

O istorie a operei

Ultimii patru sute de ani

Carolyn Abbate și Roger Parker

Traducere din limba engleză de Cosmin Nedelcu

Cuprins

| | |
|---|-----|
| <i>Lista ilustrațiilor</i> | 9 |
| <i>Prefață și mulțumiri</i> | 13 |
| 1. Introducere | 19 |
| 2. Primul centenar al operei | 44 |
| 3. <i>Opera seria</i> | 66 |
| 4. Disciplină | 83 |
| 5. <i>Opera buffa</i> , Mozart și linia frumuseții..... | 102 |
| 6. Cântec și vorbire înainte de 1800 | 122 |
| 7. Problema germană | 138 |
| 8. Rossini și tranziția..... | 153 |
| 9. Tenorul se maturizează | 172 |
| 10. Tânărul Verdi | 190 |
| 11. Marea Operă..... | 204 |
| 12. Tânărul Wagner | 224 |
| 13. <i>Opéra comique</i> , creuzetul | 242 |
| 14. Bătrânul Wagner | 260 |
| 15. Verdi – și mai bătrân | 283 |
| 16. Larmă și realism | 300 |
| 17. Momentul de răscruce..... | 320 |
| 18. Modernitatea | 342 |
| 19. Vorbirea..... | 364 |
| 20. Suntem singuri în pădure | 383 |
| <i>Note</i> | 407 |
| <i>Bibliografie generală</i> | 421 |
| <i>Indice</i> | 429 |

1

Introducere

Opera este un tip de teatru în care toate personajele sau majoritatea lor cântă tot timpul sau aproape mereu. E cât se poate de limpede că, din acest punct de vedere, opera nu-i o compoziție realistă și, în mare parte din istoria ei de 400 de ani, a fost adesea considerată exotică și bizară. Mai mult decât atât, este aproape întotdeauna ridicol de costisitor să pui în scenă sau să asیști la un spectacol de operă. N-a existat niciun moment de-a lungul istoriei în care societatea în ansamblu să izbutescă să susțină cu ușurință scandaloasele costuri pe care le presupune opera. Și atunci de ce există atâția oameni care o adoră? Cum de-și dedică existența interpretării ei, de ce scriu o viață-ntreagă despre operă, care-i motivul pentru care urmăresc mereu spectacole ale acestui gen? De ce unii amatori de operă străbat planeta ca să asiste la o nouă producție sau ca să asculte un interpret preferat, plătind sume uriașe pentru un privilegiu trecător? Și cum de rămâne opera acea formă a muzicii clasice care nu încetează să-și formeze un auditoriu consistent, în ciuda faptului că, în ultimul secol și chiar mai bine de-atât, fluviul noilor lucrări care îi era odinioară seva vitală a secăt, devenind un pârâiaș?

În mare parte, aceste întrebări se referă la opera din zilele noastre, la ceea ce-a ajuns să fie la începutul secolului în care trăim. În cele ce urmează, vom avea multe lucruri de spus despre istoria subiectului de care ne ocupăm, despre modalitățile în care opera s-a dezvoltat în călătoria sa de 400 de ani către noi, însă vom pune accentul și pe prezent, evidențiind efectul pe care opera continuă să-l exercite asupra spectatorilor din toată lumea. Obiectivul nostru este să ne familiarizăm cu o formă artistică ale cărei cele mai populare și mai durabile lucrări au fost scrise aproape în totalitate într-un trecut european îndepărtat, fiind create, așadar, în culturi foarte diferite de a noastră, dar a căror influență asupra multora dintre noi – și a căror semnificație în viețile noastre de azi – rămâne palpabilă. Opera ne poate transforma: fizic, emoțional, intelectual. Dorim să cercetăm cum de se-ntâmplă asta.

CUVINTE ȘI MUZICĂ

Fiind, în esență, teatru cântat, se spune adeseori că opera implică o încheștare între cuvinte și muzică. Au fost compuse lucrări întregi despre această presupusă bătălie. Una dintre cele mai cunoscute (cel puțin în cărțile de istorie) este micuța operă comică a lui Antonio Salieri, *Prima la musica, dopo le parole* (*Mai întâi muzica, apoi cuvintele*), care și-a avut premiera în 1786 în opulența Orangeriei, o luxoasă seră-conservator a Palatului Schönbrunn din Viena. Un poet și un compozitor trebuie să isprăvească o operă în patru zile. Poetul se plânge de infamia de a i se cere să ticluiească vorbe care să se potrivească unei muzici deja existente; compozitorul răspunde că neliniștea poetului n-are nicio însemnătate, căci, oricum, de cuvinte nu-i pasă

nimănu. Termenii de bază ai încăierării respective – liniile de luptă dintre cuvinte și muzică – sunt formulați la năsfârșit în istoria operei: *Capriccio* al lui Richard Strauss, avându-și premiera la Opera de Stat din München în timpul unuia dintre cei mai întunecați ani ai Germaniei, 1942, se apleacă asupra aceleiași teme într-o manieră ce era, lucru de înțeles, mai cinică și mai sătulă de viață.

