

Cu dr. STEPHAN POEN despre probleme actuale ale teatrului lyric

(Costin Popa – 21 mai 2009)



Concepte în premieră absolută

– Ai obținut recent la București titlul de Doctor în Muzică, teza fiind intitulată „Sonologie și sonosofie în determinismul tonal. Aplicații în vocalitatea baritonală a operelor lui Mozart și Wagner”. Care au fost elementele de noutate pe care le-ai propus?

– Au provenit din rezultatele unor îndelungate cercetări interdisciplinare: sub aspect sonologic, am aplicat sistemului tonal o concepție originală bioenergetică, aprofundând relația fenomenologică dintre entitățile structural-funcționale muzicale și biosisteme, în principal sistemul bio-psiho-somatic al organismului uman; sub aspect sonosofic, am integrat în dialectica sistemului tonal anumite simboluri fundamentale provenind din doctrina Talmudică, regăsite amplu în Vechiul și Noul Testament și a căror îmbinare contextuală ideologică manifestă o uimitoare analogie cu legile fundamentale ale funcționalității sistemului tonal și ale armoniei tonale. Deci, la baza sistemului tonal care este analog sistemului universal, stă un determinism în dublă integrare – sonologică (quantum energetic) și sonosofică (quantum spiritual).

– Am fost prezent la susținerea tezei și am constatat că în concepția pe care ai expus-o, cele șapte adevăruri fundamentale din vechile scrieri au fost asimilate prin cele șapte trepte ale sistemului tonal. Ai putea detalia?

– În tratatul **Pessachim** din **Talmud Bavli**, capitolul al IV-lea, se afirmă că, înainte de a crea Universul, Dumnezeu a dăruit cele șapte adevăruri fundamentale: Înțelepciunea, Căința, Edenul, Infernul, Tronul Sfânt, Locul Sacrificiului, Mesia Salvator. Nu-mi explicam această ordine și mai ales faptul că Tronul Sfânt al Tatălui Ceresc era al cincilea adevăr, în timp ce Infernul al patrulea iar Mesia Salvator al șaptelea. Suprapunerea acestor simboluri sacre pe cele șapte trepte ale tonalismului începând cu cele șapte puncte de intonație ale primei tonalități – Do major – m-a condus prin raționamente analoge la ordinea reală a acestor simboluri; în succesiunea punctelor de intonație și a tonalităților există o ordine aparentă (do-re-mi-fa-sol-la-si) și o ordine reală, funcțională, din cvintă în cvintă (do-sol-re-la-mi-si-fa#) care stă la baza funcționalității sistemului tonal. Așa am ajuns la concluzia că ordinea simbolurilor sacre prezentată în textele antice este aparentă, în timp ce ordinea reală este următoarea, suprapusă pe ordinea aparentă a treptelor tonale: Înțelepciunea, Tronul Sfânt, Căința, Locul Sacrificiului, Edenul, Messia Salvator, Infernul. Simbolurile celor șapte adevăruri fundamentale corespund celor șapte principii existențiale ale Universului; ele se interrelaționează pe baza unor legi analoge cu cele ale sistemului tonal; iar dinamica funcțională a sistemului tonal reflectă integrarea acestor principii existențiale în conștiința umană. Astfel am elaborat în premieră absolută sonosofia (înțelepciunea sunetului) și fonosofia (înțelepciunea sunetului vocal care devine verb vocal).

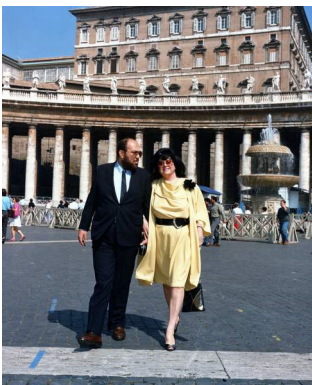
– Mergând mai departe și trecând la scriitura muzicală, cum vezi construite și folosite tonalitățile majoră - minoră pornind de la cele șapte adevăruri fundamentale, corespondente celor șapte principii existențiale ale Universului?

