGICĂ

Studiul muzicii, ca artă prin excelență, „înseamnă o încercare îndrăznească de a cerceta ceea ce este ontologic ființei umane. În străfundurile sufletului omenesc taina muzicii se lasă experimentată, cercetată, dar niciodată suficient descoperită. Sfredelul ispititor al celui ce caută să pătrundă acolo unde cu greu se pătrunde, atinge sensibilități profunde din universul spiritual al omului, căutând neîncetat răspuns mulțumitor, pe cât posibil, la întrebări firești, aflând spre bucurie și încredere comori neprețuite care, în parte, potolească setea de cunoaștere.”<sup>51</sup>

Din necesitatea de a exprima veridic ceea ce dorim, din interior spre exterior, decurge obligația cunoașterii minuțioasă a genului operetei, a parcurgerii istorico-stilistice, a stăpânirii depline a corpului, a minții, a tuturor informațiilor necesare acestui tip de act artistic, dar și capacitatea alternanței pentru maximă exploatare a posibilităților estetice. Un interpret de operetă trebuie să parcurgă diferitele genuri ale muzicii vocale și instrumentale, care caracterizează opereta, asta ca în urma interpretării să existe stilul caracteristic fiecărui gen. Acumularea acestor genuri vine în favoarea artistului liric aducând personalitate vocal-artistică și înțelegerea subtilităților muzicii de care se simte mai apropiat, nu numai ca deziderat, ci și ca posibilități.

Opereta nu poate fi reală dacă nu deținem toate informațiile enunțate în această lucrare, în ordinea dispusă. Ea poate trăi doar prin excelența interpretării, ceea ce definește noțiunea de artist vocal complet.

O primadonă nu își poate însuși un rol fără a-și cunoaște aparatul vocal, procesul folosirii lui și, desigur, profunzimea gândirii, care stă la baza fiecărui interpret. Acest aparat nu are o construcție rigidă ca a unui instrument muzical, ci funcționează cu aproximație, aflându-se într-o continuă adaptare la informațiile cu care ne îmbogățim și la stările prin care trecem. O voce așezată bine este unealta de care putem să ne folosim pentru a transmite sentimente, și de asemenea o emisie optimă nu va mai constitui o acțiune nocivă organismului.

Primadona pretinde acea excepțională dezvoltare ce aduce indiscutabil admirația spectatorului, metamorfozat pe parcurs în admirator. Primadona în zilele noastre trebuie să fie o zeiță operistică, nu numai un interpret, rolul ei principal fiind recrearea libretului și a muzicii, incluzând mișcarea scenică, focalizarea, expresia facială și inflexiunile vocale.

Diferitele operete ale lui Kálmán atrag atenția asupra faptului că atât acest gen, cât și alte genuri populare călătoresc dincolo de granițele naționale. Diferitele lor scenarii arată cum funcționează performanța interculturală, deoarece prezintă legăturile dintre culturile teatrale ale Europei și conexiunile lor internaționale. Cu toate acestea, în analiza lor, trebuie să evităm ocazionalismul, nativul, naționalismul și mândria națională, subliniind în același timp influențele care se suprapun.

**Originalitatea lucrării:** Opereta, chiar și până în zilele noastre, a rămas unul dintre genurile care înfățișează un caracter multicultural. Ea se adresează unui public al categoriilor multietnice, revenindu-i sarcina de a fi formatoare de identități. Chiar dacă actualmente este redată într-o altă manieră, deoarece trebuie adaptată pe gusturile curente, ea rămâne una dintre cele mai importante forme de divertisment ale publicului iubitor de teatru și spectacol muzical. În viitor, artiștii, cadrele didactice și studenții pot exploata

---

<sup>51</sup> Zamfir, Antoniu, (2016), *Chinonicul praznicar în muzica românească de tradiție bizantină – sec. XIX*, Editura Eurostampa, Timișoara și Complexul Național Muzeal ASTRA, Editura „ASTRA MUSEUM”, Sibiu, p. 13.

această latură atât de complexă a multiculturalității muzicii, pentru a stimula creșterea muzicală, pentru a extinde sfera familiarității muzicale și pentru a construi astfel profesioniști foarte apreciați.