La prima vedere, această senzație a unei competiții continue ar putea să pară ciudată: cuvintele, în definitiv, furnizează povestea de la care pornește totul; ulterior, muzica oferă narațiunii cu pricina o aură și un efect suplimentare. Deși nu-i de mirare că poeții și compozitorii din lumea operei ajung din când în când să se ciondănească (printre alte motive, pentru că prestigiul relativ al profesiilor lor s-a transformat substanțial de-a lungul veacurilor), au avut mereu și au în continuare nevoie unii de ceilalți. De îndată ce stăruim nițel asupra ideii însă, motivul pentru care opoziția cuvinte/muzică este adesea atât de tensionată, atât de încordată se limpezește. Într-un libret există cel puțin două domenii separate. Primul implică elementul narativ, mai exact intriga și personajele sale; al doilea presupune reprezentarea acestei narațiuni în text prin cuvinte specifice (și aproape întotdeauna poetice). În vreme ce primul domeniu a avut tendința de a rămâne stabil în interpretarea operelor, cel de-al doilea este de multe ori extrem de variabil. Sunt rare situațiile în care versurile operei, adică textul libretului, sunt considerate la fel de rafinate ca literatura, astfel încât să impună un tratament reverențios la fiecare pas. În zilele noastre, de exemplu, există o controversă aprinsă interminabilă legată de traducerea unei opere, altfel zis de ascultarea ei în limba auditoriului, nu în cea a lucrării originale. Cei care doresc să aibă parte de traduceri susțin, de fapt, că primul dintre domeniile libretului, acela care implică intriga și personajele, este mai important decât cel de-al doilea, care ține de cuvinte în sine. Apele acestei dispute însă sunt tulburate de un amănunt pe care compozitorul Salieri îl subliniază cu destulă cruzime: cuvintele puse pe muzică tind să-și irosească o bună parte din forța lor semantică, iar pierderea respectivă poate fi extrem de consistentă în cazul operei.

Motivele acestei pagube sunt nenumărate. Ambianța muzicală – forțele instrumentale, precum și tipul de muzică pe care o interpretează – poate să copleșească vocea umană, nu doar s-o însoțească. De asemenea, compozitorii pot să utilizeze cuvintele ca pe un soi de material grosier: în interpretările de coloratură, cascadele de ornamente vocale pe o vocală deschisă reduc elementul verbal la un simplu sunet, aproape similar unui timbru instrumental. Dar vocea însăși, mai ales vocea de operă, contribuie în propriul ei fel la dispariția sensului lingvistic. Cântăreții de operă, date fiind cerințele legate de volum și de înălțime a sunetului, sunt uneori nevoiți să producă sunete într-o manieră care silește articularea verbală să facă un pas în spate. Cuvintele vor fi estompate indiferent de limba în care este scris libretul. Chiar și în limbile pe care le cunoaștem bine, ascultarea mesajului textual al unei opere poate fi o experiență frustrantă: cuvintele sau expresiile simple – „la vendetta“, „das Schwert“, „j'ai peur“, „I am bad“ – se vor ridica pentru o clipă la suprafață, comprehensibile fiind, dar ceea ce urmează după ele se va îneca iarăși în energia muzicală. Ascultătorii avizi pot să memoreze bucăți lungi ale textului unui libret, recuperându-și din memorie în timpul interpretării cuvintele care se ascund dedesubtul bolboroselii de pe scenă. Dar nici măcar asta nu-nseamnă că spectatorii vor înțelege neapărat cuvintele pe care le-au învățat pe dinafară, la fel cum cântăreții, în anumite cazuri, își învață rolurile fonetic, neavând decât o impresie generală despre ceea ce spun, în realitate, atunci când cântă.

Unii cântăreți se pricep mai bine decât alții la articularea verbală – în germană, ne vine în minte Franz Mazura, iar în italiană, Giuseppe di Stefano –, însă contraexemplele, interpreți care sunt celebri pentru neclaritatea lor în acest sector, sunt probabil mai numeroase, cuprinzând

și supervedete venerate precum Joan Sutherland. (Nu-i o întâmplare că exemplele de cântăreți care articulează cuvintele cu claritate sunt bărbați, iar cea cu o pronunție mai puțin limpede este o femeie recunoscută pentru reușitele ei rafinate în domeniul ariilor de coloratură: cu cât este mai înaltă vocea și mai elaborate liniile ornamentale, cu atât sunt mai reduse șansele de a înțelege cuvintele.) Există ascultători cărora nu le pasă dacă vorbele sunt difuze; pentru alții însă senzația că limba este enunțată cu atenție, pasiune și convingere este crucială, chiar dacă nu identifică sau nu pricepe întotdeauna ceea ce aud. Poziția din urmă este exprimată cu tărie de istoricul Paul Robinson, care subliniază faptul că, deși cuvintele precise ale unui libret par să aibă de multe ori o însemnătate mărunță printre plăcerile pe care le poate provoca opera, la fel de adevărat rămâne faptul că trei ore de dramă în care personajele ar cânta „la, la, la, la“ ar fi intolerabile.¹ Cu alte cuvinte, contează nespuse semnificația verbală să fie înglobată în cadrul operei, chiar dacă ascultătorul nu poate înțelege cu precizie cuvintele în timp ce sunt cântate.