– Suprapunerea simbolurilor celor șapte adevăruri fundamentale ale Universului pe cele șapte trepte fundamentale tonale dă posibilitatea unei ample dinamici integrative. Dacă fiecare dintre treptele tonale, pe parcursul sistemului tonal, exercită – prin rotație – rolurile funcționale de tonică, dominantă, subdominantă, contradominantă, sensibilă etc., tot așa și simbolurile suprapuse vor exercita acele funcțiuni tonale. În gândirea sonosofică, vom avea douăsprezece entități tonale majore și douăsprezece entități tonale relative minore, iar simbolurile sacre vor fi tonica, dominantă, subdominantă, contradominantă, sensibilă respectivelor entități tonale. Entitatea tonală primordială, Do major, este aceea în care punctele de intonație deci și simbolurile suprapuse se prezintă în starea naturală fără alterații prevăzute de diezi și bemoli. În Do major, tonica este Înțelepciunea, dominantă este Tronul Sfânt, subdominantă este Infernul, sensibilă este Mesia Salvator, contradominantă este Căința etc. Îmi permit un singur comentariu sonosofic: în doctrinele religioase, Căința este cea mai puternică forță din Univers care poate îndupleca însăși Puterea Divină; în entitatea tonală primordială a lui Do major, contradominantă adică dominantă dominantei, cea care domină Tronul Sfânt, este... Căința... și nu dintr-o pură întâmplare a unei simple suprapunerii. Am mers cu gândirea sonosofică și am analizat raporturile și relațiile dintre simbolurile sacre la nivelul tuturor entităților tonale din sistemul tonal, la nivelul tuturor acordurilor și am formulat considerații foarte importante legate de sensul și destinul vieții noastre pe pământ, relația noastră cu Dumnezeu Tatăl, tensiunea conflictuală declanșată de Demon localizat în această simbologie la nivelul Infernului. Am integrat sonosofia în analiza muzicologică a structurilor muzicale. Fiecare mesaj al muzicii poate fi orientat sonosofic aducând o revelație sau chiar o soluție în contextul universal existențial al relației omului cu Dumnezeu. În volumul pe care îl pregătesc, toate aceste aspecte sunt amplu tratate și vor putea fi înțelese și aprofundate de absolut toată lumea.

– Teme de mare complexitate interactivă. Cine ți-a condus teza?

– Am avut onoarea și bucuria să-l am drept îndrumător pe prof. univ. dr. Șerban Dimitrie Soreanu de la Universitatea Națională de Muzică, personalitate extraordinară, cu cultură de interdisciplinarism enciclopedic, care a exercitat o benefică influență asupra fericitei încununări a evoluției mele în muzică reprezentată de acest doctorat.

O metodă originală de studio



– Bifocalitatea dintre profesiunea de medic specializat în foniatrie și muzică, au făcut ca studiul tehnicii de cânt să-ți fie o preocupare. Împreună cu regretata mezzosoprană Elena Cernei ai desfășurat activități în acest sens. Poți prezenta metoda originală pe care știi că ați fondat-o?

– Elena Cernei a elaborat de-a lungul anilor, în cariera desfășurată, o metodă de educare și întreținere a vocii bazată pe antrenamentul vocal insonor și pe integrarea conștientă a presiunii subglotice.

Ulterior, în cei douăzeci de ani de minunată viață conjugală și profesională, am lucrat împreună la realizarea unui sistem doctrinar informativ și formativ – Biotehnica Vocală – prin care să se poată asigura: calitatea absolută a unei expertize vocale înaintea începerii studiilor; evaluarea tipului constituțional pe baza căreia să se procedeze la o calibrare metodologică personalizată sub aspect cantitativ, calitativ și bioritmicitate a efortului vocal plasat funcțional mereu între limitele fiziologice pentru prevenirea oricăror riscuri și erori de studiu; elaborarea strategiilor repertoriale adecvate pentru lansarea în carieră a tinerilor; recalibrarea profilului vocal al artiștilor la o anumită vârstă pentru reorganizarea repertorială a carierei; recuperarea fonoterapeutică a tuturor formelor de surmenaj și deficiențe vocale inclusiv cele patologice; training-ul de întreținere a formei optime în carieră. Experiența de a trăi și lucra alături de Elena Cernei, genială personalitate artistică și științifică, mi-a prilejuit o perfecționare la un nivel și la o profunzime profesională și spirituală pe care nu le-aș fi atins nicăieri și niciodată. De aceea, teza mea de doctorat în Muzică are ca subtitlu **In memoriam Elena Cernei...**

– Să punctăm câteva aspecte din cele șase enumerate. Cum pot fi evitate riscurile și erorile de studiu?

– Integrând în criteriile de evaluare a unui tip constituțional vocal anumite principii de semiologie vocală aplicate vocii cântate, cu ajutorul cărora putem aprofunda apartenența la o categorie vocală (soprană, mezzosoprană, contraltă, tenor, bariton, bas) și limitele fiziologice ale efortului vocal la fiecare moment evolutiv al unei voci. În acest context pedagogic complex, poate fi înțeles profilul vocal spre a se face o alegere personalizată a tipologiilor adecvate de vocalize la modul progresiv, urmărind o judicioasă dezvoltare a facultăților vocale manifestate treptat în toate dimensiunile sonore și timbrale caracteristice respectivului glas. Am elaborat un ansamblu de exerciții personalizate de gimnastică fizică generală, atitudinal-posturală, respiratorie, laringiană (exerciții prin care se intervine asupra laringelui asigurându-i poziția corectă și funcționarea la o tensiune fiziologică); aceste exerciții pregătesc starea fizică a corpului în urma căreia se obține un sunet laringian primar standard și pe a cărui bază se poate lucra tehnic pentru clădirea unui edificiu estetic vocal de semnificație artistică. Împreună cu Elena Cernei am elaborat principiile de semiologie vocală integrate în pedagogia de canto la nivelul unei vaste clasificări de tipologii și situații vocale care consimte orientarea în evoluția unui glas sub aspectul apartenenței la categoria vocală și a compatibilităților cu caracteristicile lirice sau dramatice, de agilitate, lejeritate sau de coloratură.

– Care ar fi metodele de elaborare a strategiilor repertoriale pentru lansarea carierei și în continuare?