Tocmai această latură a multiculturalității, abordată în prezenta lucrare, constituie punctul esențial al originalității lucrării, prin analiza diferitelor influențe, a variatelor genuri care au contribuit la formarea genului operetei, precum și îmbinarea tuturor acestor elemente într-o înșiruire firească în abordarea unui rol de operetă.

Originalitatea este adusă și de analiza celor două personaje deja interpretate, prin care am dorit să scot în evidență modul de elaborare a unui rol, tipologiile, stilul și detaliile aferente de care trebuie să țină cont o primadonă. Pregătirea acestor roluri se desfășoară printr-un studiu analitic de la cele mai adânci rădăcini

Nu în ultimul rând, originalitatea acestei teze științifice, este dată de o sistematizare și elucidare în abordarea unui rol de operetă, venind în ajutorul artistului liric care dorește să se dezvolte și să devină un interpret complet cu baze foarte puternice.

**Perspectivă pedagogică:** În scurta mea experiență ca pedagog, am întâmpinat diferite probleme și lacune în ceea ce privește pregătirea studenților. Din ziua de astăzi, dar cel mai adesea m-am lovit de lipsa de coerență și organizare a informațiilor necesare abordării oricărui tip de repertoriu. Pe lângă faptul că totul este tratat adesea într-un mod superficial, foarte des întâlnim incapacitate, dar și mari lipsuri ale informațiilor de bază pe care trebuie să le dețină un student, viitor artist liric.

Scopul acestei lucrări științifice, acestui mic ghid, cum am specificat și în introducere, este de a veni în ajutorul studenților cu sistematizarea informațiilor necesare în abordarea unui rol de operetă, cu ușurarea muncii și cu modul în care trebuie să se prezinte un interpret profesionist la cel mai înalt nivel.

Un amalgam de elemente constitutive trebuie să se asimileze în mintea, corpul și sufletul unui artist liric. O primadonă trebuie să fie capabilă să treacă prin toate stările sufletești de la pasiune și dramă la momente de umor accentuat sau altele de lirism și sentimentalism, deoarece toate acestea se reflectă din dramaturgia libretelor și a muzicii. Toată construcția unui personaj, în cadrul unui spectacol de operetă, și nu numai, trebuie să aibă un traseu progresiv, cu o dezvoltare pe cât se poate de transparentă și sinceră, spre un moment de maximă culminație din care, ulterior, să reiasă toate elementele artistice necesare personajului interpretat, acumulate pentru a transmite conceptul și mesajul final.

Doresc prin prezenta lucrare să scot în evidență și să aduc un mic aport în privința pregătirii viitorilor interpreți ai scenelor de operă, operetă, musical și de a scoate în evidență pârghiile necesare pentru a fi un artist complet, complex și cât mai actual, pentru a se valida cu sine însuși și, desigur, în fața publicului consumator al acestei arte.

Consider că momentul în care am ales să leg aceste informații este acela când am experimentat tot ceea ce spun și am constatat fiecare consecință a celor scrise.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### Tipărituri muzicale, lucrări teoretice și de muzicologie

Adorno, T., (2013), *Aesthetic Theory*, A&C Black, London;

Adorno, Theodor W, (1997), *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt;

Ardeleanu, Nicoleta, Ioan, (2016), *Bel canto, origini și devenire până în secolul al XVIII-lea*, Editura Muzicală, București;

Bălan, George, (1973), *Muzica și lumea ideilor*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor;

Bălan, George, (1998), *Răspunsurile muzicii*, București, Editura Univers;

Bughici, Dumitru, (1978), *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală;

Câmpeanu, Liviu, (1975), *Elemente de estetică vocală*, București, Editura Interferențe;

Cosma, Mihai, (2001), *Opera în România privită în context european*, București, Editura Muzicală;

Cosma, Octavian Lazăr, (1962), *Opera românească*, Editura Muzicală, București;