Disputa legată de rolul cuvintelor în experiența unui spectacol de operă a căpătat o nouă formă, specifică lumii contemporane, prin controversele nesfârșite referitoare la subtitluri sau subtitrări. Când teatrele de operă pun în scenă lucrări în limba originală, ar trebui să le furnizeze spectatorilor traduceri (afișate deasupra scenei sau pe spătarul scaunului din fața fiecăruia), în așa fel încât *toate* cuvintele să poată fi înțelese cu claritate? Mulți consideră că, fără doar și poate, ar fi un progres, înapoiindu-ne cel de-al doilea domeniu al cuvintelor, și anume înțelesul lor specific. Alții însă continuă să se opună cu înverșunare, susținând că o expunere prea amănunțită a aspectelor semantice ale cuvintelor ar distrage atenția de la cea mai importantă caracteristică a experienței spectacolului de operă. Cum spune criticul britanic Rodney Milnes: „Mergi la operă ca să asculți și să privești, nu să citești“. Înainte de apariția subtitrărilor, era de așteptat ca neofiii să vină de cele mai multe ori cu temele făcute: se considera că lectura câtorva detalii despre poveste și despre versurile în sine reprezintă o pregătire necesară pentru ca opera să devină o experiență plăcută (cum scria Milnes, „Citești dinainte“). Dar Milnes este exponentul unei atitudini limitate din punct de vedere istoric. Pe de o parte, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, lectura libretului *în timpul* spectacolului era o practică curentă în multe teatre de operă. Cum nota Samuel Sharp în 1767, văitându-se din cauza lipsei de lumină dintr-o sală din Napoli, „pe cât de cufundate în beznă sunt lojele, ar fi și mai întunecoase dacă cei care le ocupă nu și-ar aduce obolul, pe cheltuiala lor, cu o pereche de lumânări fără de care n-ar fi cu puțință să citești opera“.² Acest lucru era cu atât mai valabil în cazul experienței lucrărilor într-o limbă străină: când operele italiene ale lui Händel au fost puse în scenă în Londra secolului al XVIII-lea, în coroborare cu producțiile au fost publicate librete bilingve. Mai mult decât atât, lectura libretului nu era decât una dintre activitățile alternative ce erau la îndemâna spectatorului de operă din trecut; putea, în același timp, să parieze la jocuri de noroc, să joace șah, să mănânce, să poarte conversații, să le facă ochi dulci celor din jur și, foarte probabil, în așa-numitele *loges grillées* (loje cu obloane), să se dedea la îndeletniciri pe care un gentleman nu le pomenește niciodată. Cu alte cuvinte, un comportament absorbit pe de-a-ntregul de ceea ce se petrecea după ridicarea cortinei – atitudine reprezentată prin expresia „mergi la operă ca să asculți și să privești“ – nu reprezintă norma istorică și, pentru o mare parte din trecutul operei, experiența spectacolului nu s-a concentrat exclusiv asupra lumii de pe scenă, și nici măcar asupra documentelor referitoare la lumea cu pricina, cum era și traducerea libretului dintr-o broșură.

Această controversă despre înțelegerea cuvintelor și a intrigii unei opere poate să capete chiar și conotații etice. Concepția conform căreia plăcerea se bazează sau, cel puțin, este intensificată de cunoașterea lucrării (și, prin urmare, de depunerea unor eforturi prealabile în această direcție) re apare la nesfârșit în istoria operei. Când creația lui Carl Maria von Weber, *Der Freischütz*,

a fost pusă în scenă pentru prima oară în franceză, în Parisul începutului anilor 1840, Richard Wagner a crezut că parizienii sunt atât de incapabili să resimtă vreo plăcere legată de operă în lipsa unor informații despre ea, încât a redactat un eseu minuțios în care îi pune la curent cu contextul, intriga și semnificația culturală a operei.³ Cu alte cuvinte, faptul că spectatorii din Paris aveau să asculte opera în limba franceză nu-i oferea lui Wagner nicio garanție că aceștia urmau să priceapă cuvintele, așadar narațiunea și, în cele din urmă, sensul lucrării, nefiind în stare să savureze opera în integralitatea ei. Subtitlurile par să scurtcircuiteze strădaniile pregătitoare de tipul celor recomandate de Wagner; ele furnizează – sub forma inteligibilității verbale – un acces facil la poveste și, astfel, un soi de conexiune culturală instantanee, un sentiment de apartenență.

Așadar, poate că pricepera cuvintelor în sine nu este atât de esențială pentru experiența operei precum ar putea să pară. Adversarii subtitrărilor susțin că este posibil ca o astfel de înțelegere a textului să devină chiar o perturbare contraproductivă pentru cei care vor să se lase captivați de universul scenic sau să fie atenți la muzică și la voce, idealurile specifice ale operei. Poate că au dreptate, însă istoria domeniului nu le va veni mereu în ajutor. În cele ce urmează, de exemplu, vom avea foarte multe lucruri de spus despre captivarea și detașarea provocate de operă, dar va deveni clar în scurtă vreme că, istoric vorbind, spectatorii au fost predispuși la aceste experiențe în moduri diferite în fiecare epocă în parte. Se presupune în mod curent – și fără spirit critic – că anumite aspecte ale operei penetrează sufletul (de obicei, componentele muzicale), în vreme ce altele ne aduc cu picioarele pe pământ sau ne distrag atenția („versurile proaste” sau interpretările neplăcute). De aici, poate, persistența în epoci diferite a ideii de operă ca *Gesamtkunstwerk* – celebrul cuvânt al lui Wagner –, care înseamnă o operă de artă totală, cu mai multe paliere de exprimare (cuvinte, muzică, decor) și cu experimentarea simultană a câtorva registre și tipuri artistice.