– Ele se bazează tot pe criteriile de semiologie vocală prin care se evaluează comportamentul fonator în totalitatea dimensiunilor sonore și timbrale cuantificate de către cei 25 de parametri vocali ai Baremului Cernei – Poen. În urma evaluărilor semiologice prin acest barem, se elaborează un profil vocal în cadrul căruia se stabilește compatibilitate imediată, ulterioară sau de perspectivă mai mult sau mai puțin îndepărtată, cu anumite roluri. Fiecare profil vocal prezintă trei zone repertoriale: cea a rolurilor cu care trebuie să înceapă (sunt roluri potrivite cărora vocea le poate răspunde favorabil chiar de la începutul carierei), apoi zona către care trebuie să ajungă (sunt roluri potrivite dar care sunt condiționate de experiența în alte roluri pregătitoare) și, în final, rolurile pentru care trebuie să se adapteze (sunt roluri nepotrivite dar la a căror tentație nu se poate rezista și care ar putea fi abordate numai după o anumită experiență de carieră și printr-o adaptare specială

a propriei impostații vocale). Sunt situații numeroase în care un tânăr artist trebuie să abordeze încă de la primele afirmări roluri din zona a doua sau chiar a treia cu mari riscuri pentru sănătatea vocală. Pentru astfel de situații, Biotehnica Vocală Cernei – Poen prevede elaborări strategice de studiu și antrenament prin care se asigură calibrarea profilului vocal, compatibilizându-i impostația și discernământul tehnic cu astfel de roluri. Am acumulat o cazuistică numeroasă de situații rezolvate cu mare succes.

Vocea și lumea modernă

– Întrucât până acum am teoretizat, cred că e momentul să particularizăm. În momentul de față, în lume, surprind câteva aspecte: cariere scurte, probleme de sănătate vocală – cea a tenorului Rolando Villazón umple paginile media –, insatisfacții sonore etc. Sunt oare preparativele tehnice de azi inferioare celor de acum cinci decenii sau chiar mai mult?

– Gravitatea acestei întrebări de capitală importanță mă obligă la o expunere mai amplă și cu imperioasă claritate a unor aspecte fundamentale. Preparativele tehnice de azi sunt exact cele de acum 50, 75 sau 100 de ani și, tocmai de aceea, se dovedesc a fi insuficiente din următoarele motive: ritmul vieții contemporane este foarte frenetic față de societatea patriarhală din trecut; starea fizică a artistului contemporan este vulnerabilizată de următorii factori: viața este mult mai sedentară prin comoditățile progresului, atmosfera respirată este foarte poluată motiv pentru care se resimte integritatea tuturor mucoaselor respiratorii implicate în fonație (sinusurile paranazale, faringele, laringele, traheea și bronhiile) foarte importante în fenomenul de rezonanță; alimentele pe care le consumăm nu mai sunt aceleași de altă dată, alterând integritatea organismului; s-a produs o mutație în timp, motiv pentru care organismul cântărețului contemporan are alt profil bio-psiho-somatic și alte forme de impact cu mediul înconjurător. În aceste condiții, procesul de formare și sedimentare a unui tânăr cântăreț se desfășoară la un alt bioritm, mult mai superficial față de exigențele tehnice și estetice de bază; procesul de formare a devenit foarte alert și incomplet iar reacția organismului cântărețului a devenit mai lentă ceea ce reclamă revizuirea atitudinii pedagogice dar și a programelor universitare, atât în România cât și în restul lumii, care prevăd, în mod paradoxal, foarte puține ore de canto pe săptămână.

– Care sunt atributele unui profesor de canto de tip modern?

– Trebuie să posede o cultură interdisciplinară de pe poziția căreia să insuflă tinerilor cunoașterea aprofundată și folosirea conștientizată a aparatului fonator și a întregului organism. Sunt mulți tineri artiști, intrați deja într-o anumită carieră, care nu au făcut în viața lor o gimnastică pregătitoare fonației sau exerciții respiratorii; îi cunosc pentru că mă abordează, uneori, disperați; sunt mulți tineri artiști care efectuează vocalizele preluate automat pe parcursul studiilor, fără să conștientizeze semnificația lor fenomenologică legată de o anumită stare de necesitate care să fie determinantă pentru o alegere judicioasă a acestor vocalize; aceștia intră pe scenă deja extenuați de excesele vocalizelor irațional efectuate. Un alt aspect este legat de faptul că tinerii cântăreți, de foarte multe ori, încep carierele rapid, în roluri importante, cot la cot cu veteranii. Nu se mai practică astăzi acea creștere treptată, afectuoasă chiar, a tinerelor talente în teatre de repertoriu; abia de câțiva ani au luat ființă unele centre experimentale pentru tineri pe anumite scene europene și americane dar mi s-a spus că și acolo se fac foarte multe greșeli.

Vârtejul star-sistemului

– Tinerii sunt atrași de magia rolurilor arhetipale, vocile cu timbralitate seducătoare sunt nemilos exploatare mediatic, agenții impresariali și managerii au devenit un fel de rechini, teatrele alocă fonduri impresionante drept onorarii căutând să atragă, de multe ori, pseudo-valori dar vedete „fabricate”. Cum comentezi?

