

Actorul de Musical sau Tripla Amenințare

Dana Rotaru



UNATC PRESS



u n a t c

universitatea națională
de artă teatrală
și cinematografică
„I.L. Caragiale”

Dana Rotaru

Actorul de Musical sau *Tripla Amenințare*

Curs de inițiere în Musical pentru actori și formatori

**UNATC Press
2017**

Actorul de Musical sau *Tripla Amenințare*

Carte publicată în cadrul Proiectului

UNATC JUNIOR

Proiect implementat de Master Pedagogie Teatrală UNATC

Finanțat de MEN, prin FSS 2017

Coordonatori: Lect. univ. dr. Bogdana Darie

Drd. Romina Sehlane

Drd. Andreea Jicman

Master I Pedagogie Teatrală Victor Bădoi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Rotaru, Dana

Actorul de musical sau *Tripla amenințare* / Dana Rotaru. -

București : U.N.A.T.C. Press, 2017

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8757-24-7

792

Ilustrație copertă: **Alexandra Măzgăreanu**

Coperta: **Julie Tech**

Tipografia: **Print & Grafic**

CUPRINS

ARGUMENT / 5

CONSIDERENTE ISTORICE / 11

Axa Teatru – Teatru Muzical – Musical / 11

Teatru Muzical: definire și categorisire / 12

Apariția și evoluția Musicalului / 14

Muzica și Musicalul / 22

Dansul și Musicalul / 34

Musicalul în România: manifestare și direcții / 53

CONSIDERENTE PSIHO-PEDAGOGICE / 62

Cine este actorul de Musical? / 62

Terapia prin cuvânt, cânt și muzică, mișcare și dans / 65

Categorisirea: structurare și limitare / 75

Fii una cu vocea ta! / 75

Întâlnirea studentului-actor cu profesorul-pedagog / 78

Artistul de azi: pedagogul propriei sale arte / 81

STUDIU PRELIMINAR ȘI LUCRUL LA ROL / 84

Scenariu. Versuri. Partituri / 84

Rolurile într-un Musical / 90

Partenerii actorului într-un Musical / 91

Arta actorului de Musical / 94

ANTRENAMENTUL SPECIFIC AL ACTORULUI PENTRU PERFORMANȚA ÎN MUSICAL / 97

Respirația / 97

Aparatul respirator uman / 100

Tipuri de respirație / 102

Fonație și rezonatori / 104

Registrele vocale și egalizarea pasajelor / 108

Filosofia antrenării vocii: Eu sunt Vocea mea / 110

Preambul la antrenamentul vocal *specific* / 111

Antrenamentul vocal *specific* / 113

Încălzire vocală /	113
Conducerea sunetului în rezonatori /	116
Vocalizare /	117
Cânt /	119
Relaxare vocală /	120
Antrenamentul fizic <i>specific</i> /	121
Învățarea, fixarea și refacerea coregrafiei /	123
Trecerea de la „vorbit” la „cântat” și „dansat” /	125

TIPURI DE REPETIȚIE ÎN TEATRUL MUZICAL (MUSICAL) / 127

BIBLIOGRAFIE (selectivă) / 133

BIBLIOGRAFIE WEB /	137
--------------------	-----

ARGUMENT

Fiecare carte are o istorie...

Am pornit cu gândul de a aşterne pe hârtie un curs de iniţiere în *Musical* care să se adreseze studenţilor-actori masteranzi ai Universităţii de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale” din Bucureşti. Era timpul să statuez, cel puţin pentru structura mea, o carte care să susţină Opţionalul de Musical pe care îl dezvolt aici din 2013. Dar nu asta este începutul istoriei cărţii de faţă...

În toamna lui 1998 eram proaspăt admisă la secţia de Musical Theatre, cum îi spunea profesorul meu din anul II, dr. Calvin McClinton. Era pentru prima oară în istoria UNATC-ului când se înfiinţa aici o asemenea secţie, pe care studenţii şi profesorii Facultăţii de Teatru o numeau fie Teatru Muzical, fie Music-Hall, chiar Musical. Ştiu că nu mă preocupa deloc denumirea secţiei, eram fericită şi nerăbdătoare să începă şcoala! Nu ştiam ce cursuri urma să parcurgem, dar ştiam că admiterea a fost impresionantă: am cântat, am dansat, am spus monologuri, am improvizat pe mişcare, pe cântat... Ne-au evaluat Sanda Manu, Grigore Gonţa, Malu Iosifescu, Dan Ardelean, Adrian Pinteă, Mircea Albulescu; în studenţie am avut parte de cursuri intensive – tap-dance, jazz şi expresie corporală cu Felicia Dalu, balet cu Roxana Colceag, pian şi solfegiu cu Dan Bălan, pregătire vocală cu Dan Ardelean, Constanţa Câmpeanu, Calvin McClinton, actorie cu Grigore Gonţa, asistenţi Tomi Cristin şi Aura Călărăşu. În anul I mi-am dat examenul cu Sonia din musicalul *They're Playing Our Song* (scenariu: Neil Simon, versuri: Carole Bayer Sager, muzică: Marvin Hamlisch), în anul II cu Val din *A Chorus Line* (scenariu: James Kirkwood Jr. şi Nicholas Dante, versuri: Edward Kleban, muzică: Marvin Hamlisch); în paralel jucam la Teatrul Act, într-un spectacol de Crăciun regizat de Felicia Dalu, pregătire muzicală Dan Ardelean, cu momente de jobene şi bastoane, tap-dance şi muzică bună. Se lucra intensiv, se lucra individual şi în echipă, energia era extraordinară în mica noastră secţie de teatru muzical – eram şase studenţi-actori: Carmen Lopăzan, Olimpia Olari, Adriana Nicolae, Jiji Lazăr, Teia şi subsemnata. Viaţa noastră era frumoasă. În anul II (eram deja mai mulţi – veniseră şi bobocii de An I Musical: Ioana Calotă, Cătălin Rotaru, Ionuţ Ionescu, Paula Gherghe,

Ionuț Adăscăliței, Simona Georgescu), chiar la jumătatea anului... ne-au desființat și am trecut cu toții la Arta Actorului. Îmi amintesc că viața, în momentele acelea, nu mai era așa de frumoasă! Ne-au desființat pentru că nu erau pregătiți să susțină o secție de Teatru Muzical. Atunci nu am înțeles, acum înțeleg exact rațiunile – juste, în mare parte – pentru care au oprit atunci un vis și au întârziat, fără să realizeze, poate, dezvoltarea unei școli de musical în România. Cu toții am absolvit Arta Actorului, eu și colegii mei în 2002, la clasa profesorilor univ. dr. Adriana Popovici și Ștefan Velniciuc, iar ceilalți în 2003, la clasa prof. Sanda Manu și la clasa prof. Mircea Albulescu. În anul III aveam un opțional de Teatru-Dans cu Florin Fieroiu și lucrul în cadrul atelierului lui îmi amintea de intensitatea, energia și implicarea cu care am lucrat în perioada în care am fost studentă la Musical...

Azi, la aproape 20 de ani de la admitere, închid link-ul cu filmarea musicalului *Mizerabilii*, producție pe care am coordonat-o la Masterul de Arta Actorului la UNATC și mă grăbesc să ajung la generala spectacolului muzical *Bonjour, Bonne Nuit, Paris!*, un spectacol pe care l-am scris și regizat pentru Teatrul Național de Operetă și Musical "Ion Dacian".

Între repetiții, cursuri, înregistrări, audiții și filmări – programul obișnuit al unui actor – cartea de față începea să prindă formă, pas cu pas. Îmi amintesc că nici nu am terminat bine de scris titlul – la ora aceea cartea se numea **Inițiere în Musical** – și mi-am zis: "Am parcurs aproape 20 de ani de studiu, de căutări, de meserie...de viață. Niciodată nu m-am gândit că voi scrie o carte despre pasiunea mea: Musicalul". Termenul de predare către tipografie e clar și deloc prietenos cu timpul meu, iar Musicalul nu este tocmai o uliță în geografia Teatrului!

Materialul se derula, deja, în mintea mea, am scris structura lucrării și am început munca de cercetare. După mai bine de o lună de parcurs definiții și teze de doctorat autohtone, lucrări, programe și prezentări ale Departamentelor de *Musical Theatre* ale Universităților de Arte din Statele Unite și Marea Britanie, am început să scriu ținând minte și pentru actorul de *Musical* și arta sa, prin urmare cartea să fie un suport teoretic clar, eficient, specific pentru inițierea în Musical a actorilor și formatorilor români (profesori de actorie, voce, mișcare).

Actorul de Musical sau Tripla Amenințare își propune să înlesnească drumul spre formarea și dezvoltarea cunoștințelor și

deprinderilor specifice actorului de Musical, în special. Cartea de față se adresează atât celor interesați să își completeze cultura generală, dar mai ales celor preocupați să își dezvolte capacitățile și calitățile de interpret/formator în acest domeniu. Ea dezvoltă, în opinia noastră, trei direcții semnificative: istoria Musicalului (**Considerente istorice**), impactul acestei arte asupra individualităților și direcții de studiu (**Considerente psiho-pedagogice**) și căile de dezvoltare a instrumentelor specifice actorului de Musical, prin studiul vocii, mișcării și interiorului sensibil (**Antrenamentul specific al actorului pentru performanța în Musical**).

În centrul lucrării este actorul de Musical. Idealul este actorul care joacă, dansează și cântă foarte bine. În lumea musicalului, acesta este numit **Tripla Amenințare** tocmai pentru că poate acoperi performant cele trei domenii de manifestare. Unii îl numesc **artist complet**, alții **actor total** datorită capacităților sale actricești, muzicale și de mișcare. Categorisirile sunt și nu sunt binevenite în artă. Lucrarea de față propune o structură care să fie un sprijin și pentru viitorii creatori de gen, într-un domeniu spectacular și-așa fără tradiție la noi.

Musicalul este forma de teatru care oferă libertate de creație atât în fază conceptuală (dramaturgie, scenariu, versificație, muzică), cât și în cea spectaculară (regie, regie muzicală, scenografie, light-design, sound-design, costume, și, nu în ultimul rând, cânt și interpretare, coregrafie și dans, toate având la bază actoria), atunci când dezvoltă proiecte originale.

În România, chiar și atunci când pui în scenă importuri – repertoriul autohton original de Musical este aproape inexistent – libertatea (de creație) pe care ți-o oferă muzica bună, un scenariu sau o structură dramatică bună, o echipă de creație valoroasă, toate acestea conduc spre un spectacol reușit. În 2015, la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, pe 24 ianuarie, se deschidea sala cea nouă și deja intrată în istorie, cu spectacolul *Fantoma de la Operă*. Aici jucam Madame Giry, maestra de balet, alături de o distribuție puternică (Adi Nour în *Fantoma*). Deși piesa era un import, regia lui Stephen Barlow, coregrafia lui Ewan Jones, scenografia și costumele lui Andrew Riley, light-design-ul lui Howard Hudson, orchestra sub bagheta dirijorilor: Ciprian Teodorașcu/Istavn Sillo și performanța întregii distribuții au făcut ca spectacolul să aducă ceva nou pe scena națională, dar și

internațională. Se știe că *Fantoma de la Operă* se joacă exact așa cum a fost concepută de creatorii săi, respectând cu strictețe costumele, scenografia, coregrafia etc. Producția de la București semnată de Barlow a primit acceptul unei puneri în scenă diferite și asta a fost un eveniment.

O precizare este importantă aici: începând cu secolul XX, musicalurile sunt protejate de drepturi de autor¹ (acestea se aplică scenariului, versurilor, muzicii, costumelor, scenografiei, light-design-ului și chiar regiei). Montările sau adaptările acestora au nevoie de acceptul creatorilor lor, pentru a vedea lumina rampei. Dacă a pune în scenă textele lui Shakespeare, Cehov sau Goldoni nu necesită acceptul unei instituții autorizate, opera acestor dramaturgi neintrând sub incidența drepturilor de autor, începând cu secolul XX creațiile dramaturgice, muzicale, scenografice, regizorale ale musicalurilor (și nu numai: piesele lui Neil LaBute sau ale lui Neil Simon, de exemplu, nu se montează într-un teatru dacă nu se obține acceptul dramaturgului și dacă nu se plătesc drepturile de autor aferente) beneficiază de această protecție și orice punere în scenă diferită de cea originală, dar care utilizează muzica și scenariul acestora, au nevoie de acceptul creatorilor lor sau al instituției acreditate cu achiziționarea drepturilor asupra operelor în cauză.