Putem examina mai profund situația aruncând o privire asupra unor exemple de violență reală exercitată asupra integrității legăturii dintre cuvânt și muzică. Nu discutăm aici despre opera interpretată în traducere – chiar dacă această practică în sine demonstrează întru câtva faptul că se întâmplă adeseori ca textul libretului original să n-aibă mare importanță. Există însă câteva exemple bine-cunoscute de texte de substituție pentru arii care au fost scrise pentru o muzică deja existentă, având un succes indecent de mare în postura lor transpusă. Acest lucru arată că cel puțin o parte din muzica de operă este potențial mutabilă și are un conținut nespecific, iar muzica ce pare să corespundă textului unei arii despre (să zicem) un iubit pierdut – exprimând emoția până la perfecțiune și stabilind fiecare cuvânt în parte cu rafinament și măiestrie – poate să funcționeze la fel de bine în cazul unui alt text care se referă la un subiect complet diferit. Există exemple celebre în operele lui Rossini, cea mai cunoscută fiind, poate, revizuirea lucrării sale italiene *Mosè in Egitto* (*Moise în Egipt*, 1818) pentru scena din Paris sub numele de *Moïse et Pharaon* (1827). În *Mosè*, soprana, Elcia, cântă o cabaletă – „Tormenti! affanni! e smanie!” – despre chinurile care-i sfărtecă inima îndurerată. Dar când Rossini a recitat bucata pentru *Moïse* (e drept, cu unele modificări), a oferit-o unui alt personaj, unul care sărbătorește cu voioșie o întorsătură fericită a intrigii: cuvintele introductive sunt „Qu’entends-je! ô douce ivresse!” („Ce-mi aud urechile! Oh, dulce beție!”) Cei tentați să susțină că acest tip de transformare n-ar fi posibilă decât în opera italiană *d’un certain âge* trebuie să explice cum de muzica pe care Wagner a schițat-o în 1856–7, care a sfârșit prin a fi inclusă în Actul 3 din *Siegfried*, a fost etichetată în cadrul proiectului drept „Act 3. Sau Tristan”, indicând faptul că muzica respectivă ar corespunde perfect pentru oricare dintre situații.⁴ Dar nici măcar textele de substituție pentru arii identice nu merg atât de departe precum cele mai radicale cazuri

intâlnite în istorie. La începutul secolului al XIX-lea, libretul operei în germană a lui Mozart *Die Zauberflöte* / *Flautul fermecat* (1791) a trecut printr-o etapă lipsită de popularitate, fiind considerat prostesc sau ridicol. Muzica însă a trecut proba timpului: într-adevăr, Mozart începuse deja să fie canonizat. Soluția a constat în transplantarea pe muzică a unui libret complet nou: altă narațiune, alte personaje, alte cuvinte. Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio (1803–69), un enciclopedist al literaturii ale cărui lucrări au cuprins câteva volume de poezie și colecții de cântece populare, a compus librete noi pentru unele dintre operele lui Mozart. În 1834, a transformat *Die Zauberflöte* în *Der Kederich* („Kederich“ fiind o costișă aflată deasupra Rinului). Opera se petrece acum pe Rin și conține trimeri la *Nibelungenlied* (*Cântecul Nibelungilor*), printre personaje numărându-se nimfele apelor și „Rudhelm“ (care înainte se numea Tamino), un cruciat întors din Țara Sfântă. Oratorul (Preotul care-l luminează pe Tamino în Actul 1) devine „Sibo, Lordul din Lorch“, iar Pamina, acum rebotezată „Garlina“, este fiica sa, nicidecum Regina Noptii. Regina se preschimbă în „Lore von Lurlei“, o silfidă care plutește înveșmântată în voaluri albe.⁵ Per ansamblu, libretul alternativ funcționează de minune. Sunt oare de condamnat cei care au născocit și cei care au savurat această nouă operă? Nu cumva știau ceva care nouă acum ne scapă despre felul în care opera poate să comunice?

Chestiunea expusă anterior este interesantă, mai presus de toate, pentru că invocă o epocă istorică, astăzi trecută de aproape 200 de ani, ale cărei atitudini culturale au în continuare forța de a ne surprinde. Trebuie să ne întrebăm de ce suntem atât de șocați: care-i motivul pentru care actuala noastră teamă de a nu pierde ceva și pesimismul cultural care ne caracterizează au transformat spectacolul de operă într-o activitate condiționată de o venerație pentru creație, opera fiind privită ca un obiect aproape sacru – o formă de adorație care, în aproape toate cazurile, era inexistentă în momentul apariției lucrărilor cu pricina. Abordarea unor asemenea aspecte ar putea, la rândul lor, să ne dea curajul necesar pentru a ne pune niște întrebări radicale despre presupusa fuziune dintre componentele operei sau despre corespondența lor perfectă (din nou, problema *Gesamtkunstwerk*), chiar și în cazul capodoperelor canonice. În cele din urmă, este posibil să ne sugereze faptul că punerile în scenă ale spectacolelor de operă care sunt la curent cu tradiția lor istorică ar putea să aibă parte de mai multă libertate creativă și de o lipsă de respect mai pronunțată decât tot ceea ce vedem în zilele noastre. De pildă, aproape toți compozitorii de opere din secolul al XVIII-lea și-au petrecut timpul scriind arii de substituție pentru lucrările proprii sau cele ale altor compozitori: când o operă era reanimată cu noi cântăreți, ce putea fi mai firesc decât să renunți la unele dintre vechile arii și să scrii altele noi, mai bine adaptate la calitățile noilor membri ai distribuției? Dar cine ar îndrăzni să-și asume astăzi o asemenea atitudine, chiar și – sau, în cazul lui Mozart, mai ales – față de opere scrise exact în timpul acelei epoci?