– Până la acest moment al dialogului nostru, m-am exprimat exclusiv între limitele profesionale stricte ale activității mele de medic și muzician. Dacă însă dorești o extindere a terenului de dezbatere și care mi se pare perfect firească, atunci accept cu bucurie pentru că sunt teme de actualitate. Onorariile astronomice ale unor regizori, dirijori sau artiști sunt o consecință a unui foarte grav dezechilibru etic de discernământ social asupra valorii muncii și a produsului său finit. Teatrul liric nu a făcut altceva decât să urmeze modelele exagerărilor din cinema, televiziune, sport, modă, muzică rock, unde se vorbește despre zeci și sute de milioane de dolari sau de euro cu o ușurință înspăimântătoare și deprimantă. S-a dezechilibrat proporția dintre valoarea reală economică și valoarea reală cultural-socială a produselor artistice de toate categoriile; costul real al muncii este camuflat de un marketing al cărui management abordează complicitatea la rang de competitivitate.

– Concret, cum se materializează aceste derapaje?

– Limitându-ne la teatrul liric, asistăm cu stupefacție la regii și scenografii care profanează operele lirice și pentru care se alocă sume uriașe din banii publici și din banii privați; asistăm cu stupefacție la cântăreți penibili care primesc pentru o seară jenantă sau chiar revoltătoare o sumă echivalentă cu bugetul unui profesionist pe mai multe luni. Vii la teatru și te trezești că asistezi la ceva teribil care nu reflectă realitatea dorită de compozitori și libretiști. Iar ca să vorbim în termeni de liberă piață, dacă atunci când faci shopping ai posibilitatea de a alege calitatea produsului, în teatrul liric contemporan te trezești de multe ori în situația de a arunca banii; și încă bani mulți; pentru că un profesionist ca mine care trăiește la Roma, ca să mergă la Viena sau Paris sau Londra sau New York, investește în drum, hotel și alte cheltuieli pentru propria reprezentanță inclusiv biletul, caietul program și alte mici detalii care fac deliciul vieții mondene în voiaj. După spectacol, faci un bilanț și constăți că nu rămâi cu nimic decât cu banii pierduți la a căror pierdere se mai adaugă banii pe care nu-i încasezi în zilele în care întrerupi activitatea. Mărturisesc că mergeam cândva în aceste teatre prin lume dar de zece ani am renunțat și mă limitez la ce ascult din imprimările live sau transmisiunile directe. Nu merită efortul și nici cheltuiala! Nu pot spune că nu există și teatre mai mici, foarte puține, cu producții de care te mai poți bucura. Cele mari, din păcate, oferă astăzi multe deziluzii printre câteva, prea reduse, satisfacții. Sigur că eu sunt foarte exigent pentru că am cunoscut mari artiști și producții excepționale românești și străine. Dar cei foarte tineri care abia deschid ochii asupra teatrului liric, cred că acesta este adevăr și valoare. Iar în realitate nu este altceva decât o diversiune diabolică bazată pe o minciună oribilă!

– Foarte sever spus. Ai deschis un nou portal de discuții, îl aveam în gând, vom reveni imediat. Am citat mai devreme exemplul Villazón...

– ...care este tipic generației sale plină de astfel de pilde pe care eu și alți profesioniști le cunoaștem; unii au devenit pacienții mei; criteriile semiologice vocale de care îți vorbeam mai înainte, m-au făcut ca încă de la primele succese ale lui Villazón să-mi dau seama că prin tensiunea excesivă,

necontrolată, cu care cânta - chiar dacă rezultatul era, să zicem, onorabil -, făcea un efort, practic, de trei ori mai mare pentru prestațiile sale; este natural ca după zece ani de carieră să se fi uzat ca după treizeci. Dar un artist înțelept nu se uzează nici după patruzeci sau cincizeci de ani de carieră; el îmbătrânește, asta se cunoaște, dar nu se uzează în sensul că nu pierde acea funcționalitate optimală a propriei tehnici.

– Un exemplu?

– Giacomo Lauri Volpi, avea cu mult peste dublul vârstei lui Villazón, când cânta **Nessun dorma** din **Turandot** cu orchestra de la Gran Teatro del Liceu din Barcelona pentru sărbătorirea a 80 de ani de viață; iar cariera lui a durat până la 68 de ani, pornind de la un profil vocal inițial cu mult mai liric decât Villazón; a abordat evolutiv și inteligent, pe cele mai mari scene, chiar și roluri foarte dramatice – Radamès, Otello, Calaf – pe care Villazón și alți ca el, nu le vor cânta niciodată; și nu pentru că nu ar trebui să încerce și să se bucure de ele, ci pentru că nu au acea umilință înțeleaptă a culturii și cultului vocalității lent sedimentată pas cu pas, etapă cu etapă. Domingo, garantul lui Villazón la debut, cântă și astăzi la o vârstă venerabilă pentru un tenor. Dar câți ani a acumulat el experiență și progresivă creștere până la momentul gloriei? Star-sistemul este, uneori, un vârtej căruia cu greu îi poate rezista cineva lipsit de înțelepciune, pregătire, cultură, antrenament și experiență în timp!