În 2016 am scos la public spectacolul *Mizerabilii*, în mediul academic, cu o distribuție formată din tineri actori, masteranzi ai Facultății de Teatru a UNATC aflați în anul I și II, din studenți-actori de an III Licență ai aceleiași Facultăți, precum și din câțiva tineri actori colaboratori. Spectacolul a avut avanpremierea pe 19, 21, 22 noiembrie 2016 și s-a jucat stagiune completă (2016-17), 44 de reprezentații. Scenariul spectacolului este după Victor Hugo, într-o abordare originală și cu versuri adaptate de mezzo-soprana Claudia Măru-Hanghiuc, prim-solistă a Teatrului de Operetă și Musical „Ion Dacian” din București, doctorand UNATC, la vremea aceea, și profesorul de voce cu care am lucrat la acest proiect. Musicalurile sunt, de obicei, montări scumpe, cu decoruri, lumini și costume costisitoare. Am gândit o derulare mai

¹ Drepturile de autor protejează creațiile artistice ale indivizilor, acestea fiind considerate proprietate intelectuală. Prin urmare legea drepturilor de autor protejează proprietatea intelectuală. De-a lungul secolelor au fost formulate, aplicate și îmbunătățite asemenea legi, astfel: în secolul VI în Irlanda, apoi în secolele al XV-lea și al XVI-lea, apoi în 1710 apare Statute of Anne – o lege britanică numită *An Act for the Encouragement of Learning by vesting the Copies of Printed Books in the Authors or purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned*.

degrabă filmică a spectacolului, scenele aveau geometria lor foarte clară, am încercat ca fiecare cadru să respecte compoziția unui tablou. Această montare neopulentă a fost voită – lumea *Mizerabililor* nu are nimic luxuriant, luminile, costumele, decorurile respectând universul uman propus de Hugo. (Sigur că mijloacele tehnice aveau de-a face cu posibilitățile Sălii Atelier, o sală destinată producțiilor masterale ale Facultății de Teatru a UNATC; dotarea sălii - cu mixere performante, cu lavalieri și boxe în consecință, cu reflectoare și lumini inteligente - este în continuare o necesitate, însă ne-am descurcat cu ce am avut). Prin urmare, performanța pe care am urmărit-o cu *Mizerabilii* era aceea a interpretării actoricești care produce emoție în spectator pentru că este în acord cu lumea lui Hugo, recreată regizoral, scenografic și scenaristic în acest sens. Deși era un import – muzica era cea originală, restul elementelor, de la scenariu, la selectarea momentelor muzicale (doar 19 momente din cele 53 ale cunoscutului musical), până la conceptul regizoral, coregrafic sau scenografic, ne aparțineau – mi-am luat libertatea de a crea spectacolul *nostru* de *Mizerabilii* și echipa s-a coagulat în jurul acestei idei.

Pentru mine, musicalul este o formă de teatru care îți oferă libertate de creație nelimitată. Am și avut norocul să colaborez de-a lungul vremii cu artiști care mi-au insuflat acest deziderat. Alexander Hausvater a montat în 2007 musicalul *Rocky Horror Show* (scenariu, versuri și muzică: Richard O'Brien) în manieră personală, fără să recompună vreo montare trecută (aici am jucat rolul Magenta). Apoi, Cătălin Rotaru a montat în 2015 spectacolul muzical *Hârca se întoarce* (scenariu și versuri: Cătălin Rotaru și Virginia Șarga, muzica: Alexandru Suciu), unde am jucat rolul titular, Hârca. Scenariul și muzica, de data aceasta, nu mai erau importuri, ci erau creații originale, singura referință păstrată fiind numele personajelor din piesa *Baba Hârca* de Matei Millo, dar chiar și acelea au primit câteva modificări.

Așadar, am structurat, în paginile care urmează, un parcurs pe care l-am testat în timp, lucrând atât ca actriță, mai apoi ca scenarist și regizor, și, nu în ultimul rând, ca pedagog, alături de actorii-masteranzi ai UNATC „I.L. Caragiale”. Suntem conștienți că o secție de Teatru Muzical reprezintă o structură complexă, cu materii și programe de studiu pe care un singur curs de inițiere în Musical de 7 săptămâni din programa Masterului de Arta actorului nu le poate acoperi în amănunt. În ciuda

timpului scurt alocat acestui curs, am reușit să dezvolt o structură solidă și să formez o echipă de lucru dedicată acestei arte. De altfel, antrenamentul propus actorilor masteranzi UNATC este rodul muncii în echipă pe care am coordonat-o și întreținut-o, de-a lungul anilor, colaborând cu profesorii de voce și mișcare (Claudia Măru-Hanghiuc, Roxana Colceag și Nadia Trohin); pasul spre punerea în scenă a unui musical în cadrul Masterului de Actorie a fost posibil și datorită colaborării cu tineri scenografi (Andreea Diana Nistor, Raluca Alexandrescu), actori-colaboratori (Ioana Rufu, Andreea Mera, Oana Dragnea Mărculescu) și oameni de scenă (regizoarea Andreea Iacomită, baritonul Operetei și inginerul de sunet Marius Mitrofan), alături de care am creat o posibilitate de manifestare într-o artă, repet, fără tradiție la noi, dar atât de iubită și cerută de actorii cu care am lucrat de-a lungul timpului și bine primită de public. Începând cu 2018 echipei de creație se alătură actorul Victor Bucur, un colaborator al Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian” și al Teatrului Național Timișoara, doctorand UNATC, coregraful Andreea Toma, prim-balerină a TNOMID, precum și pianista Andreea Dobia, doctorand al Universității de Muzică din București și colaboratoare a aceluiași TNOMID.

Experiența formării actorilor de Musical și cea a producțiilor muzicale ne întărește convingerea – dacă mai era nevoie - că teatrul e muncă de echipă.

CONSIDERENTE ISTORICE

AXA TEATRU – TEATRU MUZICAL – MUSICAL

Despre TEATRU, despre locul, rostul, rolul lui în social, despre origini și limbajul propriu teatral s-au scris tomuri. Azi, teatrul suportă multe definiții și implică în desfășurarea lui artiști diverși, tehnicieni, oameni de management și PR. El este această instituție și „instanță” care adună într-un spațiu (sală de spectacol) un public (așezat pe scaune), venit să urmărească actorii de pe scenă care au muncit (în repetiții) și acum (se) joacă (de-a) ceva în văzul lor. Ce se întâmplă între oamenii de pe scenă și oamenii așezați în scaunele din sală, această experiență - desfășurată acum și aici - se numește TEATRU.

TEATRU denuște atât un spațiu, cât și o experiență. TEATRU este genul proxim. Toate manifestările artistice care derivă de aici sunt expresia diferenței specifice.

TEATRUL MUZICAL s-a dezvoltat, îmbogățit și cristalizat în timp, în spectacole care îmbină actoria cu muzica, cântul și dansul, în diverse forme. Azi, producțiile de teatru muzical sunt rezultatul muncii unor echipe de artiști și tehnicieni. Temele și stilurile abordate au fost și sunt influențate de evoluția artelor, a tehnologiei și, nu în ultimul rând, de politica vremii și de gustul publicului. Da, de politica vremii – vom reveni asupra acestei idei mai târziu în lucrare - și de gustul publicului, pentru că publicul plătește să fie distrat și așteaptă să i se întâmple asta. Iar publicul e divers – de la regii, conștii, boierii, meșteșugarii și oamenii simpli din vechime până la președinții, corporatiștii, muncitorii și populația orașelor, comitatelor, ținuturilor și satelor zilelor noastre. De aici, probabil, așteptarea ca spectacolele de teatru muzical să fie comice, să producă veselie și râsete în sală. De altfel, multă vreme muzica și dansul au fost asociate cu forme de distracție pentru public, înainte de a fi considerate un act cultural. A nu se înțelege că suntem împotriva ideii de a distra publicul oferindu-i spectacole muzicale. Nu, nu. Suntem pentru! Pentru că a-l distra are o paletă largă: îl faci să se conecteze la realitatea de pe scenă, îl faci să participe: îl faci să se mire, să zâmbească, să râdă, să plângă. Îl faci să se emoționeze. Asta este cel mai important. Și asta este efectul pe care arta îl are asupra

receptorului. Teatrul, dansul, pictura, sculptura, baletul, muzica - în complexitatea lor - emoționează receptorul.

Teatrul muzical are avantajul muzicii. Muzica are un impact puternic asupra semenilor, creează conexiuni imediate, emoționale, întreaga ființă este inundată de sunetele instrumentelor, de vocile interpreților. **Muzica** modifică imediat. Imediat. Asta este forța ei. **Dansul** este *următorul pas* în construcția momentelor muzicale dintr-un spectacol. **Acestea** (cartea cu partituri și conceptul coregrafic) capătă formă și sens pe o structură bine concepută inițial – ne referim aici la scenariu (libret) sau la dramaturgia pe care se dezvoltă povestea ce urmează a fi pusă în scenă într-o producție muzicală.

Dansul, cântul, cuvântul, muzica au existat în manifestările umane din cele mai vechi timpuri. Teatrul – oglindă a lumii - a evoluat odată cu aceasta, așa cum muzica, dansul, pictura, sculptura, arhitectura, literatura sunt tot atâtea oglinzi ale societății. Alăturarea și combinarea diverselor arte au dezvoltat, în timp, o categorie specifică de teatru, numită generic Teatru Muzical.

MUSICALUL este un gen al TEATRULUI MUZICAL care **s-a perfecționat** în secolele al XX-lea și al XXI-lea în Statele Unite și Marea Britanie și a fost preluat, mai apoi, de artiștii din întreaga lume. Despre apariția și evoluția MUSICALULUI ne vom ocupa în paginile care urmează, nu înainte de a ne face o imagine de ansamblu asupra celorlalte genuri pe care TEATRUL MUZICAL le cuprinde în componența sa și care se influențează reciproc, dezvoltându-se în forme spectaculare sincretice.

TEATRUL MUZICAL – DEFINIRE ȘI CATEGORISIRE

TEATRU MUZICAL este un titlu generic și însumează în componența sa genuri care au evoluat/involuat de-a lungul secolelor - Operă, Farsă, Opera-Baladă, Opera Comică, Singspiel, Vodevil, Burleta, Burlesque, Cabaret, Music-Hall, Melodramă, Operetă, Revistă, Muzical sau Musical etc. – dezvoltând spectacole și instituții care au făcut istorie, au generat tradiție, au îmbogățit repertoriul teatral universal.

Există categorisiri diverse pe care autorii de gen le-au aplicat Teatrului Muzical. Intenția lor este de a formula clar și eficient, de a ordona și defini, de a statua produsele culturale ale acestui domeniu de

manifestare artistică. În România, interesul pentru studiul și promovarea Teatrului Muzical este susținut de numărul din ce în ce mai mare de lucrări de specialitate apărute aici în ultimele decenii. Școala Doctorală a UNATC „I.L. Caragiale” a admis în programul său artiști și profesori care au abordat și cercetat Teatrul Muzical și Musicalul, definitivând teze pentru care au obținut titlul de doctor. Lucrările în cauză sunt o parte importantă din zestrea teoretică pe care aceștia o pun la dispoziție tinerilor interesați de acest domeniu, precum și tuturor profesorilor preocupați de formarea și educarea unor generații iubitoare de muzică, dans, teatru, de comunicare și implicare în societatea românească.

În cartea sa, *Muzici și Muze de la piesa de teatru la musical*, Maria Zărnescu² formulează o elegantă și bine adusă din condei pledoarie pentru Musical, pe care îl integrează în fenomenul teatral, concluzia sa fiind că cel mai articulat și de succes este musicalul care s-a dezvoltat pornind de la o structură dramatică. În ceea ce privește categorisirea Teatrului Muzical, autoarea formulează următoarele: „O împărțire a teatrului muzical contemporan desemnează trei mari categorii: operă (inclusiv opera comică), musical (comedii sau drame, al căror stil muzical variază de la operetă la rock) și spectacole de varietăți (revistă, vodevil, programe de club sau cabaret, emisiuni TV)”³.

Cezar Ghioca⁴ formulează în teza sa de doctorat, *Musicalul – spectacol total – modalități specifice de expresie. Compatibilitatea acestui tip de spectacol cu teatrul românesc contemporan*, o altă clasificare pe care o justifică astfel: „În România – ca în toată Europa de altminteri – există trei tipuri bine delimitate – și ca modalități convenționale, și ca adresabilitate publică – de teatru muzical: opera, opereta și revista sau teatrul de varietăți. (...) Musicalul american – ce

² Maria Zărnescu este teatrolog și critic de teatru român, conf. univ. dr. la Catedra de Teatrologie și Directorul Departamentului de Studii Teatrale al UNATC „I.L. Caragiale”, autoarea volumelor *Muzici și Muze de la piesa de teatru la musical* și *Sunetul Muzicii de Teatru*, precum și a numeroase cronici de teatru, studii și eseuri publicate în revistele *Critical Stages*, *Yorick*, *Teatrul AZI*, *Concept*. În 2016, a primit premiul Uniter pentru critică teatrală.

³ Maria Zărnescu, *Muzici și Muze de la piesa de teatru la musical*, Ed. Nemira, București, 2015, p. 15.

⁴ Cezar Ghioca este un regizor român, doctor în Teatru cu teza *Musicalul – spectacol total – modalități specifice de expresie. Compatibilitatea acestui tip de spectacol cu teatrul românesc contemporan*. Montează cu precădere spectacole de teatru muzical (la Teatrul Constantin Tănase, dar și la Teatrul Național din Craiova, Teatrul Andrei Mureșanu din Sfântu Gheorghe etc).

are la origini atât extravaganța evazinoist-lirică a operetei, cât și satira «de-nudatoare» a revistei – își clamează ca diferență specifică (...) un surplus de dramatism și dramatizare – adică de multe ori procedeele spectaculare evazioniste, augmentate, de folosire a muzicii ca element primar în structura spectacolului, sunt puse în slujba unei încercări de introspecție a «realității» lumii pe care spectacolul o transfigurează scenic și căreia, în fond, i se adresează prin intermediul publicului său»⁵.

Claudia Măru-Hanghiuc⁶ notează în *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*: „Dacă renunțăm să ne ocupăm de tragedia greacă și căutăm adânc prin istoria muzicii universale, descoperim trei mari genuri componistice și interpretative foarte importante: opera, opereta și music-hall-ul”⁷.

Categorisirile nu fac altceva decât să dea contur imaginii diverse și complexe pe care Teatrul Muzical o descrie în peisajul teatral prezent, prin spectacolele sale. Câteva caracteristici sunt comune aici: un spectacol de Teatru Muzical are întotdeauna o structură (dramatică), un libret (scenariu), partituri pentru orchestră, pian și voce.

În spectacolele de Operă ale prezentului, muzica este foarte importantă, foarte rar există coregrafii sau momente de dans incluse, structura dramatică există și este susținută exclusiv prin cântat, respectând canoanele compozitorilor și tradiția școlii de cântat în cauză.