La rândul ei, latura muzicală specifică a operei este împărțită într-un mod la care ne vom întoarce adesea pe parcursul cărții de față. Pe de o parte, avem ceea ce-am putea numi „muzica compozitorului“, notată în partitură, un document care ar putea fi reprodus pe această pagină sau, mai important, ar putea să se găsească la baza unei interpretări la claviatură și voce în camera noastră de zi. Înainte de epoca înregistrărilor, asemenea concerte de salon reprezentau cea mai obișnuită modalitate prin care oamenii se desfătau cu lucrări de operă în afara sălii de spectacole, adică în cea mai mare parte a timpului. Această partitură, această muzică a compozitorului, este un prototip esențial, dar nu constituie ceea ce majoritatea oamenilor înțeleg și adoră prin operă: nu ne oferă altceva decât un soi de memento al experienței trăite în sala de spectacol. Pentru a ajunge la creația originală, avem nevoie de mult mai multe lucruri: sunetul

unei orchestre care cântă sub ochii noștri, perspectiva scenei și altele. Mai presus de toate, ceea ce ne lipsește este *vocea*, calitatea specifică, imposibil de înlocuit, a coardelor vocale umane, acele membrane întinse de-a lungul laringelui ce vibrează prin cântec. Vocea este mult mai greu de luat în discuție decât „muzica compozitorului“, în parte pentru că nu poate fi reprodusă prin simboluri și, astfel, fixată pe o pagină. Dar asta n-ar trebui să ne descumpănească. Trebuie să ținem cont de faptul că vocea omenească s-a aflat aproape dintotdeauna în centrul experienței unui spectacol de operă. Și, așadar, deși în această carte vom aduce de multe ori în discuție – așa cum trebuie s-o facă istoricii – „muzica compozitorului“, ne vom reaminti mereu că vocile ce poartă muzica sunt, pe bună dreptate, esențiale pentru trăirile majorității oamenilor în ceea ce privește opera.

În acest punct ne-ar putea fi de folos un exemplu. La finalul Actului 3 din *Il trovatore / Trubadurul* (1853) al lui Verdi, aria lui Manrico, „Di quella pira“, conține și se încheie cu note *do* din octava superioară (*do*-ul tenorului) care nu se potrivesc mai deloc cu restul rolului și despre care se știa de multă vreme că nu au nimic de-a face cu compozitorul. În vremea primei sale reprezentații, nu exista nicio partitură care să prezinte vreo urmă a notei respective. În ciuda acestor circumstanțe, *do*-urile tenorului sunt cele mai cunoscute exprimări vocale din întreaga lucrare. Când dirijorul Riccardo Muti, faimos pentru respectarea precisă a textului muzical, a inaugurat sezonul La Scala 2000–2001 cu *Il trovatore*, i-a dat instrucțiuni tenorului să nu cânte sub nicio formă acele supărătoare *do*-uri. Tenorului i-a fost teamă și i-a dat ascultare. *Loggionisti*, pasionații de operă care bântuie prin sectoarele superioare ale teatrului și care cunosc îndeaproape fiecare înregistrare, au turbat de furie, zbieretele „Vergogna“ (rușine) revărsându-se asupra scenei.⁶ De unde se stârnise atâta patimă? Un critic mucalit încercase anterior să sară în apărarea notei cu pricina, sugerând că, dacă nu-i aparținuse lui Verdi, atunci ar fi mai bine să fie considerată un cadou *pentru* Verdi din partea poporului italian. Ar fi simplu să respingem ideea ca un sentimentalism, ba chiar ca o desconsiderare voită a intențiilor compozitorului. Dar formularea ei ar putea, în același timp, să scoată la iveală o chestiune de bază despre experiența spectacolului de operă, insinuând că amatorii genului pot ajunge să simtă că sunt îndrituiți să asculte anumite note sau, mai degrabă, limitele distincte ale vocii care sunt ocazionate de aceste note.

Tocmai pentru că este o experiență atât de dificil de exprimat prin cuvinte, emoțiile stârnite de auzul vocilor de operă pot fi colosal de intense și pot provoca sentimente de devoțiune care vor avea un aer irațional pentru cei necontaminați de microbul operii. Este important să avem în vedere această dragoste excesivă, altminteri povestea operii și a modului în care comunică ar putea să pară inexplicabilă. Se prea poate ca aspecte importante ale experienței spectacolului de operă să nu conteze nici cât negru sub unghie pentru cei prinși în capcana emoțiilor generate de voce. Este posibil ca aceștia să nu priceapă intriga. Ba chiar n-ar fi de mirare să nu înțeleagă cuvintele (și, cum am menționat puțin mai devreme, în momentele în care vocea ajunge la extreme, cuvintele dispar aproape întotdeauna, ca și cum ar fi fost consumate). Cu toate acestea, puterea vocii omenești continuă să-i țină ferecați.

O explorare viguroasă a acestei devoțiuni iraționale față de voce are loc într-un film francez din 1981, regizat de Jean-Jacques Beineix, care se numește, simplu, *Diva*. Filmul este o combinație bizară de stiluri, în parte comedie, în parte *thriller* și este celebru în ochii unora mai ales pentru spectaculoasa lui urmărire cu motociclete. Un pasaj de la început ne prezintă un tânăr curier poștal parizian, Jules, asistând la un concert al unei vedete americane de operă cunoscută pentru faptul că refuză să facă înregistrări. Venerația pentru vocea artistei este atât de profundă, încât tânărul introduce pe furiș un magnetofon în sala de concerte.

Vedeta apare și, după ce începe să cânte, Jules intră într-o stare de transă, uitând ce are de făcut: vocea îl copleșește. Ce este interesant din punctul nostru de vedere ține de modul în care este abordat în filmul respectiv actul de a cânta. Ascultăm o arie dintr-o operă italiană de la finele secolului al XIX-lea („Ebben? ne andrò lontana“ din *La Wally*, 1892, a lui Alfredo Catalani). Firește, aria are un text, dar realizatorii filmului nu-și bat capul să subtitreze cuvintele; habar n-avem despre ce cântă femeia și putem să bănuim că Jules este la fel de ignorant și că nu-i pasă, așa cum nu ne pasă nici nouă. Mai mult decât atât, nu este o interpretare de operă: aria este scoasă din context, ruptă de intriga din care face parte, cântată de o persoană neimbrăcată în costumul personajului, care nu pretinde c-ar interpreta un rol. Dar nimic din toate astea nu pare să conteze. Ceea ce-l captivează pe Jules este melodia pură a operei, extrasă din narațiune, ba chiar deposedată de limbaj. Este un caz extrem, binînțeles, aflat la capătul îndepărtat al spectrului; dar scena are rolul unui memento despre felul în care poate funcționa acest aspect incredibil de intens al muzicii de operă, despre toate lucrurile de care vocea n-are nevoie pentru a avea impact.