Filimon, N., (1957), *Opere II*, Editura pentru Literatură și Artă, București;

Fircă, Clemansa Liliana, (1974), *Direcții în muzica românească, 1900-1930*, Editura Academiei Române, București;

Firca, Gheorghe, (1963), *Vodevilul și opereta clasică universală*, București, Editura Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală;

Frey, Stefan, (1995), *Franz Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Niemeyer, Tübingen;

Frey, Stefan, (2006), *Emmerich Kálmán's Last Operetta, Arizona Lady*, tradus de Luis de la Vega. Culver City, CA: Operetta Foundation;

Frey, Stefan; Markus, Georg, (2007), *Unter Tränen lachen*, Henschel Verlag, Berlin;

Gál, Robert, (2011), *A szenvedély muzikaja*, Gyomai Kner Nyomdában, Budapest;

Hoffman, Alfred, (1960), *Drumul operetei de la începuturi până la Beethoven*, Editura Muzicală, București;

Husson, Raoul, (1950), *Etudes des phénomènes Physiologique de la voix chantée*, Edition de la Revue Scientifique, Paris;

Husson, Raoul, (1968), *Vocea cântată*, Editura Muzicală a U.C.R.S.R., București;

Koltz, Volker, (2004), *Operette Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Bärenreiter, Kassel;

Lamb, Andrew, (1992), *Light Music from Austria: Reminiscences and Writings of Max Schönherr*, Peter Lang, New York;

Marinescu, Florența, Nicoleta și Făgărășan, Radu, Corneliu, (2016), *Principiile fundamentale în studierea disciplinei Canto, Metode și practici uzuale*, Editura Muzicală, București;

Moiescu, Titus; Păun, Miltiade, (1969), *Ghid de operetă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România;

Moritz, Csaky, (2013), *Ideologia operetei și modernitatea vieneză*, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași;

Österreicher, Rudolf, (1954), *Emmerich Kálmán: Der Weg eines Komponisten*, Amaltheae-Verlag, Viena;

Pisaroglu, Oana-Lavinia, (2014), *Sincretismul Artelor, Teatru-Dans*, Editura Universitară, Craiova;

Piso, John, (2000), *Cibernetica fonației în canto*, Editura Muzicală, București;

Salzer, Felix, (1982), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, New York, Dover Publications

Sbârcea, George, (1985), *Opereta și lungă ei poveste*, Editura Muzicală, București;

Visarion, Alexa, (2010), *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj;

Vodă-Căpușan, Maria, (1984), *Teatrul și actualitatea*, Editura Cartea Românească, București;

Vulpescu, Mihail, (2014), *Gestul liric*, Grafoart, București;

Zaharescu, George, (1988), *Copiii teribili ai operetei și marea lor dragoste*, Editura muzicală, București;

Zamfir, Antoniu, (2016), *Chinonicul praznicar în muzica românească de tradiție bizantină – sec. XIX*, Editura Eurostampa, Timișoara și Complexul Național Muzeal ASTRA, Editura „ASTRA MUSEUM”, Sibiu;

Zamfirescu, Florin, (2003), *Actorie sau magie*, Editura Privirea, București;



## Studii și articole

Imre, Zoltán, (2013), *Az operett mint interkulturális jelenség- Kálmán Imre, Die Csárdásfürstin (1915), operettje különböző színpadokon*, Színhaz. Net, Budapest, [http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/11/Imre\\_zoltan\\_csardaskiralyno.pdf](http://szinhaz.net/wp-content/uploads/2016/11/Imre_zoltan_csardaskiralyno.pdf);

Kálmán, Charles, (1965), *Bitter in the Sweet*, Opera News, February 20;

Lamb, Andrew, ( January 1983), *Lehár Count of Luxemburg*, Musical Times, p. 23-25;

Lamb, Andrew, (2001), *150 Years of Popular Music Theatre*, Yeal University Press;

Lamb, Andrew, (2001), *"Operetta"*, <https://www-oxfordmusiconline-com>;