În cazul operetelor, muzica ocupă un loc important, dar și textul vorbit este important; coreografiile sunt prezente în desfășurarea unui spectacol de Operetă. Musicalul este mult mai aproape, ca structură, de Operetă – firesc, de altfel, ținând cont de faptul genul operetistic a fost un deschizător de drumuri pentru genul musical.

APARIȚIA ȘI EVOLUȚIA MUSICALULUI

Autori de gen – oameni de teatru, cronicari și istorici teatrali - au punctat în lucrările lor că elemente de teatru muzical sunt prezente în

⁵ Cezar Ghioca, *Musicalul – spectacol total – modalități specifice de expresie. Compatibilitatea acestui tip de spectacol cu teatrul românesc contemporan*, teză de doctorat, biblioteca UNATC, p. 13.

⁶ Claudia Măru-Hanghiuc este o mezzo-soprană româncă, prim-solistă a Teatrului de Operetă și Musical „Ion Dacian” din București, doctor în Teatru cu teza *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*.

⁷ Elena Claudia Măru-Hanghiuc, *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*, teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, p. 86.

spectacolele de teatru antic, în manifestările minesingerilor, trubadurilor, truverilor, în liturghii și manifestările cu caracter religios, în desfășurarea spectacolelor de *commedia dell'arte*, în producțiile teatrale renaștentiste, până în secolul al XVIII-lea, când **strămoșul musicalului** începe să prindă un contur organizat și să dezvolte un repertoriu. În Marea Britanie și Statele Unite, începând cu secolul al XIX-lea, se dezvoltă forma spectaculară pe care azi o numim **MUSICAL**. Acesta va scrie istorie în Statele Unite (pe Broadway) în secolul al XX-lea, dar și în Marea Britanie (pe West End) și în restul lumii, până în prezent.

A descrie evoluția teatrului muzical și a puncta istoria musicalului – forma spectaculară care ne interesează în lucrarea de față – toate acestea presupun o activitate de cercetare minuțioasă, deloc facilă. Ca și în cazul teatrului, ale cărui origini nu pot fi plasate **cu exactitate** în timp, musicalul are istoria sa și un debut ce nu pot fi notate cu precizie, mai ales că nu este un *gen pur*, ci se dezvoltă prin combinarea mai multor arte, parcurgând etape intermediare (genuri intermediare) până la forma din prezent. Majoritatea compozitorilor⁸ care au dezvoltat lucrări operetistice au fost atrași, în primă fază, de teatru. Atracția aceasta s-a fructificat în compunerea unor muzici pentru teatru, apoi în dezvoltarea unor lucrări dramatice muzicale, comedii muzicale, astfel că, de la operetele care au ținut afișele teatrelor în Europa se ajunge, în timp, la musicaluri. Ținând cont de această perspectivă, Opereta poate primi calitatea de strămoș al Musicalului.

Azi, când ne referim la un musical, urmează să descriem un domeniu de manifestare spectaculară care unește: muzica (cu o paletă largă de genuri și specializări - de la componistică, la interpretare instrumentală și vocală și, nu în ultimul rând, până la dirijat), actoria, dramaturgia, scenaristica, versificația, coregrafia, scenografia, costumele, sound-design-ul, light-design-ul și, nu în ultimul rând, regia.

Producțiile de **MUSICAL** ale prezentului sunt rodul evoluției artelor care au participat la definirea lui specifică. Cu alte cuvinte, există o strânsă legătură între evoluția teatrului (muzical), a muzicii, a dansului și cea a musicalului.

⁸ Compozitorii francezi, austriaci, germani, englezi și americani ai secolului al XIX-lea (Offenbach, Herve, Strauss fiul etc.) au dezvoltat repertorii vaste, dezvoltând genuri teatrale muzicale născute din îmbinarea teatrului cu baletul și muzica.

Interesant este faptul că evoluția artelor este intim legată de evoluția culturii și civilizației umane și că evenimente și activități ale diverselor popoare ale planetei au generat artă, chiar s-au influențat reciproc, reprezentanții lor dezvoltând mișcări și curente filosofice, culturale și politice specifice, datorate liberei circulații a ideilor. Din această perspectivă, produsele culturale nu sunt ale unei țări anume sau ale unui popor anume, ci ele sunt ale umanității.

Putem determina – sau cel puțin așa credem – cine a generat o formă sau alta de teatru sau muzică, dans sau pictură, sculptură, arhitectură sau literatură etc.

Istorici și oameni de teatru descriu Musicalul ca pe o formă de manifestare spectaculară specific americană, considerând că acesta este spațiul cultural și geografic în care Musicalul își manifestă performanța, dezvoltând deja o tradiție și forme proprii spectaculare. Da, Musicalul s-a dezvoltat în Marea Britanie, dar și în Franța, Germania, Austria, Ungaria și azi este prezent pe scene din întreaga lume, însă americanii l-au perfecționat și au dezvoltat o adevărată industrie care promovează cultura, modul de viață și modelele americane în lume.

Teatrul Muzical american reprezentativ este MUSICALUL. Genul MUSICAL este atât de prezent în cultura și conștiința americanilor, încât pare definitoriu pentru teatrul american contemporan. De altfel, la decernarea premiilor Oscar de multe ori - în perioada sfârșit de secol XX și început de secol XXI - marea festivitate de deschidere s-a realizat printr-un moment adaptat al unor Musicaluri celebre ale acelui an. Participarea publicului este fabuloasă, dovadă stând înregistrările pe care epoca tehnologică ni le pune la dispoziție azi. Ești la un click distanță de o performanță extraordinară a lui Hugh Jackman (cunoscut publicului din întreaga lume pentru rolul Wolverine din superproducțiile cinematografice X-MAN), moderatorul decernării Oscarului din 2009, care spune, în speech-ul de deschidere, că producătorii nu aveau destui bani pentru a-i plăti un medley din Musicalurile celebre ale momentului. Jackman conchide simplu și cu umor: „I'm gonna do it anyway!”, spre bucuria și deliciul publicului. Pentru publicul american, dar și pentru actorii americani, MUSICALUL este modalitatea firească de a face teatru. Sigur, o formă de teatru din multele forme de teatru pe care o nație atât de diversă, deschisă și închisă în același timp, eficientă și cu tradiție în show-biz, le promovează, le gustă, le practică.

În deschiderea ediției decernării premiilor Oscar din 1991, Billy Crystal a apărut preț de câteva secunde pe un superb cal, apoi a salutat publicul livrând monologul de „bine ați venit” pe care, apoi, l-a întregit cântând un medley din Musicalurile americane ale momentului. A continuat să prezinte Oscarurile și în 1992, 93, 97, 98, apoi 2000, 2004, 2012 respectând același scenariu de deschidere: apariție șocantă, monolog de deschidere, medley din Musicaluri cu versuri adaptate decernării Oscarului. Concluzia intervenției mele aici: Musicalul este în obișnuința culturală a americanilor, aceștia consumă și cer, în continuare, acest gen de teatru.

Apoi, evenimentul care celebrează anual Musicalurile și performanța artiștilor americani, Tony Awards este, prin excelență, o sărbătoare a MUSICALURILOR, a industriei de Musical Theatre și a Broadway-ului, impecabil realizate și premiind performanțe teatrale (muzicale) de excepție. Nu e ușor să stai pe o scenă de Teatru Muzical. Vă invit să intrați pe link-ul din subsolul acestei pagini și să vedeți performanța actricească a lui Glenn Close⁹ în rolul Norma Desmond din musicalul *Sunset Boulevard*. Este actorie la cele mai înalte standarde și, după părerea mea, cel mai bun rol pe care Glenn Close îl face în cariera sa (încă se joacă pe Broadway, pentru cei care pot investi bani într-o călătorie până în State și un bilet la *Sunset Boulevard*).

Antrenamentul, performanța și talentul artiștilor de Musical sunt vizibile, *audibile*, se transmit în sală și în sufletele publicului de orice nație. Americanii știu să celebreze genul și pentru aceștia, American Musical Theatre este o marcă puternică a teatrului american contemporan. În acest sens am formulat mai devreme că MUSICALUL american promovează cultura, modul de viață și modelele americane în lume. Aceștia o fac cu strălucire, cu bucurie, cu și pe bani mulți, este o adevărată industrie, iar în spatele reflectoarelor și costumelor superbe, al performanțelor și evenimentelor care celebrează aceste performanțe ce par a fi executate, parcă, din vârful degetelor, cu ușurință, de îți vine să spui: „Pot și eu asta!”, ei bine, în spatele acestei mari energii care se petrece între scenă și sală stau ore și ore întregi de studiu, în haine de repetiții și încălțări de mișcare, ore și ore de coregrafie, canto, actorie, muncă făcută cu responsabilitate și cu știința de a face MUSICAL.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=SNVu2j8ndvw>

Marea profesoară română Ileana Berloghea¹⁰, autoare a câtorva volume importante de analiză, istorie și critică teatrală românească, dar și universală, a petrecut în Statele Unite aproape un an, în perioada decembrie 1974 - septembrie 1975, timp în care a văzut, analizat, cercetat fenomenul teatral american „*de la Atlantic la Pacific, de la Golful Mexic la Marile Lacuri*”¹¹, toate impresiile acestei experiențe fiind valorificate în volumul său, *Teatrul American de Azi*. Vom merge mai departe în dezvoltarea lucrării de față, nu înainte de a puncta câteva caracteristici formulate de profesoara (mea și a multor absolvenți ai UNATC I.L.Caragiale) și teatrologul Ileana Berloghea, în legătură cu teatrul american din secolul trecut, caracteristici ce vor împlini, într-o măsură importantă, imaginea teatrului american contemporan și ne vor oferi o bază teoretică de la care vom putea analiza MUSICALUL în raport cu ARTA TEATRALĂ americană și cea românească. Pentru că nu trebuie să oitem faptul că producțiile de Musical și artiștii ei sunt priviți – în breasla românească, dar și în breasla americană, cu toată tradiția de care aceștia dau dovadă - variat, aplicându-se de multe ori ștampile, categorisiri pe care, atenție, doar cei din breaslă le vehiculează și le reformulează! PUBLICUL larg (american, român sau de orice nație) nu este interesat de opiniile profesionale, cât de performanța de pe scenă, fie că vorbim despre spectacolele de TEATRU ori de TEATRU MUZICAL. (Nu de multe ori mi-a fost dat să aud tineri sau maturi actori români care își exprimă reținerea față de performanța genului MUSICAL, considerând că TEATRUL – cu litere mari – se face altfel, are specificul său care nu cuprinde și genul MUSICAL sau TEATRU DE REVISTĂ sau CIRC sau OPERĂ, OPERETĂ, VODEVIL etc. Teatrul boulevardier, de exemplu, este privit cu o suportabilă acceptare de către aceștia! E adevărat că, dacă Andrei Șerban, de exemplu, montează vreo producție care aduce, măcar, cu genul MUSICAL, atunci nu contează genul, nu există genul, există personalitatea regizorului care devine MARCĂ sau

¹⁰ Ileana Berloghea este o profesoară și un teatrolog român, a fost Rector al UNATC „I.L. Caragiale”, Șef de Departament al Catedrei de Teatrologie la Facultatea de Teatru a UNATC; este autoarea a numeroase articole și studii teatrale în reviste de specialitate prestigioase (*Teatru, Teatru azi, Scena și ecranul* etc.), a volumelor: *Teatrul și societatea contemporană, Teatrul american azi, Liviu Ciulei, regizor pe patru continente, Teatrul medieval european, Istoria teatrului universal (Antichitatea, Evul Mediu, Renașterea)* etc, precum și coautoarea volumul *Istoria Teatrului universal (Clasicism, Romantism, Realism)*, alături de Silvia Cucu și Eugen Nicoară.

¹¹ Ileana Berloghea, *Teatrul american de azi*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 5.

GEN. Mi s-a întâmplat ca, într-o discuție profesională pe marginea jurizării unui spectacol de MUSICAL alături de cele de TEATRU CLASIC – ca să formulăm astfel diferența propusă chiar de partenerii mei de discuție – să aud întrebarea, fără intenții discriminatorii, însă discriminatorie în cele din urmă: „Cum să evaluăm performanța din Musical, alături de cea de Teatru?“, ca și cum Musicalul nu este TEATRU!

Lucrarea de față susține și promovează ideea că TEATRUL MUZICAL (MUSICALUL, în cazul de față) este TEATRU, indiferent de forma de exprimare și expresie scenică a acestuia. Am ales, în acest sens, să pornesc în cercetarea mea de la întrebarea: „*Au americanii un teatru național?*“. Un răspuns posibil, valoros, am descoperit în volumul *Teatrul American de Azi*, scris de Ileana Berloghea în 1978, și din care am selectat două paragrafe:

„Ceea ce îți pare astăzi stabil, mâine este doar o părere, ceea ce era durat pentru ani rămâne o săptămână, iar ceea ce a fost pus inițial sub semnul efemerului devine centenar, dar acesta este teatrul american! Spring Rituals (Ritualuri de primăvară), cel mai interesant și mai tumultuos spectacol al lui Tom O Horgan din primăvara anului 1975, de la La Mama, a fost montat doar pentru șase zile în timp ce The Fantasticks (Fantasticii), musicalul lui Tom Jones și Harvey Schmidt după Romanșoșii de Edmond Rostand, se joacă în Greenwich Village din New York fără întreruperi de șaptesprezece ani. Au dispărut formații de reputație cum a fost Open-Theatre-ul, iar Peter Schumann cu păpușile lui a părăsit străzile New York-ului retrăgându-se în Vermont. S-a diminuat importanța multora dintre formațiile Off-Broadway și Off-Off-Broadway, unele devenind teatre cu caracter comercial, altele desființându-se complet, dar s-au ridicat, în schimb, teatre regionale, despre al căror destin se vorbea cu neîncredere acum zece ani, impunându-se atât de serios încât acum ele sunt singurele trimise să reprezinte arta americană peste hotare.