Cuvântul *impact* este justificat. De obicei, eroinele de operă sunt cântate cu o voce înaltă de soprană. Este posibil să fie nevoie ca artista să se facă auzită peste o orchestră de până la 100 de instrumentiști, inclusiv (în secolul al XIX-lea și după el) multe instrumente care au evoluat constant în direcția producerii unui volum sonor mai ridicat, ca să nu mai vorbim despre o formidabilă falangă de alămuri acustice agresive inventate de curând. Uneori se recurge la ajutorul microfoanelor și al amplificării discrete, dar acest lucru este considerat întotdeauna rușinos, o proptea de care adevăratele cântărețe de operă n-ar avea nicidecum nevoie. Așadar, neajutorata cântăreață ar trebui să își facă vocea auzită în toate colțurile unei săli de concerte ce găzduiește peste 3 000 de oameni – un loc cu aer de cavernă în care balconul din spate se află la mulți, mulți metri de scenă. La Metropolitan Opera din New York, cele mai depărtate scaune de scenă se găsesc la aproape 50 de metri, o distanță pe care un expert în acustica sălilor de teatru a numit-o „uluitoare“.⁷

E adevărat, începând din secolul al XIX-lea a existat tendința ca orchestra să cânte dintr-un sector coborât din fața (și, parțial, dedesubtul) scenei, o poziție care ajută într-o măsură la domolirea sunetului. Dar prezența acestei „fose“, precum și nevoia economică de a înghesui din ce în ce mai multe scaune în teatrele moderne au însemnat, în același timp, că scena înaintează astăzi în foarte puține situații până în mijlocul spectatorilor, așa cum se întâmpla de obicei la începuturile operei. Prin urmare, cântărețul este nevoit să declame dintr-un spațiu retras al cărui arc al avanscenei tinde, implacabil, să blocheze sunetul. În funcție de mărimea teatrului, o declamație realizată cu succes poate ajunge să pară un miracol.

În 1883, când a fost inaugurat noul sediu din New York al Metropolitan Opera, criticul de arhitectură al *New York Times* a profitat de ocazie pentru a se minuna de „vasta sală de concert“, făcând o comparație între sălile de operă contemporane din întreaga lume și oferindu-ne o fotografie la minut a dimensiunilor clădirii, alături de cele mai mari construcții europene de acest gen de la sfârșitul secolului al XIX-lea.⁸ Cum relatează *Times*, sala de la Covent Garden avea o lungime de 24 de metri și o lățime de 19; în cazul „noii“ Opere din Paris (adică Palais Garnier din Place de l'Opéra), dimensiunile erau de 28 pe 20 de metri. Sala de la Metropolitan din 1883 era descrisă ca având 29 pe 27 de metri. La München (Nationaltheater, distrus în 1943 și reconstruit la începutul anilor '60), spațiul sălii era mai redus, 20 pe 18 metri; la Viena, proporțiile erau (și sunt) 25 pe 20 de metri. În 1883, ceea ce sărea în ochi în cazul Metropolitanului era, pe de altă parte, înălțimea sălii. Ridicându-se până la 25 de metri, avea cu 4–6 metri mai mult decât toate celelalte menționate, cu excepția San Carlo din Napoli, o hală

faimoasă. Această înălțime ajută la o sporire a capacității și mărește distanța de la scenă la sectoarele superioare: pe ipotenuza triunghiului, vreo 30 de metri în cazul Covent Garden, spre deosebire de cei 38 ai Metropolitanului din 1883. Locurile din Covent Garden se ridică la puțin peste 2000; Metropolitanul din 1883 găzduia în jur de 3000 de spectatori. Firește, aceste diferențe ale dimensiunilor vor avea consecințe acustice, indiferent de modul în care ar fi sculptat interiorul. Mai mult decât atât, vor apărea consecințe legate de percepția experienței spectacolului de operă: apropiat și copleșitor sau pierdut în zare și distant (poate magic).

Noua Metropolitan Opera, inaugurată în 1966, este și mai mare, deși capacitatea ei de aproximativ 3800 de locuri este mai redusă decât cea a Chicago Lyric Opera, care poate găzdui 4300 de oameni. Dar se pare că atmosfera poate să rămână extrem de zgomotoasă, chiar și la mare distanță de scenă. În decembrie 2006, la Metropolitan a fost montată o reprezentație specială a *Die Zauberflöte / Flautul fermecat* al lui Mozart, într-o versiune prescurtată în limba engleză pentru tineri. Când criticul muzical al *New York Times*, Anthony Tommasini, i-a intervievat pe acești ascultători novici despre reacțiile avute, i s-a spus în mod repetat că volumul vocilor era foarte ridicat, chiar deranjant.⁹ Uimit de asemenea comentarii venite din partea unor spectatori obișnuiți cu amplificatoare de scenă puternice și cu căști la care se ascultă muzică zgomotoasă, a dedus că percepția intensității sonore nu ținea de decibelii în sine, ci de decibelii bruți emiși de vocea *omenească*: de gălăgia lipsită de sprijin artificial, de senzația a ceea ce poate fi sunetul dacă te afli în apropierea lui. Merită să ne oprim o clipă asupra fiziologiei acestei isprăvi realizate de decibelii umani. Cântăreața își folosește diafragma pentru a inspira aer în plămâni și a-l expulza ulterior, proiectându-și vocea (produsă de laringe) prin diverse camere de rezonanță aflate în craniu. În același timp, își utilizează mușchii gâtului, fâlcile, buzele și limba pentru a diversifica sunetul, care radiază în exterior prin gură și pe nas. Acest proces este comun pentru producerea oricărui sunet vocal omenesc; dar cei care cântă operă îl generează la o scară de neegalat, dezlănțuind forțe acustice colosale; dacă-și pornesc vocile de la mică distanță, veți fi nevoit să vă dați un pas în spate și să vă acoperiți urechile. Există o mână de oameni care posedă echipamentul trupesc de bază – simpla putere și flexibilitate musculară – pentru a face acest lucru; și mai puțini sunt cei care reușesc să controleze asemenea abilități îndeajuns de bine încât să le confere celor din jur o plăcere muzicală.