Sorba, Carlotta, (2006), *The Origins of the Entertainment Industry: The Operetta in Late Nineteenth-Century Italy*, Journal of Modern Italian Studies;

Stark, James, (2003), *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Totonto Press, 2003;

Stokes, Martin, (2007), *On Musical Cosmopolitanism*, The Macalester International Roundtable;

## Bibliografie electronică

[http://archive.nmi.hu/?controller=database&action=show\\_news&id=4406&language=hu\\_HUK](http://archive.nmi.hu/?controller=database&action=show_news&id=4406&language=hu_HUK);

<http://operalounge.de/in-memoriam/anneliese-rothenberger>;

## Partituri

Barbu, Filaret, (1962), *Ana Lugojana*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P. R;

Kálmán, Emmerich, (1916), *Die Csárdásfürstin*, Josef Weinberger, Leipzig;

Kálmán, Emmerich, (1924), *Gräfin Mariza*, W.Karczak, Leipzig;

Lehár, Franz, (1906), *Die lustige Witwe*, Doblinger, Vienna;

Strauss Jr., Johann, (1873), *Die Fledermaus*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

## SCURT REZUMAT

Primadona în spectacolele de operetă pretinde acea minunată evoluție ce stârnește necondiționat aprecierea spectatorului, metamorfozat treptat în admirator. Primadona în zilele noastre, trebuie să fie o zeiță operistică, nu numai un interpret. Rolul ei principal este recrearea libretului și a muzicii, incluzând mișcarea scenică, focalizarea, expresia facială și inflexiunile vocale, dar să fie și fidelă partiturii și stilului caracteristic. Acest rol reprezintă o responsabilitate și o asumare complexă, nu înseamnă doar o artistă care acționează și interpretează pe o scenă, ci o însușire a statutului central, dar vulnerabil și schimbător al femeii în operă și operetă, impunerea unui canal de comunicare puternică cu sistemul emoțional al audienței.

Vastul domeniu al operetei a fost prea puțin aprofundat de-a lungul timpurilor, fiind considerat un gen minor, iar importanța studiului lui nu este destul de accentuat în învățământul superior din zilele noastre. Alegerea acestui subiect este legată de necesitatea de accentuare a legăturii indispensabile între latura istorică, cunoașterea aparatului vocal, legătura între performanțele muzicale și teatru, și nu în ultimul rând latura analitică în formarea profesională a artistului liric.

Această lucrare de doctorat dorește prezentarea un *mic ghid*, al etapelor pe care trebuie să le parcurgă un artist liric profesionist, care se pregătește pentru o carieră de lungă durată, o carieră sigură, de un nivel interpretativ înalt, veridic și fidel publicului. Obiectivele cercetării sunt de a determina etapele exacte în desfășurarea pregătirii unui artist liric, organizarea modului de lucru al fiecărui interpret, sistematizând toată informația pe care trebuie să o dobândească un cântăreț profesionist pentru a se prezenta într-un mod cât se poate de valid pe orice scenă.

## SHORT SUMMARY

Primadona in operetta performances claims that wonderful evolution that unconditionally arouses the spectator's appreciation, gradually metamorphosed into an admirer. Primadona nowadays must be an operatic goddess, not just a performer. Her main role is to recreate the libretto and music, including stage movement, focus, facial expression and vocal inflections, but also to be true to the score and characteristic style. This role represents a responsibility and a complex assumption, it does not mean only an artist who acts and performs on a stage, but an attribute of the central but vulnerable and changing status of women in opera and operetta, imposing a strong channel of communication with the emotional system of the audience.

The vast field of operetta has been too little explored over time, being considered a minor genre, and the importance of its study is not sufficiently emphasized in higher education today. The choice of this subject is related to the need to emphasize the indispensable connection between the historical side, the knowledge of the vocal apparatus, the connection between musical performances and theater, and last but not least the analytical side in the professional training of the lyrical artist.