(.....)

S-a spus adeseori că americanii nu pot avea un teatru național pentru că sunt un conglomerat de popoare, cu structuri psihice și spirituale diverse, iar țara, mai degrabă continentul, este o piedică în afirmarea unui centru cultural cu rol de mentor. Cunoscându-i îndeaproape mi-am dat seama că există mult adevăr în această

asertiune, dar dacă excludem ideea coincidenței obligatorii între un teatru național și o instituție unică cu identitate precisă, atunci și americanii au un teatru național. El este însă ca un mozaic amestecat format din zecile de companii permanente printre care se numără Arena-Stage din Washington D.C., The Guthrie Theatre din Minneapolis, teatrul lui Paul Backer din Dallas-Texas și El Teatro Campesino din California, spectacolele lui Robert Wilson și viziunile lui Richard Foreman, Lincoln Center și La Mama din New York, teatrele universitare și cele de amatori, teatrele negrilor, ale portoricanelor și indienilor, teatrele tuturor celor care iubesc frumosul și luptă pentru el”¹².

Concluzia noastră este și premiza de la care am plecat: MUSICALUL este reprezentativ pentru teatrul (național) american – dovadă stau importurile prezente pe scenele lumii și semnate de artiștii americani de gen, dar și promovarea și dezvoltarea puternică a producțiilor de pe Broadway și a imixtiunii genului Musical în diverse arte (filmul muzical) și în divertismentul TV, în sărbătorile obișnuite (serbări școlare) și extraordinare (Oscarurile, Tony Awards etc). MUSICALUL este divers, este deschizător de drumuri, este liber în zona creației (munca artiștilor) și a receptării (impactul asupra publicului) operei de artă rezultate de aici. Acestea fiind concluzionate, lucrarea de față pledează pentru și promovează, pe mai departe, dezvoltarea TEATRULUI MUZICAL ROMÂNESC în totalitatea paletei lui de expresie și genuri caracteristice care nu fac altceva decât să se completeze și să se condiționeze reciproc, în evoluția lor către TEATRUL ROMÂNESC al PREZENTULUI.

Istorici și oameni de teatru, dar și de muzică, teoreticieni și practicieni din lumea dansului au îndosariat și clasificat, de asemenea, MOMENTELE importante din evoluția artelor pe care le practică. Muzica își are personalitățile ei, dansul, de asemenea. Atâtea genuri și stiluri muzicale și de dans ne sunt astăzi disponibile, atâtea posibilități de a crea musicaluri. Atâta material și cunoștințe, atâta **know how**. Beneficiem de întreaga experiență și bogăție a acestor arte.

Greul e în a crea noul.

Apoi, artele nu evoluează unidirecțional, în claustrare, fiecare în bula ei, ci dimpotrivă. Pornim de la premisa că artele s-au dezvoltat în complementaritate, influențându-se reciproc, având un puternic suport în

¹² *Idem*, pp. 10-11.

știință și tehnică, în special odată cu înaintarea înspre secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Nivelul de trai și politica vremii au fost, întotdeauna, poli de decizie, exercitând un impact direct, puternic și imediat asupra dezvoltării și înfloririi curentelor în artă și a artelor, indiferent de locul lor de desfășurare.

Secolul al XX-lea vine cu *surpriza* realizării și folosirii bombei atomice - descoperire științifică și decizie politică ale căror consecințe au fost modificarea dureroasă și cuantificabilă, fără posibilitate de recuperare a pagubelor, a numărului populației planetei noastre la acel moment, dar și a percepției generației bunicilor noștri în legătură cu siguranța noastră ca specie; Bomba atomică este un pericol real în ceea ce privește extincția noastră. Aceste frici, frustrări, paranoia au fost imprimate generației părinților noștri. Îmi amintesc că eram în clasa I (la începutul anilor 1980), când am descoperit, într-unul dintre dulapurile din sufragerie, o mască de gaze și o cutie aferentă; atunci am întrebat ce sunt acele obiecte, la ce folosesc și am primit răspunsuri foarte clare în legătură cu destinația acelor obiecte de la părinții mei, dar am aflat și despre decizia președintelui de atunci de a aproviziona populația României cu astfel de instrumente de apărare împotriva bombei cu neutron, această amenințare americană! Pentru mintea și sensibilitatea mea de copil de 6 ani și jumătate, aceste informații au fost dureroase, era pentru prima oară când aflu că am putea dispărea cu toții pentru că un președinte american – așa înțelegeam eu – ar putea să ne pună pe toți într-un asemenea pericol. Această amintire m-a ajutat să înțeleg mult mai rapid scrierile lui Artaud sau ale lui Brecht, ale lui Marcuse în legătură cu ororile celor două războaie mondiale din prima jumătate a secolului al XX-lea, o jumătate de secol în care oamenii Planetei Albastre au fost atât de încercați, suportând agresiuni și frici dincolo de imaginabil; de aici și creativitatea și înflorirea petrecute în artă în perioada interbelică și postbelică, produse culturale și generații care au îndulcit, întrucâtva, a doua jumătate a secolului al XX-lea, perioadă a Războiului Rece și a regimului totalitarist comunist – alte încercări grele pe care umanitatea le-a parcurs și le-a depășit în trecerea timpului.

Secolul al XXI-lea ne găsește în plin proces de globalizare, războaiele nu lipsesc de pe harta politică, bolile incurabile și foametea sunt neeradicate, deși există descoperiri medicale și potențial natural să ne susținem ca planetă fără a trăi asemenea traume și lipsuri. Artele și

teatrul nu vor înceta să genereze valori și produse care să hrănească nevoia spirituală a populațiilor planetei. Teatrul, muzica, dansul, literatura, pictura, sculptura, arhitectura și natura (încă vie, deși agresată și poluată de chiar specia umană) încă sunt spectacole care își găsesc spectatori. Între acestea, Musicalul este o industrie care – în Statele Unite și Marea Britanie, în Franța, Germania, Ungaria, Australia etc. – funcționează și evoluează.

Următoarele două subcapitole au menirea de a clarifica *de unde s-a pornit și unde s-a ajuns* în studiul și performanța Musicalului, mergând neexhaustiv pe firul evolutiv al muzicii și dansului în raport cu genul care face subiectul cărții de față.

MUZICA ȘI MUSICALUL

Până la compozitorii și libretiștii care au făcut istorie cu Musicalurile secolului XX, istoria muzicii consemnează un parcurs evolutiv bogat, longeviv, extraordinar pe care MUZICA îl descrie în cultura și civilizația noastră. Muzica este o altă oglindă a lumii noastre, în care *privești cu urechile, ascuți cu ochii*, descifrezi cu sufletul și imaginezi cu mintea; ea conține informații prețioase despre lumi apuse, vârste ale civilizației care au marcat MOMENTE extraordinare și semnificative pentru evoluția ei și, mai ales, în evoluția OMULUI.

„Muzica este o revelație mai înaltă decât orice înțelepciune și orice filosofie”¹³, spunea Ludwig Van Beethoven. Dacă în preistorie muzica era generată de sunetul pietrelor, lemnului sau al altor obiecte pe care străbunii le loveau într-o ritmicitate presupusă, dar necunoscută, pentru a comunica cu zeii cărora aceștia li se adresau și vocal – se presupune că emiteau sunete țipate, urlate sau strigate – în antichitate deja vorbim despre manifestări vocale și ritmice evaluate, anticii dezvoltând ritualuri, incantații, serbări și sărbători în care se exprimau prin sunet și mișcare. Dansul, muzica (vocală și instrumentală) și vorbirea au în comun ritmul, accentul și intensitatea. Acestea se pliau pe necesitatea omului antic de a-și exprima adulația, venerația, respectul, bucuria, teama, durerea pentru zeii lui, pentru conducătorii lui, pentru semenii care se nașteau sau care treceau în neființă etc. În spectacolele de teatru antic, dar și în timpul diferitelor procesiuni, strămoșii noștri

¹³ Victor Giuleanu, *Tratat de Teoria Muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986, p. 8.

foloseau deja instrumente de suflat, de percuție și cu coarde (fluierul, flautul, cimpoiul, trompeta, gongul, lira, chitara, harpa etc), precum și cântul vocal.

În Grecia Antică muzica făcea parte din educația tinerilor, teoria muzicală se dezvoltă datorită evoluției matematicii, filosofiei, fizicii. Muzica este considerată terapeutică, relaxantă și este nelipsită din spectacolele de teatru ale vechilor greci. Ea însoțește manifestările artistice, ritualice, de cult și sărbătorile celor din Egiptul Antic, India, China și Roma antică.

Evul Mediu denumeste o perioadă de timp îndelungată din istoria culturii și civilizației umane (acoperă perioada de la sfârșitul Antichității până la începutul Modernității, adică anii 200 – 1700, cu aproximație). Acum se dezvoltă în Europa muzica religioasă, care evoluează de la **monodie** la **polifonie**.

Monodia are o singură linie melodică, pe o singură voce, notată prin **neume** – note medievale așa cum apar în cântul psaltic bizantin și în cântul gregorian - și are în construcția sa **melisme** (succesiuni de note cântate pe o singură silabă). Neumele sunt semne care nu arată înălțimea sau durata notelor ce urmează a fi cântate; ele sunt „descifrate” și transmise mai mult pe cale orală, fiind utilizate și azi în cărțile cânturilor gregoriene și psalmice.

Polifonia este cântul pe mai multe voci, are mai multe linii melodice și este influența muzicii populare în cea cultă, religioasă. Polifonia a generat tehnica contrapunctului și a fugii. Evoluția de la monodie la polifonie a condus și la evoluția sistemului de notație. Astfel, apare notația pe portativ, asemănătoarea celei de azi, în care notele arătau înălțimea și durata acestora - călugărul benedictin **Guido d’Arezzo** (991 – 1033) este cel care a introdus noul sistem de notare.

Obligat să se supună Bisericii și Regelui, omul medieval a căutat să laicizeze relația sa cu aceștia. Intrarea Teatrului în Biserică și la curțile regale a permis dansului și muzicii să se dezvolte concomitent. Muzica populară și-a păstrat specificul, iar muzica cultă s-a deschis spre noi forme și stiluri. Deși a reprezentat o perioadă tulbură în istoria omenirii, perioada medievală a însemnat o evoluție în complexitate a muzicii.

Renașterea reasează OMUL în centrul preocupărilor, punând capăt epocii medievale și deschizând o nouă epocă a istoriei și

civilizației umane: Epoca Modernă. După Renaștere urmează Iluminismul cu revoluțiile sale care recalibrează raportul omului cu societatea deja avansată tehnologic; apoi Modernitatea se întinde pe tot secolul al XIX-lea și pe aproape jumătate din secolul XX, oprindu-se la sfârșitul celui de-al doilea război mondial. Din 1945 începe - ceea ce numim azi - Epoca Contemporană. Epoca modernă se caracterizează, din punctul de vedere al evoluției muzicii, prin modificări majore în compoziție, interpretare și receptarea operelor de artă, în teorie și semiotică muzicală - mai ales pentru Europa și America - dar și prin acumulări de lucrări muzicale complexe definite în genuri muzicale noi.

Renașterea muzicală descrie o perioadă prolifică din punct de vedere componistic, continuată cu Barocul, caracterizat de înlocuirea muzicii vocale cu cea instrumentală și de apariția unor instrumente noi de suflat și percuție. Acum se impun **Handel, Vivaldi, Monteverdi, Telemann, Albinoni, Pachelbel, Corelli** și, nu în ultimul rând, **Bach**.

Perioada între Renaștere și Baroc este esențială pentru că acum apare și se dezvoltă OPERA, aceasta reprezentând un alt MOMENT important pentru evoluția Teatrului Muzical.

În toate categorisirile făcute de oameni de muzică și teatru observăm că Opera este consemnată drept un gen clar, puternic, bine definit și diferențiat de celelalte genuri ale Teatrului Muzical. Din momentul apariției Operei și până în prezent s-au scurs puțin peste 4 secole, de-a lungul cărora spectacolele muzicale au evoluat și au dezvoltat forme intermediare care nu au făcut altceva decât să diferențieze puternic Opera de celelalte genuri surori.

Apărută în Italia la finele secolului al XVI-lea, Opera s-a răspândit în restul Europei și a dezvoltat forme intermediare de-a lungul vremii, de la Opera Seria, Opera Buffa, Opera Comique, Opera Baladă (secolul al XVIII-lea), până la Operetă (secolul al XIX-lea). Când spunem că Opera *a apărut și s-a răspândit*, ne referim, de fapt, la muzicienii care au contribuit la dezvoltarea artei teatrale și muzicale universale. Nu putem să nu vorbim despre **Jacopo Peri** (1561-1633), compozitorul, organistul și cântărețul italian considerat creatorul genului Operă. El este autorul operelor *Dafne* (1597) și *Euridice* (1600), cea din urmă supraviețuind până în prezent. *Euridice* are un prolog și două acte, totalizând 6 scene și 43 de numere muzicale.