Sub lupă, Plácido Domingo

– **Domingo a avut și are avantajul unei robusteți vocale ieșite din comun și cred că și o sănătate perfectă a aparatului fonator. Și totuși, acum câteva zile la Met, a fost înlocuit la mijlocul actului întâi din Walkiria!**

– Sunt de acord cu sănătatea perfectă a aparatului fonator; mai puțin cu robustețea vocală; aş spune mai curând rezistența vocală; sunt voci robuste dar fără rezistență și voci mai puțin robuste dar cu rezistență. Domingo, fără a fi o voce robustă (este un tenor liric care a evoluat spre spinto cu foarte puține accente dramatice) a căpătat rezistența datorită îndelungatului antrenament al perioadei de ucenicie premergătoare gloriei din star-sistem. Este greu pentru un artist pasionat de profesiunea sa de credință să se retragă. Dar el ar fi putut rămâne dirijor și, eventual, director artistic al unui teatru; nu a două simultan așa cum și-a permis să-și aroge.

– **Stagiunea viitoare va aborda rolul titular din Simon Boccanegra, rol de bariton, la Met și Covent Garden...**

– A și cântat duetul cu Amelia în recenta gală de la Met pentru cei 125 ai teatrului și 40 de ani ai săi ... (de carieră la Met!); din acest motiv, aria din **Fata din Far West** cu care a intrat în scenă în acea seară, a fost executată cu un ton mai jos, ceea ce este nepermis chiar dacă este vorba de o vedetă; această alternanță a ipostazelor tenorale și baritonale nu este sănătoasă, nu este serioasă și nu lasă o frumoasă impresie în fața acelor care cunosc muzica sau în amintirea studioșilor exegeți. Publicul aplaudă, se bucură și sunt convins că majoritatea din cei aflați în sală nu și-au dat seama că acuta lui nu era un Si bemol ci abia un La bemol. Nu m-am mirat atunci când am aflat că a cedat și a trebuit să fie înlocuit la jumătatea primului act de **Walkiria** recent, tot la Met; Siegmund nu este o glumă și nu poate fi abordat cu ușurință. Vârsta lui reală poate fi ascunsă sub diferite forme dar nu și la nivel vocal unde declinul său evident se simte de cel puțin 10 ani. O spun cu mare

tristețe și durere pentru că l-am cunoscut personal și l-am admirat în multe ipostaze artistice ale sale; dar trebuie să iau în seamă aceste adevăruri pentru tinerii studenți și cântăreți care mă consultă și față de care trebuie să fiu sincer și să slujesc adevărul științific și estetic. Iar ca să închidem argumentul, aș dori să îmi exprim durerea față de faptul că gala celor 125 de ani ai Met-ului a fuzionat cu gala celor 40 de ani ai lui Domingo la Met. Trebuiau realizate două serate distincte. Totuși Met-ul este o instituție iar Domingo doar un artist. Ceea ce s-a făcut reprezintă un cult al personalității pe care nu-l apreciază pozitiv acei ce sunt capabili să aprofundeze cu adevărat situațiile și sunt foarte mulți.

– Cred că știi că figurează pe primul loc într-un clasament al primilor 20 de tenori din secolul XX, întocmit de BBC Music Magazine.

– Da, este o bufonadă: locul 1 – Domingo, 2 – Caruso, 3 – Pavarotti etc.; abia pe locul 15 – Franco Corelli și pe 18 – Alfredo Kraus; nu figurează titanii Mario del Monaco, Giacomo Lauri-Volpi, Aureliano Pertile care, împreună cu Kraus, Corelli și Pavarotti, sunt fenomene vocale și artistice cu foarte mult superioare lui Domingo. El rămâne o personalitate de foarte mare valoare în primii cincizeci de tenori al secolului XX dar, în mod absolut, nu pe primul loc.

– Eu m-am declarat adversarul hotărât al clasamentelor iar tu vei nemulțumi mulți fani ai tenorului...

– Nu mă exprim ca un subiectiv pasionat al operei lirice, ci ca un profesionist interdisciplinar care ia în considerație niște parametri obiectivi, a căror aprofundare pun în evidență inechivocabil raporturile și relațiile intervalorice la baza unui just clasament. Într-un interviu, este foarte greu pentru cititori să ajungă la intonația emotivă cu care sunt făcute anumite afirmații. De aceea, vreau să subliniez că toate considerațiile mele critice față de Domingo și alte aspecte, sunt făcute cu bună voință, respect, obiectivitate și cu durere dar sub semnul datoriei de onoare față de adevăr.

Paradoxul

– Să continuăm cu un subiect conexat. Cum vezi rezolvat raportul timbru-rol în distribuirile pe care le practică teatrele zilelor noastre? În ce măsură se respectă preceptele corecte? Cred că și managerii pot fi citați la un eventual... proces.