This doctoral dissertation aims to present a small guide of the stages that a professional lyric artist must go through, who is preparing for a long career, a safe career, of a high interpretive level, truthful and faithful to the public. The objectives of the research are to determine the exact stages in the training of a lyric artist, organizing the way each performer works, systematizing all the information that a professional singer must acquire in order to present himself in a way that is as valid as possible on any scene.

## CURRICULUM VITAE

Soprana Renata Vari a urmat cursurile Liceului de Artă din orașul său natal, Baia Mare, iar în 2011 a absolvit studiile de Licență și de Master ale Facultății de Muzică din Brașov, la clasa de canto a Claudiei Pop. Imediat după terminarea studiilor, își începe cariera artistică prin numeroase colaborări pe importante scene lirice din Italia.

Anul 2012 i-a adus sopranei Renata Vari debutul la Ateneul Român din București, cu un recital de arii de operă și lieduri, dar și debutul în opereta „Liliacul” de J. Strauss, în rolul Rosalinda, la Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova (actualmente Opera Română Craiova).

Au urmat patru debuturi la Teatrul Liric „Elena Teodorini” din Craiova, unde Renata Vari a devenit solistă permanentă la începutul stagiunii 2013-2014: *Hanna* din „Văduva veselă” de Fr. Lehár, rolul titular din „Contesa Mariza” de E. Kálmán, *Desdemona* din „Otello” de G. Verdi și *Amelia* din „Bal mascat” de G. Verdi. În noiembrie 2013, Renata Vari a fost laureată a ediției inaugurale a Concursului Internațional de Canto „Elena Teodorini” și primind și *Premiul special*, oferit de către Compania de Operă și Balet din Belgrad (Serbia), constând într-un rol de operă pe care l-a interpretat pe această scenă.

În cariera s-a artistică a colaborat cu importante teatre și festivaluri din țară și străinătate cum ar fi: Opera Națională București, Opera Națională Iași, Opera Națională Timișoara, Teatrul de Operă și Balet Oleg Danovsky Constanța, Filarmonica Târgu-Mureș, Filarmonica „Moldova” Iași, Teatrul Antic din Taormina, Italia, Teatrul Național din Szeged Ungaria, Opera Wroclawska Polonia, Symphony Hall Osaka, Tokyo Opera City, Concert Hall Tokyo, Japonia, Magdeburg Theatre din Germania, Heidenheim Festival și Opera Clasica festivaluri din Germania.

Din repertoriul de operă a abordat până în prezent roluri ca: *Donna Anna* și *Donna Elvira* din opera „Don Giovanni” și *Contesa* din „Nunta lui Figaro” de W.A. Mozart, *Amelia* din „Un Ballo in Maschera”, *Desdemona* „Otello”, *Maria Boccanegra* „Simon Boccanegra”, *Leonora* „Il Trovatore”, *Violetta* „La Traviata” de G. Verdi, *Mimi* și *Musetta* „La Boheme”, *Liu* „Turandot” de G. Puccini, *Michaela* „Carmen”, *Leila* „Pescheurs de Perles” de G. Bizet, *Nedda* „I Pagliacci” de R. Leoncavallo, *Margherita* „Mefistofele” de A. Boito, *Rowan* „The Little Sweep” de B. Britten.

Abordează cu mare pasiune repertoriul de operetă, bucurând publicul în interpretarea rolurilor ca: *Rosalinda* „Liliacul”, *Saffi* „Voievodul Țiganilor”, *Contesa Zedlau* „Sânge Vienez” de J. Strauss II, *Silvia* „Silvia”, *Marița* „Contesa Marița” de E. Kalman, *Hanna Glavari* „Văduva veselă” de Fr. Lehar, *Iulia* „Logodnicul din Lună” de E. Kunneke.

Renata Vari a interpretat partitura de soprană solo din câteva lucrări vocal-simfonice importante: „Missa în la major” de Fr. Schubert, „Missa Nelson” de J. Haydn, „Vesperae Solennes De Confesore” de W. A. Mozart, „Requiemul” de G. Verdi, de Mozart și de G. Foure, „Stabat Mater” de G. Rossini, de G.B. Pergolesi, de A. Dvorak și de L. Boccherini, L.v.Beethoven „Simfonia nr.1, Do major”.