Apoi, **Jean-Baptiste Lully** (1632-1687) - născut Giovanni Battista Lulli - un compozitor, dansator și violonist născut la Florența, cetățean francez din 1661, a fost o persoană agreată la curtea Regelui Ludovic al XIV-lea unde a și compus un număr impresionant de opere, **comedii-balet**¹⁴ (la care a colaborat cu Moliere) și **tragedii lirice**¹⁵ (devenind creatorul operei franceze). Tot lui Lully i se atribuie inventarea unei forme muzicale foarte folosite apoi în perioada barocă și în cea clasică muzicală: **uvertura franceză**¹⁶. Un alt nume important în evoluția Operei este compozitorul englez **Henry Purcell** (1659-1695), dar și compozitorul și organistul german **Heinrich Schutz** (1585-1672). Aceștia au contribuit, prin lucrările lor, la evoluția muzicii și a muzicienilor care le-au urmat. Schutz este considerat cel mai mare compozitor german până la **Johann Sebastian Bach** (1685-1750). Acesta din urmă a schimbat puternic și pentru totdeauna direcția în muzică prin introducerea **tonalității**¹⁷ în abordarea compozițiilor și în teoria muzicii. Bach este un MOMENT în istoria muzicii universale, a culturii și civilizației noastre.

Azi, datorită internetului, avem la dispoziție o întreagă galerie de înregistrări – unele excepțional interpretate de artiști contemporani – ale lucrărilor acestor *părinți* ai Operei. Ascultând *Tu dormi, e' dolce sonno*, o lucrare muzicală a lui Jacopo Peri, în interpretarea sopranei Ellen Hargis¹⁸, descoperi o impresionantă desfășurarea muzicală, instrumentele alese punând în valoare vocea sopranei care devine, astfel, instrumentul principal al piesei compuse în perioada de trecere de la stilul renascentist la cel baroc. Este atâta frumusețe, atâta dor, atâta forță în această compoziție. Accente ale suferinței răzbat în interpretarea intervalelor disonante. O sensibilitate aparte a omului începutului de

¹⁴ Comedia balet este o formă spectaculară de origine franceză care îmbină dramaturgia cu muzica și dansul; Moliere, Jean Baptist-Lully și Pierre Beauchamp au dezvoltat cu succes acest gen teatral muzical.

¹⁵ Tragedia lirică este o formă de operă atribuită francezilor și introdusă de Jean Baptiste-Lully; se referă la o tragedie (*su*)pusă muzicii.

¹⁶ Uvertura franceză este o formă muzicală barocă, atribuită lui Jean-Baptiste Lully.

¹⁷ Tonalitatea (într-o definire apropiată de cea din DEX) se referă la un ansamblu de legi care stau la baza gamelor, generând un sistem sonor în jurul tonicii (centrului) și subordonându-se acesteia.

Wikipedia dă următoarea definiție: „Tonalitatea este organizarea notelor unei compoziții în raport cu un centru (tonică)” (<https://ro.wikipedia.org/wiki/Tonalitate>)

¹⁸ Ellen Hargis este o soprană americană specializată pe muzica secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

secol al XVII-lea transpare de aici. Apoi, tot căutând pe YouTube ai ocazia să dai peste reconstituirea operei *Daphne* a lui Heinrich Schutz – o lucrare de o cu totul altă sensibilitate, o lucrare în care instrumentele sunt puternice, viorile dublează de multe ori vocile sopranelor sau ale tenorului, vocile se întrepătrund, dialoghează basul cu tenorul, sopranele, mezzo-urile și baritonul, aceștia completându-se cu instrumentele care interpretează linii melodice complementare. O lucrare cu totul superbă este *Muzica pentru înmormântarea Reginei Maria* a lui Henry Purcell (aceasta a fost cântată la înmormântarea Reginei Maria a II-a a Angliei, dar și la înmormântarea prematură a lui Purcell, considerat unul dintre cei mai mari compozitori englezi din toate timpurile).

Un alt MOMENT este apariția și evoluția spectaculoasă a compozitorului german **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791). Acesta, alături de **Joseph Hydn** (1732-1809) și de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) sunt încadrați de istorici în curentul Clasicismul vienez.

Din 1827 și până la finele secolului al XIX-lea, compozitorii romantici sunt aceia care au dezvoltat o muzică care să rupă ordinea și ritmul așezat al lucrărilor clasice. **Schuman, Chopin, Brams, Liszt, Wagner, Ceaikovski, Schubert, Verdi, Strauss** fiul sunt compozitorii romantici reprezentativi acum. Le-au urmat post-romanticii, prin lucrările lor veriste (realiste), dintre care enumerăm cele mai reprezentative figuri: **Francesco Cilea, Umberto Giordano, Ruggero Leoncavallo, Pietro Mascagni**, dar și **Jules Massenet, Riccardo Zandonai, Ermanno Wolf-Ferrari** și, nu în ultimul rând, **Giacomo Puccini**.

Giacomo Puccini (1858-1924) dezvoltă un alt MOMENT important în evoluția Teatrului Muzical universal. Lucrările sale – *Le Villi, Edgar, Manon Lescaut*, apoi *Tosca, La Boheme, Madame Butterfly, Turandot* (neterminată) sunt unele dintre operele **reprezentative** ale umanității. Compuse și scrise în stilul realist (verismul italian), în opoziție cu romantismul înfloritor de până atunci, aceste lucrări deschid drumul spre montări operatice în care *interpretarea doar vocală* face loc *interpretării plenare a caracterelor*, partitura pucciniană dezvăluindu-le complexitatea psihologică, realismul limpeziind drumul de la *a juca* sau *a părea a fi* la *a fi caracterele* **Scarpia, Manon, Tosca** sau **Rodolfo** și **Mimi, Marcello** și **Musetta** ori **Cio-Cio-san** și **Pinkerton** pentru interpreții rolurilor din operele mai sus amintite.

Secolul al XIX-lea este secolul apariției și evoluției genului OPERETĂ. Aici **Jacques Offenbach** (1819-1880) reprezintă următorul MOMENT în evoluția Teatrului Muzical, el dezvoltând și ducând mai departe acest nou gen al epocii.

Apariția Operetei îi este atribuită lui **Herve (Louis Auguste Florimond Ronger)**, cântăreț, compozitor, scenarist, libretist, dirijor și director de trupă francez (1825-1892) cu care Offenbach s-a intersectat în carieră, cei doi dezvoltând o rivalitate care a fost benefică genului Operetă și nu numai. În 1878, Herve a cântat în *Orfeu în Infern* al lui Offenbach, echilibrând relațiile dintre aceștia.

Opera muzicală a lui Herve cuprinde peste 120 de operete (din care selectăm *Les Folies Dramatique*, în 1853, *Cavalerii mesei rotunde*, în 1866, pe un libret de Henri Chivo și Alfred Duru, jucată la Theatre des Bouffes-Parisiens, *Micul Faust*, în 1869, pe un libret de Hector-Jonathan Cremieux și Adolphe Jaime, jucat la Theatre des Folies-Dramatiques, *Mam'zelle Nitouche*, în 1883, pe un libret de Henry Meilhac și Albert Millaud, pusă în scenă la Theatre de Varietes), aproximativ 20 de baletе și multe alte genuri muzicale și teatral-muzicale. *Don Quichotte et Sancho Panca* este un tablou grotesc într-un act compus de Herve și pus în scenă în 1847. Această lucrare este considerată prima operetă franceză.

Portofoliul lui Offenbach cuprinde și acesta un material vast, dezvoltând multe genuri ale Teatrului Muzical. Compozitor, violoncelist și om de teatru muzical francez de origine evreu german, **Jacques Offenbach** (sau Jacob Offenbacher) este autorul unui număr impresionant de operete (în jur de 100 de astfel de lucrări), dar și opere comice, pantomime, bufonerii, balet-pantomime, opere bufe, opere-feerii, o revistă, o piesă de teatru cu melodii (*La Vie Parisienne*, compusă și jucată în 1866, dar și în 1873, într-o versiune nouă, pe un libret de Henry Meilhac și Ludovic Halevy). A lăsat și câteva proiecte dramatice neterminate, printre care și opera fantastică *Povestirile lui Hoffman*. A mai compus foarte multe partituri vocale, cântece patriotice, piese pentru orchestră, piese și prelucrări pentru violoncel și pian, muzică pentru Comedia Franceză.

Viața și cariera sa sunt impresionante: născut la Koln, într-o familie care aprecia muzica, încă de copil Offenbach a studiat vioara, apoi violoncelul, compunând în timpul ăsta și câteva lied-uri. În 1833,

tatăl său îl aduce la Conservatorul din Paris, unde tânărul Jacques este admis și rămâne doar un an, pasionat mai mult de viața culturală și de mișcările politice ale vremii. Se angajează în orchestra Operei Comice, își continuă studiile de violoncel, compune valsuri și intră ușor, ușor în saloanele pariziene (1839). Face turnee ca instrumentist - devenind astfel mai cunoscut și câștigând o reputație - și începe să compună pentru teatru.

În 1855 deschide propriul său teatru de varietăți, **Les Bouffes-Parisiens** și cariera sa continuă: compune, cântă cu violoncelul, i se joacă lucrările la Opera Națională, la Opera Comică, la Palais-Royal, dar și în Viena și Berlin, în Bad Ems și Bad Homburg. Devine popular în întreaga Europă. Opera sa, *Le Grande Duchesse de Gerolstein*, se joacă în 1867 la Expoziția Universală de la Paris, bucurându-se de succes, iar în 1870 este montată pe scena Grand Opera House din New York.

Anul 1873 îi aduce directoratul la *Le Theatre de la Gaîté* pe care, doi ani mai târziu îl falimentează, prin montări scumpe și, nu neapărat, valoroase. Se găsește iar în situația de a depinde de angajamente pentru a-și asigura veniturile și un trai bun.

La Paris este adulat Bizet, la Viena, Johan Strauss fiul. Așa că, în 1876 ajunge la New York, unde este bine primit și de unde începe turneul american, timp de două luni. Reîntors la Paris, i se remontează câteva opere la *Le Theatre de la Gaîté* și pregătește premiera *Povestirilor lui Hoffman*, atât la Opera Comică din Paris, cât și la Ringtheater în Viena. Moare înainte de aceste premiere, pe 5 octombrie 1880, lăsând în urma sa o operă bogată. Este înmormântat la cimitirul din Montmartre, unde sunt prezenți foarte mulți admiratori ai muzicii sale.

Opereta vieneză se conturează cu operele muzicale ale lui **Johann Strauss, fiul** (1825-1899), **Frantz von Suppe** (1819-1895) și continuate de **Franz Lehar** (1870-1948), **Oscar Straus** (1870-1954), **Edmund Eysler** (1874-1949), **Emmerich Kalman** (1882-1953), **Robert Stolz** (1880-1975), **Nico Dostal** (1895-1981) etc, în vreme ce opereta germană este reprezentată de **Paul Lincke** (1866-1946), **Eduard Kunneke** (1885-1953), **Walter Kollo** (1878-1940), **Leon Jessel** (1871-1942) etc.

Odată cu drumul deschis de Operetă în Teatrul Muzical, **Gilbert și Sullivan** (în Marea Britanie) și **Harrigan and Hart** (în Statele Unite)

dezvoltă lucrări teatral-muzicale reprezentative pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea, lucrări care vor contribui la cristalizarea a ceea ce azi numim MUSICAL.

Gilbert (Sir William Schwenck: 1836-1911) și **Sullivan** (Sir Arthur Seymour Sullivan: 1842-1900) au dezvoltat, în timp, marca teatrului muzical din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Marea Britanie. Întâlnirea profesională a celor doi a fost una de succes, împreună creând 14 opere de gen apreciate și mult jucate în epocă, dintre care cele mai cunoscute lucrări sunt *H. M. S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance* și *The Mikado*. Intrate în istorie ca *Savoy Operas*, producțiile cuplului artistic Gilbert (libretist) și Sullivan (compozitor) au adus în sălile de teatru un număr mare de spectatori și s-au jucat până în 1982. Teatrul Savoy, de altfel, a intrat în istorie ca fiind primul teatru european în care s-a folosit curentul electric, odată cu rularea spectacolului *Patience* al celor doi artiști-creatori amintiți mai sus.

Părinții teatrului muzical american modern sunt **Edward Harrigan** (1844-1911) și **Tony Hart** (1855-1891). Asemeni cuplului englez Gilbert și Sullivan, **Harrigan** și **Hart** au dezvoltat un parteneriat profesional puternic, producțiile lor jucându-se cu precădere la Teatrul Comic de pe Broadway, New York, dar și la Noul Teatru Comic (până în 1884, când clădirea a ars din temelii). După moartea prematură a lui Hart, Harrigan a preluat și a pus în circuit Harrigan's Theatre (1890) sau Herald Square Theatre, un teatru care a mai funcționat până în 1914 și în repertoriul căruia au rulat peste douăzeci dintre piesele acestuia.

Finalul de secol al XIX-lea (1890) și începutul de secol XX dezvoltă, în teatrul muzical englez, ceea ce numim **Edwardian Musical Comedy**: *Florodora* (1899), *The Arcadians* (1909), *A Gaiety Girl* (1893), *In Town* (1892), *The Shop Girl* (1894), *The Gheisha* (1896), *The Quaker Girl* (1910), *Chu Chin Chow* (1916) etc. Părintele acestui tip de teatru este managerul și producătorul englez de descendență irlandeză **George Edwardes** (1855-1915). Acesta a condus, la începutul secolului XX, multe din teatrele de pe West End, aducând împreună o serie de compozitori și libretiști care au pus pe hârtie materiale dramaturgice și muzicale de referință în epocă. Lui Edwardes i se datorează evoluția spre altă formă de teatru muzical: în Edwardian Musical Comedies se trece de la operetă la music-hall, fetele din Burlesque sunt acum Gaiety

Girls, sunt mult mai sofisticate, consistente în economia producțiilor muzicale ale acestei perioade.