Se întâmplă adesea ca cele care reușesc să facă asta să nu fie de fiecare dată capabile să interpreteze convingător o eroină de operă din punct de vedere vizual. Ar putea, de pildă, să fie niște femei corpolente. Într-adevăr, o altă caricatură răspândită a operei (una care are o istorie îndelungată) este cea a nepotrivirii groțești dintre cântăreața și imaginea fizică pe care o presupune drama. Ceea ce-i surprinzător este că asemenea neconcordanțe nu par să conteze din cale-afară de mult; sau, cel puțin, n-au avut importanță pentru perioade lungi ale istoriei operei, nici măcar în vremea în care asemenea caricaturi se aflau în circulație. Opera este unicul spectacol – dintre cele „pe care le privim” – în care convenționala atractivitate fizică are o însemnătate relativ minoră. Comparația cu teatrul sau cu filmul este evidentă; în același timp, nici în balet nu întâlnim o situație similară, deși este din multe alte puncte de vedere la fel de artificial ca opera, o dansatoare neobișnuit de înaltă sau un bărbat nefiresc de scund nefiind tolerați. Doar opera poate admite chipuri imperfecte sau forme trupești ce nu-s la modă, asemenea încălcări ale așteptărilor noastre vizuale fiind neglijate, ba chiar preamărite în vuietul interpretării vocale. Desigur, au existat fluctuații ale nivelului de toleranță. Poate că cultura noastră contemporană, atât de dominată de vizual și în care imaginea specifică a perfecțiunii fizice este prețuită într-un mod atât de obsesiv, se numără printre cele mai puțin înțelegătoare cu conformațiile corporale „greșite”. Dar rămâne o chestiune de nuanță. Teatrele de operă din

POVESTE ȘI REALITATE

Am spus la începutul capitolului de față că opera este nonrealistă. Acest lucru este la fel de adevărat pentru posibilitățile ei narrative, cât și pentru interpreți. Avem de-a face adeseori, de exemplu, cu o lipsă a verosimilității chiar și în cadrul elementului rațional al acțiunii, partea preluată direct dintr-o sursă literară (de cele mai multe ori o piesă preexistentă). Deoarece personajele își petrec timpul cântând, cuvintele pe care le rostesc sunt relativ puține, astfel că intrigile și sentimentele trebuie să fie condensate; textul-sursă este uneori atât de comprimat, încât pare ridicol atunci când este extirpat din mediul său natural. O bună întrebare pentru pasionații de operă care se află la o petrecere ar putea fi: povestiți intriga operei lui Verdi *La forza del destino* / *Forța destinului* (prima versiune în 1862; ulterior, în 1869, Verdi a revizuit-o) într-o singură frază coerentă. Încercarea lui Denis Forman din *The Good Opera Guide* sună cam așa: este „cea în care un marchiz este ucis cu un pistol, iar fiica lui, îmbrăcată în veșminte de călugăr, descoperă că amantul ei i-a ucis fratele chiar la intrarea din peștera în care sălășluiește”.¹⁰ Este adevărat, această prezentare sare peste pasaje întregi de la mijlocul operei (peste majoritatea ei, de fapt). De asemenea, omite faptul că și fiica își pierde viața, ucisă de frate chiar înainte ca acesta să-și dea duhul, și că, în prima versiune, amantul reacționează în fața întregului carnagiu blestemând umanitatea și aruncându-se într-o râpă din apropiere. Dar bucățile ce lipsesc nu-s cu adevărat esențiale. *La forza del destino* este ceea ce Verdi numea „o operă a ideilor”,¹¹ una în care numerele muzicale ce încântă publicul sunt mai puțin importante decât impresionantele subiecte umane și teme abstracte precum „soarta” (*destino* din titlu). Ceea ce a rezultat s-a apropiat de un extins roman istoric pus în scenă, cu tot soiul de gesturi extravagante care nu duc nicăieri. Este un caz extrem de destrăbălare narativă, dar nicidecum cel mai neverosimil dintre toate. Într-adevăr, printre elementele esențiale ale unei drame de operă par să se numere coincidențele exagerate, motivațiile obscure și (dacă-i tragică) morțile multiple. Dacă eliminăm muzica, intrigile-s coapte pentru parodie și kitsch; iar textul poetic este de obicei de mâna a doua, în cel mai bun caz plin de clișee. Despuiată în acest fel, ne rămân foarte puține argumente pentru a explica de ce opera merită iubită, un sentiment care stă la baza unui celebru film de animație al lui Kim Thompson, *All the Great Operas in Ten Minutes* (1992). Esența epopeii lui Wagner, *Der Ring des Nibelungen* / *Inelul Nibelungului* (1876), care durează în jur de șaisprezece ore într-un spectacol care se întinde pe durata a patru seri, este acoperită în mai puțin de două minute. Iată aici doar primele două opere dintre ele:

De fapt, *Inelul Nibelungilor* este mai degrabă un serial, pentru că-i format din patru opere întregi. Niște tipe dintr-un râu au niște aur, un pitic îl fură și-și face un inel din el. Zeul Wotan recuperează aurul, dar inelul este blestemat, așa că doi uriași pun mâna pe el, unul îl ucide pe celălalt, apoi se transformă într-un balaur ca să-l păzească. Wotan își dorește inelul, așa că hotărăște ca fiul său nelegitim Siegmund să-l recupereze. Între timp, Siegmund se îndrăgostește de o soră pe care o pierduse de multă vreme, pe nume Sieglinde. Se ia la harță cu soțul acesteia, astfel că Wotan o roagă pe Brünnhilde să-l apere, dar apoi se răzgândește și îi poruncește să-lucidă pe Siegmund, însă aceasta nu acceptă, așa că Wotan îl face pe soțul lui Sieglinde să-l omoare,

după care Wotan îi face de petrecanie și soțului, pentru că așa i se năzărește. Iar pe Brünnhilde o pedepsește adormind-o pe vârful unui munte, înconjurată de un inel de foc.

La finalul filmului, povestitorul spune: „Gata. Asta-i opera. N-aveți de ce să știți mai mult. O grămadă de oameni îmbrăcați în costume care se amorezează și dau ortul popii. Da, cam asta-i tot. Oh, mai e și muzica. Se și cântă? Vedeți dumneavoastră, de fapt, personajele nu spun nimic, așa că tot ce fac e să cânte. O grămadă de muzică. Mda. Și o parte din ea e oarecum drăguță“.

Dar înainte să rădem și să trecem mai departe, trebuie să recunoaștem că avem o problemă. Toți iubitorii de operă vor fi de acord că povestea, elementul narativ, poate fi adesea caraghi-oasă; dar, în același timp, este esențială. Se pare că nu ne simțim în largul nostru cu asemenea intrigi, dar nici nu putem renunța la ele. Narațiunea și opera, cu alte cuvinte, sunt interconectate într-o îmbrățișare stânjenitoare. Niciuna nu vrea să divorțeze, dar nu se prea poate pune problema unei coabitări liniștite. În acest sens, dimensiunea narativă este mai degrabă o dimensiune verbală în ansamblu. Este un alt exemplu al ideii că opera ne poate face să uităm: uităm că nu pricepem limba în care se cântă, uităm dimensiunile fizice ale cântărețului și faptul că întruchipează un june trubadur pătimaș și athletic, deși în mod limpede este mai aproape de 62 de ani decât de 26, uităm că nu avem decât o idee vagă despre ce Dumnezeu s-o petrece pe scenă. Opera comunică în modalități stranii, imprezibile; invocă ceva care există dincolo de îngusta dimensiune cognitivă.

Toate aceste lucruri ne poartă către ceea ce este, poate, improbabilitatea *centrală* a operei; faptul că majoritatea personajelor cântă aproape tot timpul. Din acest punct de vedere, trebuie să avem grijă să nu exagerăm; de-a lungul istoriei lumii, în definitiv, drama care este cântată sau psalmodiată reprezintă, probabil, mai degrabă regula decât excepția. Dar tipul de dramă cântată care a apărut în Europa Occidentală în jurul anului 1600 a fost totuși una neobișnuit de densă și de radicală, provocând consternare de la bun început. Aceste dispute despre operă, deși adeseori aprinse, n-au izbutit niciodată să domolească excesele genului sau, cel puțin, nu pentru lungă vreme. Cât ai bate din palme, opera a devenit prea răspândită pentru ca scrupulele filosofice să triumfe. Curând, oricine putea fi personificat pe scena operei: zei și vizitii, piraiți și vestale, cântând cu toții, acceptați cu voieșie sau, în cel mai rău caz, tolerați. Cu toate astea, frământările legate de rolurile cântate au revenit constant de-a lungul istoriei operei. Acest disconfort justifică faptul că, dintotdeauna, personajele de operă – începând cu Orfeu, unul dintre primele – au îmbrățișat cu dragă inimă momentele care ar fi fost cântate chiar și într-o dramă vorbită sau, dacă ne putem imagina așa ceva, în viața de zi cu zi. Opera este presărată cu serenade închinat iubiților îndepărtați și cu melodii de pahar împărtășite de complici într-ale crimei sau amorului; orice tenor sau bariton care-și merită gologanii se va pricepe să intre victorios pe scenă fluturând o chitară. Faptul că aceste momente sunt locuri comune ale operei este semnificativ, sugerând că avem nevoie cu toții să revenim cu picioarele pe pământ din când în când – perioade în care putem renunța la „suspendarea (voită) a neîncrederii“, amintindu-ne pentru o clipă sau două că toate aceste personaje care dialoghează cântând sunt o ficțiune. Dar asemenea momente de pauză nu ar trebui să ne distragă atenția de la lucrurile cărora, într-un final, opera ne cere să le dăm crezare.

Am putea să facem un salt al imaginației și să ne gândim pentru o clipă cum ar fi să locuim într-o lume a operei; un univers în care viața se desfășoară banal, iar timpul trece ca de obicei, dar în care totul – fiecare acțiune, fiecare gând, fiecare rostire – este combinat cu o muzică ce nu se sfârșește niciodată. Este ceva asemănător cu tipul de experiment de gândire explorat în filmul lui Peter Weir, *The Truman Show* (1998), în care, treptat, Jim Carrey devine conștient că