– Trebuie mai întâi să explic cum văd eu rezolvarea raportului timbru – rol în elaborarea unei personalități artistice compatibile cu distribuirea într-o anumită zonă repertorială. Calitatea primordial funcțională a unei voci este sonoritatea; cea mai frumoasă voce rămâne inexistentă dacă nu se aude în teatru. Calitatea primordial emoțională a unei voci este timbrul capabil de o bogăție de nuanțe expresive. Ai vorbit mai înainte de voci cu timbralitate seducătoare; sunt câteva dar care, din păcate, nu au dezvoltat și o sonoritate la nivelul timbralității. În studiu, trebuie rezolvată mai întâi sonoritatea standard pe toată întinderea, în limitele fiziologice ale nuanței timbrale naturale spontane, pentru a nu altera acea facultate laringiană de care depinde frumusețea și limpezimea timbrului a cărui capacitate modulantă se va dezvolta ulterior și progresiv. Odată încheiat procesul de dezvoltare porporțională a sonorității și timbralității, se evaluează semiologic (examinarea atentă a manifestării parametrilor vocali pe baza unor repere semiologice care atestă dacă emisia este sau nu fiziologică spre a preveni orice forțare) spectrul de posibilități modulante și de afinități expresive ale timbralității valorizate de sonoritate și care atestă profilul potențialității repertoriale

pentru o anumită perioadă de timp. La acest moment, se poate proceda la o strategie artistică și managerială pentru lansarea și consolidarea în carieră a unui element artistic.

– Ce se întâmplă în teatrele lirice contemporane?

– Nu procedează nimeni la o astfel de rezolvare; sunt foarte puțini manageri sau directori artistici care să se priceapă la aprofundarea unei voci. Numai așa se explică prezența masivă în aproape toate teatrele a unor voci care sunt nepotrivite rolurilor sau depășite. A apus de mult epoca unor personalități precum Sir Rudolf Bing și Antonio Ghiringhelli, excepționali manageri care iubeau teatrul și artiștii. Sau Emmanuel Bondeville, Rolf Liebermann, Francesco Siciliani, directori artistici cu studii muzicale de specialitate și cultură enciclopedică. Am avut onoarea să mă bucur de prietenia maestrului Siciliani și să-l întâlnesc frecvent timp de zece ani, din 1987 până cu trei zile înainte de a lăsa această lume, în decembrie 1997; am învățat imens de la domnia-sa și mi-a povestit enorm; Callas, Tebaldi, Cerquetti, del Monaco, Corelli, di Stefano, Bastianini, ca să citez doar câteva legendare personalități italiene, i-au datorat maestrului Siciliani lansarea în contexte artistice potrivite; Siciliani este cel care i-a spus Mariei Callas că emblema ei repertorială adevărată este belcanto-ul lui Rossini, Donizetti și mai ales Bellini și istoria teatrului liric a confirmat geniul maestrului.

– Impresarii?

– Cei profund cunoscători și rafinați – precum Wladarsky, Gorlinsky, Hurok – nu au echivalenți în panorama contemporană a agențiilor teatrale, așa cum managerii și directorii artistici contemporani sunt foarte departe de marile personalități pe care le-am evocat. Nu există astăzi în teatre criterii de distribuire; totul se limitează la câteva repere de elementară funcționalitate favorizată de ajustări orchestrale concesionate de anumiți dirijori. Am cunoscut cântăreți care își cunosc propriile voci și care, din cauză că refuză anumite roluri, sunt penalizați în activitatea lor care se reduce.

– Mi se pare scandalos!

– Așa și este! Din distribuirile pe care ni le oferă astăzi marile teatre, doar un sfert sunt adecvate; restul propulsează voci nepotrivite sau imature pentru respectivele roluri; sau prelungesc penibil personalități cândva onorabile și ale căror cariere trebuiau să fie încheiate în urmă cu 10 sau chiar 15 ani. În sport, când performanța amenință să scadă, atletul se retrage demn; în teatrul liric, când performanța devine jalnică, îi crește prețul la nivel astronomic!

– Iată paradoxul! Îți dau perfectă dreptate. Pe de altă parte, imaginea pe care o descrii este sumbră, foarte puțin nuanțată. Întrevezi soluții? Ce se poate face pentru o cumpănire inteligentă a tuturor mirajelor pe care le aminteam?

– Este o imagine realistă bazată pe o lucidă analiză a fenomenului artistic așa cum se prezintă el la ora actuală în foarte multe producții din foarte multe teatre. Am spus și subliniez că sunt și prilejuri în care mă pot bucura de un spectacol sau de anumiți interpreți, dar aceste prilejuri sunt inferioare numeric situațiilor scandalozelor care se verifică mai ales în anumite mari teatre ale lumii, inclusiv Scala și Metropolitan. Întrevăd anumite soluții și voi enumera câteva dintre ele legate de aspectele pe care le-am aprofundat în colocviul nostru. Tinerii studenți de canto din conservatoare și universități de muzică trebuie să beneficieze de mult mai multe ore de canto pe săptămână;

profesorii de canto trebuie să-și formeze o cultură informativă de tip interdisciplinar pentru a insufla discipolilor spiritul de conștiință absolută în utilizarea tuturor parametrilor vocali; această conștiință face ca tinerii să poată deveni autonomi în gestiunea zilnică a propriei voci pentru carieră.