Music-hall-urile erau spații destinate unui anume tip de spectacole de *entertainment*. Denumirea are legătură cu spațiul în care se petreceau aceste experiențe spectaculare: de obicei era vorba despre o încăpere care avea mese și scaune pentru publicul-consumator și o zonă pentru o scenă sau pentru un spațiu scenic în care se desfășurau artiștii instrumentiști, actorii, dansatorii și oricare alt artist ce apărea pe afișul reprezentațiilor muzicale ale localului.

În filmele muzicale americane ale începutului de secol XX (vorbim de sfârșitul anilor '20 și de anii '30) sunt reconstituite astfel de Hall-uri cu artiștii și publicul lor. Mai târziu, în musicalul *Cabaret* - povestea unei cântărețe englezoaice de la Clubul Kit Kat și a unui scriitor american, în Berlinul anilor 1929-31 – creatorii săi reconstituie viața de noapte a cabaretelor germane din acea epocă în care faptele politice au modificat major desfășurarea istoriei noastre. Filmul muzical *Cabaret* al lui Bob Fosse recrează atmosfera cluburilor și a realităților tulburi din perioada de început a fascismului. Deși atmosfera ar trebui să amintească de grotescul cabaretului german al începutului de secol XX, interiorul clubului amintește de atmosfera și dispunerea Music-Hall-urilor englezești. Multe din filmele muzicale americane ale deceniilor doi, trei și patru ale secolului XX - în care protagoniști erau Judy Garland, Fred Astaire, Marlene Dietrich, Shirley Temple, Ginger Rogers, Jo Stafford etc – recrează atmosfera music-hall-urilor englezești și americane ale începutului de secol XX. Odată cu apariția filmelor muzicale, Music-hall-urile și-au pierdut publicul și au început să nu mai fie rentabile. În evoluția Musicalului, Music-Hall-urile au reprezentat o etapă semnificativă.

Un alt nume important în istoria teatrului muzical este dramaturgul, compozitorul, actorul, omul de show, libretistul, cântărețul, producătorul și dansatorul **George Michael Cohan** (1878-1942). Acesta a compus și publicat, de-a lungul existenței sale, peste 300 de cântece: *You're a Grand Old Flag*, *The Yankee Doodle Boy*, *Over There* sunt doar câteva din titlurile intrate în istorie, acestea fiind piese patriotice foarte ascultate și apreciate în epocă; Cohan a scris, compus, produs musicaluri, în care a și jucat, a fost distribuit în filme; istoricii teatrali americani l-au denumit părintele comediei muzicale americane.

Apariția, dezvoltarea și evoluția jazz-ului și, mai târziu, a rock and roll-ului și muzicii pop au influențat, pe rând, operele muzicale care se turnau la Hollywood și în Europa anilor '20 și '30, cum au influențat și musicalurile puse în scenă în a doua jumătate a secolului al XX-lea și început de secol XXI. Musicalurile își diversifică paleta sonoră cu ritmuri și teme în concordanță cu muzica prezentului. Se trece, astfel, de la *Show Boat* (1927), la *Kiss me, Kate* (1948), apoi la *My Fair Lady* (1956), *Sunetul muzicii* (1959), *Omul din La Mancha* (1965), *Cabaret* (1966), *Hair* (1967), *Jessus Christ Superstar* (1970), *Godspell* (1971), *Grease* (1971), *Rocky Horror Show* (1973), *A Chorus Line* (1975), *Annie* (1977), *Evita* (1979), *Mizerabilii* (1980, 1987), *Cats* (1981), *Dreamgirls* (1981), *Victor.Victoria* (1982), *La Cage Aux Folles* (1983), ca mai apoi să apară *Fantoma de la Operă* (1986), *Miss Saigon* (1989), *Sunset Boulevard* (1993), *Frumoasa și Bestia* (1994), *Rent* (1996), *Mamma Mia* (1999), apoi *Wicked* (2003), *Mica sirenă* (2008), *Matilda* (2010, 2011, 2013), *The Book of Mormon* (2011), *Waitress* (2015), *Hamilton* (2015), ca să amintim, cronologic, o mică, dar valoroasă parte din dramaturgia muzicală modernă și contemporană americană, englezească și franțuzească.

Secolul XX este secolul în care Musicalul, așa cum îl (re)cunoaștem azi, și-a dezvoltat, consacrat, lărgit sfera de manifestare muzicală, componistică, coregrafică, dramaturgică și de punere în scenă – de la regie, la lumini, sunet, scenografie – dezvoltând o tradiție, în special în Statele Unite și Anglia, dar și în Franța, Germania, Ungaria, până în prezent.

Musicalul a abordat întotdeauna teme de actualitate ale societății americane, englezești, franțuzești etc sau a onorat dramaturgia, literatura marilor autori, dar și a unor autori funcționali, adaptând textele acestora și transformându-le în scenarii de Musical cu care s-a făcut performanță pe scenele profesioniste ale lumii (*Romeo și Julieta* lui Shakespeare a devenit *Romeo et Juliette: de la Haine a l'Amour* a lui Gerard Presgurvic - muzica și versurile, *Mizerabilii* lui Hugo a devenit *Les Miserables* sau *Les Miz* al echipei Claude Michel Schonberg (muzică) – Alain Boublil (versuri și scenariu) - Jean Marc Natel (scenariu) - Herbert Kretzmer (versurile în engleză), *Pygmalion*-ul lui Bernard Shaw a devenit *My Fair Lady*-ul lui Alan Jay Lerner (scenariu și versuri) și al lui Frederick Loewe (muzică) – lucrare construită la

granița între operetă și musical, spectacolul primind epitete onorante din partea criticii de specialitate: *perfect*, *miraculos*, *capodoperă*, *irezistibil*¹⁹ etc - și, nu în ultimul rând, *Fantoma de la Operă* a lui Gaston Leroux a devenit *Fantoma de la Operă* a echipei Andrew Lloyd Webber (muzică și scenariu), Charles Hart (versuri), Richard Stilgoe (scenariu).

Enumerarea pieselor de teatru, a romanelor ori a nuvelor de la care s-au dezvoltat scenarii de Musical poate continua; considerăm că exemplele înșiruite aici vorbesc de la sine despre cât de firească este apropierea dintre Musical și Teatru. Structura unei piese de Musical este diferită de structura clasică a unei piese de teatru prin:

1. cantitatea redusă de replici vorbite – aici observăm o asemănare, la nivelul construcției replicii, între replicile unui musical și cele ale unui film –

și

2. existența frecventă a replicilor cântate, versificate, acestea regăsindu-se în structura ariilor, duetelor, terțetelor, ansamblurilor ș.a.m.d.

Cantitatea redusă de replici vorbite dintr-un musical are legătură cu respectarea întregului. Un scenariu de Musical cuprinde dialogurile vorbite, dialoguri și monologuri cântate și dansate, ponderea având-o muzica și interpretarea muzicală. Acestea fac tipicul, dau specificul genului. De aceea, spre deosebire de piesele de teatru clasic, în care replicile se pot dezvolta în monologuri generoase, chiar în formulări poetice, în Musicaluri măsura justă între replicile vorbite și cele cântate este esențială în transmiterea mesajului întregului. Replicile vorbite nu fac altceva decât să ducă acțiunea mai departe, în vreme ce replicile cântate (piesele muzicale) sunt acelea care „vorbesc” despre profunzimea unui caracter, despre viața intimă a *personajului*, despre o trăire puternică, despre realizarea unui fapt de viață etc. Replicile cântate dintr-un Musical sunt echivalentul monoloagelor din piesele clasice de Teatru. De aceea, nu vom vedea monologuri vorbite care să conțină treceri majore de la o situație (sufletească) la alta, toate acestea se vor dezvolta în monologul cântat. În Musical se trece de la monologul vorbit la cel cântat exact în momentul în care personajul nu mai poate *vorbi* despre asta pentru că *ceva major se petrece* cu ființa sa. Muzica și

¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady

interpretarea cântecului sunt **un vârf de trăire, un apogeu** pentru un caracter/personaj dintr-un Musical.

Observația Mariei Zărnescu în volumul *Muzici și muze* - în legătură cu faptul că Musicalul cel mai bine articulat, cel mai coerent este acela care pornește de la o structură dramatică – de la o piesă de teatru - și dezvoltă, apoi, o piesă de Teatru Muzical (Musical) – este o observație importantă. Atunci când inspirația este un text dramaturgic sau unul din marea literatură, echipa de creație (regizor, compozitor, versificator, scenarist, actor-interpret etc) are un material bogat de studiat, analizat, cercetat. Revenirea la sursa inițială ajută creatorii în munca la crearea scenariului și a muzicii unui Musical, dar și mai târziu, în etapa montării/punerii în scenă a acestuia.

Scenariul de Musical **conține** povestea de la care s-a pornit și totul este esențializat: replicile vorbite sunt mai scurte, ele duc povestea mai departe; apoi, replicile cântate beneficiază de materialul muzical care are – obligatoriu – de-a face cu sursa inițială de inspirație. De exemplu, în construirea ariei *Bring Him Home* a lui Valjean din *Les Miserables*, compozitorul și versificatorul au esențializat întreaga viață a lui Valjean, cu toată vulnerabilitatea și credința de care acesta este capabil în acel moment al desfășurării acțiunii din scenariu. Este vorba despre momentul în care Marius cade rănit de gloanțele inamice, în desfășurarea de forțe ale Revoluției de la 1832; Valjean îl salvează din tranșee și îl îngrijește cu speranța că nu îl va pierde pe acela care îi este ca un fiu, Marius fiind marea dragoste a Cosettei, fiica adoptivă a lui Valjean. Momentul este atât de puternic, atât de emoționant: este ruga lui Valjean cea mai curată. Îl roagă pe Dumnezeu să îl păstreze în viață pe Marius și să îl ia pe el în loc, dacă trebuie ca cineva să părăsească această lume. Ei bine, construirea acestei arii, a acestui monolog cântat a fost posibilă datorită materialului inițial – opera *Miserabilii* a lui Victor Hugo – în care găsim toate pârghiile pentru a cunoaște mai bine, a înțelege și a aduce în lumina rampei un caracter atât de puternic și de fascinant cum este Jean Valjean.

Există o diversitate de surse de inspirație în structurarea și dezvoltarea scenariilor de Musical: în afara adaptărilor pornite de la o literatură deja existentă – acestea sunt cele mai numeroase - (de exemplu: *My Fair Lady*, *Cabaret*, *Les Miserables*, *Fantoma de la Operă*, *Notre Dame de Paris* - inspirat de *Cocoșatul de la Notre Dame* a lui

Victor Hugo -, *Kiss me Kate* – inspirată din *Îmblânzirea scorpiei* a lui Shakespeare, *Romeo și Julieta*, *Matilda* etc), există scenarii dezvoltate din întâmplări sau fapte de viață reale (de exemplu: *A Chorus Line*), așa cum există lucrări care au ca sursă de inspirație Opera (de exemplu: musicalul *Rent*, inspirat din *La Boheme* de Giacomo Puccini; la rândul său, Puccini s-a inspirat din lucrarea autobiografică a poetului și nuvelistului francez Henry Murger (1822-1861), *Scenes de la vie de boheme*), dar și lucrări care pornesc de la muzica unor cântăreți sau trupe celebre (musicalul *Mamma Mia* s-a construit pe muzica și cântecele formației ABBA; *Elvis* este un musical despre viața și cariera lui Elvis Presley, cu cântecele/hiturile acestuia) ș.a.m.d.

Musicalul nu a ocolit niciodată subiectele tabu, ci a ținut chiar miezul acestor problematici, indiferent de granițele țărilor în care se manifestau acestea; problematicile diverse sunt o consecință a schimbărilor politice, sociale, tehnologice survenite în evoluția civilizației noastre, odată cu trecerea timpului. Musicalul abordează tema războiului, a sexualității, a inegalității de șanse sau drepturi, a sărăciei, a prostituției, a bolilor incurabile sau grave în contexte sociale diverse în aceeași măsură în care (sau cu aceeași responsabilitate cu care) dramaturgia, nuvelistica, beletristica sau romanul le abordează, la rândul lor. Publicul apreciază spectacolele muzicale, dovadă stau cifrele încasărilor și longevitatea anumitor spectacole de Musical ale secolului XX. Faptul că Musicalurile au dezvoltat o tradiție în anumite țări reprezintă o altă dovadă a aprecierii și nevoii/gustului publicului pentru asemenea gen teatral. De altfel, pare imposibil ca acest gen teatral muzical să nu genereze fani sau consumatori în rândul publicului, în condițiile în care oferta culturală este dramaturgia, versul, muzica, cântul, dansul...