„Soprana Renata Vari a impresionat publicul prin for a vocală, ambitusul larg și variatele culori ale vocii, dar și prin prezența scenică sigură și modernă.” (Dan Ghineraru, Radio România Muzical).

## CURRICULUM VITAE

Soprano Renata Vari attended the Art High School in her hometown, Baia Mare, and in 2011 she graduated from the Faculty of Music in Brasov, in the singing class of Claudia Pop. Immediately after finishing her studies, he began her artistic career through numerous collaborations on important lyrical stages in Italy.

The year 2012 brought the soprano Renata Vari her debut at the Romanian Athenaeum in Bucharest, with a recital of opera arias and lieds, but also her debut in the operetta "Liliacul" by J. Strauss, as Rosalinda, at the Lyric Theater "Elena Teodorini" in Craiova (currently the Romanian Opera Craiova).

Four debuts followed at the "Elena Teodorini" Lyric Theater in Craiova, where Renata Vari became a permanent soloist at the beginning of the 2013-2014 season: *Hanna* from "The Merry Widow" by Fr. Lehár, starring in "Countess Mariza" by E. Kálmán, *Desdemona* in "Otello" by G. Verdi and *Amelia* in "Masked Ball" by G. Verdi. In November 2013, Renata Vari was the winner of the inaugural edition of the International Singing Competition "Elena Teodorini" and the Special Prize, offered by the Belgrade Opera and Ballet Company (Serbia), consisting of an opera role that she performed on this stage.

In her artistic career she has collaborated with important theaters and festivals in the country and abroad such as: Bucharest National Opera, Iasi National Opera, Timisoara National Opera, Oleg Danovsky Constanta Opera and Ballet Theater, Târgu-Mureș Philharmonic, "Moldova" Philharmonic Iași, Ancient Theater in Taormina in Italy, National Theater in Szeged Hungary, Opera Wroclawska Poland, Symphony Hall Osaka, Tokyo Opera City, Concert Hall Tokyo in Japan, Magdeburg Theater in Germany, Heidenheim Festival and Opera Classic festivals in Germany.

From the opera repertoire she has approached so far roles such as: Donna Anna and Donna Elvira from the opera "Don Giovanni" and the Countess from "The Wedding of Figaro" by W.A. Mozart, Amelia from "A Dance in a Mask", Desdemona "Otello", Maria Boccanegra "Simon Boccanegra", Leonora "Il Trovatore", Violetta "La Traviata" by G. Verdi, Mimi and Musetta "La Boheme", Liu Turandot "By G. Puccini, Michaela" Carmen ", Leila" Pescheurs de Perles "by G. Bizet, Nedda" I Pagliacci "by R. Leoncavallo, Margerita" Mefistofele "by A. Boito, Rowan" The Little Sweep "by B. Britten.

She approaches with great passion the operetta repertoire, enjoying the audience in the interpretation of roles such as: Rodsalinda "The Bat", Saffi "Gypsy Voivode, Countess Zedlau" Viennese Blood "by J. Strauss II, Silvia" Silvia ", Marița" Countess Marița "by E. Kalman, Hanna Glavari "The Merry Widow" by Fr. Lehar, Julia "The Fiancé of the Moon" by E. Kunneke.

Renata Vari performed the solo soprano score from several important vocal-symphonic works: "Missa in A major" by Fr. Schubert, "Missa Nelson" by J. Haydn, "Vesperae Solennes De Confesore" by W. A. Mozart, "Requiem" by G. Verdi, Mozart and G. Foure, "Stabat Mater" by G. Rossini, by G.B. Pergolesi, by A. Dvorak and L. Boccherini, L.v. Beethoven "Symphony no. 1, C major".

"Soprano Renata Vari impressed the audience with her vocal force, wide scope and various colors of voice, but also with her safe and modern stage presence." (Dan Ghineraru, Radio Romania Musical).