– Ai concretizat ceva în acest sens?

– Pe baza sistemului doctrinar al tezei mele de doctorat, am elaborat o programă analitică a unui curs de **Estetică vocală** care reprezintă o premieră absolută; există discipline de estetică muzicală (axate mai mult pe aspecte de compoziție, de orchestră și instrumente și cu foarte sumare trimiteri la voce); există o preocupare a profesorilor de canto pentru integrarea anumitor parametri vocali în dinamica și agogica frazei vocale relaționată agregatului armonic orchestral sau pianistic dar nu a existat o disciplină care să expună analitic totalitatea parametrilor vocali sub aspectul definirii și integrării lor funcționale conștiente într-o organizare mentală a vocalității care stă la baza clădirii unui edificiu artistic vocal; doresc să insuflu și pe scară largă acel intelectualism vocal academic pe care îl stimulez studenților și artiștilor cu care lucrez. **Estetica vocală** pe care am elaborat-o și pe care am propus-o conservatoarelor și universităților cu care colaborez va fi de foarte mare utilitate atât tinerilor care studiază canto cât și profesorilor care predau. Este dorința mea de a colabora cu toți profesorii, așa cum de mult colaborez cu unii, sub semnul eticii bazate pe respect și considerație în numele muzicii și al semnificației verbului vocal. În ceea ce privește managementul teatral și impresarial, este nevoie de o cultură solidă de specialitate care să conducă spre acel cult al vocilor pentru a le valorifica în deplinătatea splendorii lor.

– Cum vezi necesara modernizare a scenei lirice?

– Opera este un teatru cântat; trebuie cultivat respectul sacru pentru voci, ca și pentru muzică, așa cum a fost ea concepută de autori, fără alterarea situațiilor prevăzute de libret. Modernizare nu înseamnă transformare, ci esențializare pentru a evidenția mai bine intenția de la baza mesajului autorilor, păstrând nealterată concepția lor. Un alt aspect foarte important îl constituie teatrele cu repertoriu bogat și continuu zece luni pe an; într-o astfel de atmosferă artistică, tinerii pot să crească treptat, să evolueze, să asimileze un repertoriu pe care să-l interpreteze și să-și formeze un profil artistic; după aceea, ei pot fi lansați în marile teatre. Când am constatat că și la Teatro alla Scala unii tineri au fost puși în situația de a debuta în roluri importante chiar în seara premierei unei noi producții, am invocat cuvintele înțelepte rostite cândva de Maria Callas într-un interviu: „alla Scala si viene gia’ fatti e non da farsi” („la Scala se ajunge deja format și nu în curs de formare”). Este valabil pentru toate teatrele mari. Mă limitez doar la aceste câteva aspecte deși ar mai fi și altele.

Cuvânt, muzică, voce

– Revin la tema deschisă mai înainte, cea a mizanscenelor din zilele noastre. Ceea ce s-a sperat de la conceptul de „Regietheater” corespunde oare aspirațiilor spectacolului de operă?

– Spuneam că, în teatrul liric, dominanta trebuie să fie vocea cântată. Lectura dirijorală a partiturii, costumele, scenografia, mișcarea scenică, trebuie să slujească glasurile și să ofere artiștilor cele mai eficiente condiții pentru desfășurarea multiplelor expresivități interpretative vocale; întreaga mișcare scenică trebuie elaborată astfel ca impostajia vocală să nu aibă de suferit; conformația

elementelor de decor și configurația amplasării lor în spațiul scenic trebuie să favorizeze funcționalitatea acustică a teatrului pentru ca vocile să poată fi percepute în cele mai mici detalii sonore și timbrale în absolut toate unghiurile și colțurile sălii; fiecare spațiu scenic are un anume loc al maximumului de eficiență sonoră dar și un... „triunghi al Bermudelor”, unde sunetele pot fi practic „înghițite”, chiar dacă sunt „urlate”. Am învățat să simt aceste aspecte acustice ale oricărui spațiu scenic de la doi mari artiști: Elena Cernei și Ion Dacian. Concepția teatrală aplicată libretelor de operă a ținut cont de exigențele vocii cântate pe care compozitorii le-au luat mult în considerație în creațiile lor.

– Care sunt exigențele?

– Sub aspect teatral operistic, vocea cântată nu este un instrument artistic de acțiune ci mai mult unul de trăire prin care se exprimă starea emotivă a personajului în fața consecințelor unor evenimente și conflicte care, de foarte multe ori, nu se desfășoară în fața publicului ci sunt doar relatate. Foarte puține scene în teatrul de operă oferă dinamica desfășurării unei acțiuni și atunci când există o astfel de scenă, ea face practic legătura între scenele de trăire umană ilustrată de personaje în legătură cu fapte deja împlinite și ale căror consecințe sunt exprimate prin felul în care au fost integrate în profilul lor psihologic. De aceea, teatrul liric este un teatru, inevitabil, convențional unde cuvântul este încărcat emotiv de muzică și îmbogățit expresiv de voce. Muzica în grandoarea ei, susține estetic personaje excepționale (excepționalitatea este compatibilă cu toate categoriile sociale ale existenței umane) a căror conduită comportă retorica situațiilor excepționale încărcate de semnificații și simboluri metaforic contextualizate. În momentul în care ajungem la o astfel de subtilitate a înțelegerii fenomenului uman, psihologic, estetic și muzical de la baza mesajului artistic în teatrul liric, așa zisa „modernizare” profanatoare a muzicii și a valorilor sale poate deveni ridicolă și, treptat, chiar enervantă. Partiturile sunt tutelate de clauza de copyright, nu numai în ceea ce privește partea muzicală ci și partea literară a libretului cu toate indicațiile dintre paranteze care ilustrează exigențele scenice majore ale reprezentării respectivei opere. Nimeni nu trebuie să opereze vreo schimbare.