DANSUL ȘI MUSICALUL

Adunați cu mic, cu mare în jurul focului, străbunii noștri din vechime „povesteau” despre întâmplările de peste zi, ajungând **să danseze** și **să cânte** despre asta, bătând diverse ritmuri. „Dansau” și „cântau” despre activitățile lor obișnuite, despre vânătoare sau lupta cu vreun animal sălbatic, despre cultivarea pământului sau despre natură, despre zeitatea pe care o venerau. Dansul și muzica erau, în vremurile

de început ale civilizației noastre, mișcări pe ritmuri însoțite de strigăte și sunete. Am fost întotdeauna fascinată de capacitatea și nevoia dintotdeauna a omului de a se exprima în (pentru un) **public**, chiar de a se exhiba, eliberându-se de energii, temeri, exprimându-și bucuria, puterea sau poziția, sărbătorind evenimente ale comunității, și, nu în ultimul rând, am fost fascinată de nevoia omului de a produce – conștient sau nu - artă, de a genera cultură. Încă din perioada liceului mă atrăgeau cărțile de istorie (a artei, a muzicii, a religiilor – Mircea Eliade²⁰ este un scriitor, filosof, profesor și istoric al religiilor esențial pentru cultura universală, lectura scrierilor sale este importantă în formarea tinerilor), de arheologie etc, deoarece ele conțineau informații prețioase despre civilizația noastră. La un moment dat, am ajuns la **Istoria culturii și civilizației** a lui Ovidiu Drimba²¹, o lucrare amplă și o altă lectură esențială despre impresionanta călătorie a omenirii de-a lungul epocilor, din preistorie și până în contemporaneitate. Parcurgându-i volumele, mi-am reconfirmat poziția în legătură cu nevoia omului de a crea frumos, de a produce artă, de a o împărtăși cu semenii. Evoluția spre spectacular își are originea în manifestările străvechi ale străbunilor noștri, iar artele s-au dezvoltat și au devenit o necesitate în cadrul acestora. **Activitățile obișnuite** ale stră-stră-străbunilor – culesul recoltelor, însămânțatul și muncile agricole, vânătoarea etc, dar și evenimentele firești - nașterea, moartea, schimbarea anotimpurilor, au generat **manifestări neobișnuite** în comunitățile umane: rituri, ritualuri, sărbători religioase, sărbători agrare, cultul morților, liturghii, jocuri olimpice, lupte cu gladiatori, spectacole populare teatrale, teatru. În timp, aceste manifestări au devenit **obișnuite**, unele s-au păstrat, altele s-au transformat, altele sunt prezervate în pietre, peșteri sau culturi ceramice, morminte sau clădiri preistorice, plăcuțe, papirusuri și cărți străvechi. Artele și teatrul au însoțit manifestările și evenimentele din istoria umanității, evoluând continuu.

²⁰ Mircea Eliade (1907-1986) este scriitor, filosof și istoric al religiilor român; începând cu 1964 este numit Profesor Titular al Catedrei de Istoria Religiilor al Universității din Chicago, *Sewell Avery Distinguished Service Professor of the History of Religions*, iar din 1966 devine cetățean american și membru al *American Academy of Arts and Sciences*.

²¹ Ovidiu Drimba (1919-2015) este istoric literar și profesor universitar român, asistent al filosofului și poetului Lucian Blaga, la Catedra de Filosofia Culturii a Universității din Cluj, Șeful Catedrei de Limba și Literatură română modernă al Universității din Torino, dar și la Universitatea Catholică din Milano. Este autorul unui număr important de volume de specialitate.

Dintre toate artele dezvoltate și transmise din secol în secol, dansul este manifestarea care a însoțit continuu și, oarecum, instantaneu, omul! Omul preistoric *s-a mișcat* (fapt care ține de o manifestare justificată și justificabilă în obișnuința unei zile din viața sa) mereu. Descoperind motivații mai puternice decât simpla cățărare în copaci, vânătoarea sau pescuitul, trecând apoi la lupte pentru supraviețuire cu animale sau cu semenii, omul preistoric a pășind spre un *dans* ritualic, la început, și abia mai apoi a dezvoltat *dansuri* specifice. S-a pornit de la ***dansul ritualic*** și s-a ajuns la ***dansul de societate***, dacă vreți. Odată cu evoluția sa, omul a trecut de la dansul mitic la demitizarea acestuia și la dezvoltarea unor întrebuintări mai accesibile (s-a trecut de la identificarea omului cu animalul totem, de la celebrarea zeilor și convocarea acestora pentru bunul mers al agriculturii, al sănătății etc, la atragerea parteneriei/partenerului, la distracție și recreere fără evocarea zeului, deși elemente sacre încă există în multe dansuri „de societate”).

Profesorul universitar doctor și coregraful Sergiu Anghel²² atrage atenția în volumul (teză de doctorat) **Dansul – arhetip cultural** asupra folosirii corecte a terminologiei atunci când aducem în discuție dansul și evoluția sa: „A vorbi de «dans» când ne referim la activitatea magico-ritualică a omului primitiv, a cărei formă de expresie, constituită din anumite secvențe de mișcare ale corpului ce nu au în niciun caz o finalitate „artistică”, ni se pare a fi o eroare”²³. Profesorul propune folosirea termenului de **protohoreie** atunci când se face referire la *dansul* omului primitiv. Protohoreia denumeste, în accepțiunea lui Sergiu Anghel, manifestarea mișcării ritualice a omului primitiv, iar **psychoreea** se referă la „conținutul psihic al «dansului» primitiv”²⁴. Dacă mișcărilor efectuate de omul primitiv în diversele sale manifestări ritualice aveau sau nu finalitate artistică pentru acesta și pentru privitorii săi, e mai puțin important. Nici nu se pune problema să descoperim sau să demonstrăm dacă exista o pornire artistică în acele manifestări. Ele devin „artistice” pentru cei care le analizează. Apoi, relația omului primitiv cu zeul – oricare ar fi fost acesta – a fost întotdeauna una de *căutare*, de adulație, de respect, de nevoie a celui dintâi de a primi răspuns din partea

²² Sergiu Anghel este un coregraf român, profesor universitar doctor al Facultății de Teatru a UNATC, la Catedra de Coregrafie și Președintele Senatului UNATC.

²³ Sergiu Anghel, *Dansul – arhetip cultural*, Ed. Proarte, Constanța, 2003, p. 19.

²⁴ *Idem*, p. 20.

celuilalt. Ofrandele, jertfele pe care oamenii din vechime le aduceau zeităților în schimbul unor recolte bune, a protecției divine etc, demonstrează, dacă mai era nevoie, seriozitatea cu care străbunii noștri tratau relația lor cu divinitatea. Folosim termeni precum ritualic, mistic, magic - în descrierea pe care o facem lumii primitive și nu numai - atunci când vine vorba despre relația omului cu divinitatea, cu creatorul, cu forța universală etc. Natura artistică a omului se naște din această relație a sa cu divinitatea. Din această perspectivă, dansul, cântul, teatrul, scrisul, pictatul și oricare altă manifestare artistică recrează intrarea în contact a ființei umane plenare (spirit și materie) cu divinitatea.

Există o legătură strânsă între expresia de mișcare, vocală și *dramaturgică* a diverselor obiceiuri, rituri, ritualuri și evenimente ale omului preistoric și ceea ce s-a dezvoltat a fi, în timp, TEATRUL, DANSUL, DRAMATURGIA, CÂNTUL și MUZICA etc. Într-o oarecare măsură, dansul a parcurs etapele evoluției TEATRULUI. Muzica a fost prezentă, de asemenea, în parcursul evolutiv al lui **Homo Aestheticus**²⁵. Este o denumire și un concept care se prefigurează în *Hamlet*-ul lui Shakespeare²⁶ sau în nuvela *Ucenicia lui Wilhelm Meister* a lui Goethe²⁷, dar și mai târziu, în secolul al XX-lea, purtând chiar numele cărții apărute în 1992 și semnate de autoarea americană Ellen Dissanayake²⁸: *Homo Aestheticus: Where Art Comes from and Why?*. În prezent, Ellen este profesor asociat al Școlii de Muzică a Universității din Washington. În prelegerile, cărțile și articolele sale, aceasta face o deosebire clară între momentul (timpul) în care omul a creat artele - și acest fapt, spune dumneaei, s-a petrecut în preistorie - și momentele în care omul s-a dezvoltat și a evoluat odată cu artele sale (dans, pictură, sculptură, desen, muzică, cânt, arhitectură, literatură, dramaturgie etc). Omul preistoric participa la perpetuarea, promovarea și crearea artei, indiferent de pregătirea sau priceperea sa, omul preistoric participa la

²⁵ Homo Aestheticus (în antiteză cu Homo Economicus) este un concept filosofic care descrie și definește omul interesat de artă în toată diversitatea ei și de crearea, observarea și consumarea acesteia.

²⁶ William Shakespeare (1564-1616) este considerat cel mai mare poet și dramaturg englez și unul dintre cei mai importanți scriitori ai literaturii universale.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) este un poet german, unul dintre cei mai importanți gânditori și oameni de știință universali.

²⁸ <http://www.ellendissanayake.com/about/>

viața societății, iar viața societății conținea și consuma artă de toate felurile²⁹.

În Antichitate, dansul era prezent în spectacolele de teatru, la fel cum muzica era prezentă în spectacolele de teatru antic. Acum, să ne punem din nou problema dacă orice mișcare într-un ritm anume poartă denumirea de dans sau dansul presupune un set de reguli care îi asigură definiția și îl face recognoscibil și diferit de alte manifestări. DA, orice suită de mișcări pe un ritm anume, care generează o trăire, o eliberare de energie, o expresie corporală poate primi denumirea de dans.

În cartea sa *Teatru-Dans, un spectacol total*, Carmen Stanciu³⁰ descrie fenomenul spectacular Teatru-Dans, făcând și o esențializată trecere în istorie și analiză a dansului clasic și modern universal, aplecându-se cu responsabilitate asupra punctelor nevralgice și evolutive ale acestora în raport cu arta teatrului și cu nașterea genului TEATRU-DANS. Despre originile dansului, autoarea precizează: „Ritualuri religioase (creștine sau păgâne), sărbători laice, dansuri populare sau de curte (de grup sau în perechi) -, dar și o largă varietate de «spectacole»: mascarade, interludii, farse, mistere medievale, scenete dramatice, bufonade cu măști – constituie «materia primă» din care va lua naștere arta dansului”³¹.

Autoarea fixează momentul premergător nașterii artei dansului ca fiind acela în care *dansul de grup* s-a detașat în *dansul în perechi*: „Vom considera (...) drept punct de pornire al acestui lung și sinuos traseu de „materializare” a artei dansului, mutarea interesului pentru dansurile de grup (în care identitatea interpretului este cea a grupului) către dansul în perechi – cu coregrafie «fixă» (contradansul) sau dansul de salon. Dintr-o formă de expresie populară și colectivă dansul va deveni, în Italia secolelor XIV și XV, un «ingredient» privilegiat al sărbătorilor sau alaiurilor triumfale în onoarea prinților – va renunța la dimensiunea lui religioasă pentru a deveni imaginea unei lumi care îl are în centru pe Om”³².

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=tVJeGd7AIMA>

³⁰ Carmen Stanciu este conf. univ. dr. la Catedra de Teatrologie și Prorector al UNATC „I.L. Caragiale”, autoarea a numeroase articole de specialitate, dar și a cărții *Teatru-Dans, un spectacol total*.

³¹ C. Stanciu, *Teatru-Dans, un spectacol total*, Ed. UNATC Press, București, 2006, p. 7.

³² *Idem*, p. 8.

Înaintând în istorie, ajungem într-un moment important pentru evoluția dansului: apariția BALETULUI CLASIC. Dezvoltat odată cu apariția OPEREI (despre Jacopo Peri și opera sa - Dafne (1597) - am vorbit deja în subcapitolul anterior), BALETUL începe să își facă cunoscute prezența și specificul cu mai bine de patru secole în urmă, mai exact în anul 1581, când are loc la Paris, la Palatul Luvru, căsătoria Ducei de Joyeuse. Aici, în fața Reginei Caterina de Medici și a Regelui Henric al II-lea, se joacă **Baletul comic al reginei**. Acesta este un **balet de curte** dezvoltat de Balthazar de Beaujoyeulx și prezentat la 15 octombrie, în fața regalității franceze și a invitaților acestora.

Carmen Stanciu semnalează condițiile pe care trebuie să le îndeplinească dansul pentru a i se recunoaște specificul:

„Sistematizate, coordonatele concrete ale dansului sunt:

- se bazează pe **corpul uman în mișcare**;
- mișcarea este **structurată** – fie **stilizată**, fie executată în funcție de anumite **tipare**;
- mișcarea stilizată/executată transmite **grație, eleganță și frumusețe**;
- este acompaniată de **muzică** sau de alte **sunete ritmice** – numite **fraze-cheie**;
- își propune **să spună o poveste**, sau
- își propune să **comunică** sau **exprime emoții umane, teme sau idei**;
- comunică utilizând și limbajul altor arte: **teatrul, pantomima, scenografia, tehnica de scenă**”³³.

Tot ce s-a dezvoltat pe mai departe în arta dansului a fost, la vremea respectivă, avangardist și s-a născut în opoziție cu fixitatea și strictețea baletului clasic. Artiștii secolelor al XIX-lea și al XX-lea au contribuit major la evoluția artei dansului, favorizând trecerea spre formele sale moderne și contemporane: Isadora Duncan, Martha Graham, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Merce Cunningham, Pina Bausch, dar și Fred Astaire, Ginger Rogers și Grace Kelly, apoi Bob Fosse, au contribuit major la explorarea și dezvoltarea unor manifestări și limbaje coregrafice specifice, unice, marcante. Apoi, cabaretele franțuzești și germane constituie o etapă aparte, în evoluția manifestărilor spectaculare care implică cântul, dansul; aici femeile au

³³ *Idem*, p. 48.

avut un rol determinant: personalitatea artistică a acestora a dezvoltat atât individualități, cât și echipe bine sudate, acestea devenind o marcă în structura cabaretelor și a Musicalurilor. Un corp uman pus în mișcare într-o structură teatrală (muzicală) devine expresiv, în primă fază, apoi semn(ificant) scenic, generând emoție. În cabaretele franțuzești și germane, mișcările și manifestările artistice din programele lor au contribuit, indirect, la dezvoltarea Musicalului secolului XX.

Începând cu secolul al XIX-lea, se observă o prezență remarcabilă a femeilor în artă și știință (scriitoare, actrițe, dansatoare femei-coregraf, dar și femei-fizician, chimist, medic, arhitect, femei-pilot, femei-pedagog, femei-designer vestimentar, dar și femei care și-au obținut doctoratul în Drept etc încep să se remarce de-a lungul secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX); o altă observație cel puțin interesantă este aceea că mai toți discipolii lui Freud au fost femei: ele au devenit bune psihanaliste; de aici, poate, și funcționarea cu responsabilitate și pricepere a femeilor-psiholog în secolele al XX-lea și al XXI-lea.