– Îmi pari rezistent, inflexibil. Înnoirile sunt necesare.

– Nu sunt împotriva modernismului și a modernității. Aceste concepții pot fi aplicate operelor autorilor contemporani. Gravitatea problemei comportă însă alte aspecte: noile generații de regizori, din motive sociale poate chiar obiective, nu au bagajul cultural și carisma unui talent autentic așa cum au avut Visconti, Wallmann, Zeffirelli sau Jean Rânzescu, George Teodorescu, Eugen Gropșeanu și foarte mulți alții din vremea lor; așa zisa „modernizare” devine o simplificare accesibilă carențelor culturale și carismatice ale celor ce vor neapărat să facă regie de operă și nu concep să facă altceva în alt domeniu; compozitorii contemporani scriu o muzică pe care, după premiera organizată ca eveniment special, nimeni nu o mai urmărește pentru că publicul se reîntoarce mereu la marea muzică a marilor emoții iar titlurile contemporane se reprezintă, de foarte multe ori, cu săli aproape goale; de aceea, dacă vrem să mai auzim în sală titlurile marilor autori de operă, suntem obligați să închidem ochii pentru a nu fi sustrași de la frumusețea muzicii și de la voci la vederea ororilor care se petrec pe scenă. În ritmul acesta, teatrul liric are toate șansele să devină un teatru... porno. De câțiva ani buni, este foarte dificil să mai duci copii sau tineri liceeni la operă pentru că nu știi ce blestemății se pot vedea acolo. Eu accept o concepție modernă numai dacă nu alterează atmosfera muzicii și autenticitatea libretului. Personajul în teatrul liric ilustrează un profil psihologic foarte intens și ale cărui inflexiuni comportamentale pot

fi reliefate scenic – lumină, culoare și geometria formei – într-un mod admirabil conservând grandoarea genului și profunzimea potențialului de emoții binefăcătoare spiritului.

– De ce ar fi nevoie pentru împlinirea dezideratelor?

– Cultură enciclopedică, pregătire muzicală excepțională, pregătire teatrală, talent carburat de o genială fantezie, ingeniozitate, dragoste de muzică și de oameni. Sunt foarte puțini regizori contemporani care să întrunească asemenea condiții. Este suficient să privim fotografiile din revistele de operă ca să ne dăm seama cât de bine am făcut că nu am investit în a ne deplasa la fața locului.

Adevărul suprem al vieții

– Stephan, am parcurs împreună un drum colocvial care a revelat multe neajunsuri ale lumii lirice de azi. Nu ne vom opri aici cu semnalarea lor. Însă, pentru acest moment, aș vrea să încheiem tot atât de luminos cum am început și să modulăm în tonalitate majoră. Așadar, ce înseamnă opera pentru sufletul tău?

– Opera reprezintă la modul absolut totalitatea plenară a destinului meu în cadrul căruia îi datorez toate bucuriile, emoțiile, realizările și satisfacțiile mele trecute, prezente și viitoare, atât în planul uman cât și în cel socio-profesional, motiv pentru care am datoria de onoare să mă implic în lupta pentru salvarea sa culturală, etică, morală și spirituală. Opera m-a făcut să cunosc minunatul fior al dragostei care, după ani de răbdare, căutări și deveniri, mi-a prilejuit uniunea în etern cu iubita mea soție, marea artistă Elena Cernei. Opera mi-a șlefuit sufletul și mi-a stimulat spiritul într-o revelație a virtuților umane majore exprimate de verbul vocal la interferența dintre cuvânt și sunet. Opera mi-a prilejuit consolidarea în timp a relației de prietenie cu oameni minunați. Opera m-a condus în zone interdisciplinare de cercetare care mi-au adus o frumoasă consacrare profesională atât în medicină cât și în muzică. Opera m-a făcut să înțeleg muzica drept adevărul suprem al vieții sub semnul armoniei iar cântul drept cel mai frumos act al inteligenței umane desfășurat la limita dintre spirit și materie. În aura vocalității rafinat cultivate sălășuiește misterul fundamental al vieții prin minunata interferență dintre universul obiectiv și universul subiectiv al ființei noastre spre echilibrul stabil dintre fizic și psihic, tehnică și estetică, luciditate și extaz. Opera este viața sublimată la nivelul armoniei universale. Avem datoria morală să o să o iubim, să o apărăm și să o slujim cu sincer devotament.