Nu ne interesează o împărțire severă (limitativă) pe sexe, urmată de vreo introducere în feminism, nici o analiză a evoluției teatrului muzical din această perspectivă; este de notat faptul că emanciparea femeii a produs o serie de aspecte pozitive care au contribuit – în domeniul care face subiectul cărții de față - la evoluția literaturii, a teatrului, a artei dansului și cântului și, în consecință, a teatrului muzical (a Musicalului).

Rămânând în sfera artei dansului, în perioada sfârșit de secol al XIX-lea – sfârșit de secol al XX-lea, observăm că se remarcă nu doar artiste executante foarte iscusite și talentate, ci și creatoare ale unor limbaje și tehnici importante pentru dansul modern și contemporan: **Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Pina Bausch** etc. Musicalul a câștigat în evoluție și datorită contribuției acestor vârfuri în arta dansului.

Isadora Duncan (1877/78-1927) este o dansatoare de origine americană, celebră pentru performanțele și îndrăzneala de a căuta forme de expresie coregrafică la polul opus baletului clasic. Pentru vremea sa a fost o inovatoare și o îndrăzneță. Neatrăsă de rutina baletului clasic, Isadora dezvoltă un limbaj coregrafic în care corpul se manifestă liber; alegerea materialului muzical este, de asemenea,

îndrăzneală pentru vremea sa: Isadora alege să danseze pe Beethoven, Scriabin, Schubert, Chopin etc, deși voci din public spuneau că nu se poate dansa pe un material muzical care nu a fost gândit/conceput pentru un Balet.

Inspirată de postura și hainele femeilor desenate pe artefactele din perioada antică grecească, Isadora creează mișcări *noi*, născute pas cu pas, dintr-una în alta, într-o nevoie naturală a corpului de a se elibera în mișcări explorate acum și aici, am putea spune. Aceste mișcări sunt conectate la emoțiile dansatorului/artistului, astfel că Isadora face posibilă evoluția spre o altă vârstă a dansului. Ea nu se limitează să recunoască și să respecte coordonatele baletului clasic, ci se inspiră și admiră dansurile populare și celelalte dansuri de societate. Ceea ce propune și dezvoltă Isadora este o eliberare a mișcărilor conduse din plexul solar – locul de unde pornește, în concepția sa, mișcarea corpului omenesc. Pasul pe care îl face Isadora în istoria dansului universal o plasează pe această ca inițitoare a dansului modern.

La vremea aceea, însă, concetățenii nu au primit bine propunerile sale artistice, astfel că Isadora Duncan părăsește Statele Unite și începe o carieră în Europa, promovându-și stilul în turnee și spectacole la Londra, Paris, Moscova etc; devine un star. Dacă în perioada vieții ei scurte (moare la 49 de ani în urma unui nefericit accident: în timp ce se afla într-o mașină decapotabilă, eșarfa extrem de lungă pe care o purta în jurul gâtului se agață de roata mașinii, proiectând-o pe caldarâm; impactul i-a fost fatal, moartea survenind instantaneu) americanii nu reacționează decât târziu la arta ei, de atunci și până în prezent există școli de dans și festivaluri care îi onorează munca și aplică principiile sale în dans, în diverse locuri ale lumii.

La cursurile de Arta actorului pe care le susțin la UNATC, le propun și îi antrenez pe studenții-actori să descopere mișcarea următoare născută din *mișcarea inițială*, pe muzici care devin, astfel, dramaturgia pe care aceștia lucrează. Apoi, exercițiile de eliberare fizică și de expresie corporală propuse studenților-actori, exerciții ce ținesc antrenarea imaginației și conectarea la corpul *interior* (conectarea corpului fizic al actorului la corpul său... metafizic) sunt influențe ale tehnicii Duncan aplicate în Arta actorului, exercițiile acestea fiind un bun antrenament în formarea actorului de Musical. Sigur că în musicaluri artiștii nu explorează mișcări noi, ci execută și interpretează coregrafii

bine gândite anterior, însă, în perioada de formare (în școală) actorii/artiștii de Musical descoperă, studiază și se antrenează în limbaje și tehnici de dans care să îi pregătească pentru a fi interpreți profesioniști ai genului. Îmi amintesc cu exactitate că în primii doi ani de studenție la Teatru muzical am parcurs, coordonați de profesoara mea de atunci, regizorul, dansatoarea și coregraful Felicia Dalu, cursuri intensive de tap-dance, precum și un modul de dans în care am dezvoltat o coregrafie pe Concertul pentru pian și orchestră Nr. 21 în Do Major, K467 (Andante) de Mozart. Cu profesoara și coregraful Roxana Colceag am parcurs, în paralel, tehnica de bază a baletului clasic, dar și un modul de improvizație pe dans; în anul III de studiu am parcurs, coordonați de profesorul, dansatorul și coregraful Florin Fieroiu, un modul de TEATRU-DANS în care experimentam dansul contemporan și posibilitatea de a spune o poveste în mișcare, eliberându-ne de aceste mișcări, dezvoltând un dialog cu un partener de scenă și, în același timp, cu publicul. Florin Fieroiu a dezvoltat propriul său limbaj coregrafic, fiind unul dintre coregrafii români apreciați în TEATRU (MUZICAL și TEATRU-DANS). În activitatea profesorului Florin Fieroiu descoperim principii și segmente din tehnica dansului modern și experimental ale Marthei Graham, ale lui Merce Cunningham, ale lui Mary Wigman și, nu în ultimul rând, descoperim direcțiile Pinei Bausch), în legătură cu relația spațiu-corp într-un spectacol de gen.

Programul de formare al viitorilor actori de Musical într-o selecție de trei facultăți de prestigiu din Statele Unite cuprind următoarele cursuri **pe segmentul dans și mișcare:**

- la Școala de **Teatru Muzical a Academiei de Film de la New York**³⁴ se studiază balet, tap-dance, dans modern, Jazz și Teatru-dans, Hip Hop Dance, Dansuri de societate, Mișcare, Performance Lab, în programe de studiu pe un an și pe doi ani.
- La **Boston Conservatory at Berklee**³⁵ se studiază jazz, balet, tap-dance și mișcare în programul de studiu de patru ani (BFA sau Licență la noi); se studiază jazz și balet pe trei nivele (începători, intermediari și avansați), precum și

³⁴ <https://www.nyfa.edu/musical-theatre/>

³⁵ [https://bostonconservatory.berklee.edu/academics/theater-bfa-course-offerings#Musical_Theater_\(Main\)](https://bostonconservatory.berklee.edu/academics/theater-bfa-course-offerings#Musical_Theater_(Main))

mișcare în programul de doi ani (MFA sau Master la noi). La mișcare studiază Grotowski, Suzuki, Viewpoints, acrobație, improvizație de contact, lupte scenice, Clowning și Circ;

- La **American Musical Theatre Academy of New York**³⁶ se studiază intensiv tap-dance, balet și jazz și antrenament fizic, în programe de studiu de trei luni, un an, doi ani.

În Statele Unite sunt câteva **zeci** de licee și alte câteva **zeci** de facultăți care au programe de studiu pe **Musical Theatre**; la o simplă căutare pe net a unor site-uri sau linkuri cu școli care oferă programe de Musical Theatre, ai ocazia să afli clasamente în funcție de valoare, notorietate, tradiție în domeniu despre mai bine de 90 de asemenea instituții care desfășoară programe profesioniste de Teatru Muzical. Unele dintre aceste școli funcționează pe mai multe continente – de exemplu: **American Musical Theatre Academy of New York** are sucursale și la Londra, Roma și Belfast. Toate aceste școli sunt particulare (private), iar sumele de bani pe un an de studiu variază între 23.000 și 35.000 de dolari. Nici nu se pune vreodată problema să ajungem prea curând (sau vreodată) la nivelul de funcționare și la produsele educaționale pe care aceste școli le oferă, mai ales ținând cont de faptul că Statele Unite și Marea Britanie, cel puțin, au o tradiție puternică în Musical Theatre și au dezvoltat o industrie la fel de puternică în acest domeniu. Asta nu înseamnă că nu putem să ne îmbunătățim programele și performanțele pe plan local, în încercarea de a propune o școală a prezentului. De multe ori se uită că suntem la finalul celui de-al doilea deceniu al secolului al XXI-lea!

Cu cât o școală își înnoiește și își cultivă oferta educațională, cu atât produsele acesteia (absolvenții profesionalizați) vor face față cu succes nevoilor/necesităților unui TEATRU (MUZICAL). Nici nu trebuie să ai obiectivul de a scoate absolvenți de Musical pentru a-ți îmbunătăți și a fi la zi cu oferta educațională, atunci când manageriezi o școală (superioară/liceu) de arte. Un actor absolvent al secției de Actorie Teatru are nevoie, în formarea sa plenară, de întreaga paletă de cursuri specifice, necesare antrenării sale. De altfel, o gândire unidirecțională – rigidă și singulară – de explorare a Artei actorului pe un singur segment și doar dintr-un singur punct de vedere („doar” stanislavskian, „doar”

³⁶ [https://bostonconservatory.berklee.edu/academics/theater-bfa-course-offerings#Musical_Theater_\(Main\)](https://bostonconservatory.berklee.edu/academics/theater-bfa-course-offerings#Musical_Theater_(Main))

meyerholdian, „doar” adlerian, strasbergian etc) duce la o diminuare a capacităților de exprimare și expresie, îngrădind posibilitățile de a explora Arta actorului în complexitatea ei. Ori, Arta actorului din cadrul programelor de Licență ori Master în Teatru (clasic sau nu), se studiază coerent atunci când este pusă în relație cu celelalte arte și discipline, într-o echilibrată aplicare și desfășurare de metode de lucru – fapt ce ține de o bună concepere și direcție de studiu pe care profesorii, responsabilizați cu coordonarea ofertei educaționale specifice - și-au asumat-o. Sigur că politica culturală și direcția (tradiția) fiecărei școli este o mare responsabilitate, sigur că tradiția trebuie păstrată și transmisă, pe mai departe, generațiilor viitoare, însă transmiterea și păstrarea tradiției în direcția de studiu a unei școli anume nu înseamnă a ignora sau a îngrădi prezentul, suflul și nevoile fiecărei generații, nu înseamnă închidere spre tot ce dezvoltă Arta actorului prezentului (de exemplu); e obligatoriu a ne păstra deschiși noului și a îmbunătăți conținutul teoretic de bază. **Tradiția (unei școli de artă teatrală) NU este asemeni unei piese de muzeu!** Tradiția ține de principiile de bază pe care s-a construit o școală anume, la care – OBLIGATORIU – vin în completare, actualizând continuu structura cu principii noi, cu un suflu proaspăt, membrii acelei școli. Școala este un organism viu. O școală bună este o Școală a Prezentului cu principii de bază sănătoase, transmise din generație în generație. Nu înseamnă că renunți la tradiția școlii, ci doar că o pui și mai mult în valoare, atunci când dezvolți, complementar, cursuri de specialitate care să întregască experiența și capabilitățile studenților-actori/regizori/dansatori etc, viitorii profesioniști ai artei lor.

Martha Graham, de exemplu, a fondat școala care-i poartă numele și îi promovează, pe mai departe, tehnica de dans. Tehnica Marthei este tradiția școlii respective; însă profesorii (discipolii săi și urmașii) și studenții care studiază la școala ei au dus mai departe tehnică Graham, explorând drumuri noi, aprofundând direcții deschise și trasate de Martha, dezvoltând coregrafii noi, care îi respectă principiile, nu s-au limitat la a se antrena și a face performanță pe coreografiile exclusive ale Marthei Graham. Apoi, **Rudolf von Laban** a dezvoltat Studiul/Analiza Mișcării Laban – aceasta este tradiția școlii sale, însă azi aceeași analiză se mai numește și **Laban/Bartenieff Movement Analysis**, fapt care anunță o Școală Vie, a Prezentului, cu o puternică fundație Laban. Munca și principiile dezvoltate pentru actori de către

Jerzy Grotowski și al său Laboratorul au fost *duse mai departe* de către unul dintre discipolii săi, **Thomas Richards**, și exemplele pot continua.

Revenind la personalitățile care au marcat pentru totdeauna arta dansului și nu numai, **Martha Graham** (1894-1991) este o dansatoare și coregrafă americană esențială în acest sens. Ea a introdus modernitatea în dansul secolului al XX-lea. Cariera sa este lungă și bogată: **Martha Graham Dance Company** din New York este una dintre cele mai longevive companii de dans din lume, în sensul în care a avut inaugurarea în 1926 și de atunci și până în prezent aici s-a studiat, s-au creat și s-au jucat spectacole originale în coregrafia și în interpretarea Marthei Graham (după retragerea sa ca interpret, Martha a continuat să semneze coreografiile spectacolelor sale), compania dezvoltând, în timp, **Martha Graham School of Contemporary Dance** și **Martha Graham Center of Contemporary Dance**. Aici se studiază **Tehnica Graham**.

Tehnica Graham este contribuția coregrafei la evoluția spre modern a dansului clasic și descrie principiul **Contraction and Release**³⁷ în corelație cu respirația. Acest principiu o plasează pe Graham într-o direcție de mișcare și execuție diferite de cea a Isadorei Duncan. Dacă la Isadora mișcarea pornea din plexul solar, la Graham mișcarea pornește din abdominalii inferiori, semn al corelării respirației cu expresia fizică (și metafizică) generatoare de emoție.

Contraction and Release înseamnă a-ți iniția mișcarea din musculatura pelviană, mergând pe respirație: inspirul corespunde momentului de Release (Eliberare), iar expirul corespunde celui de Contraction (Contractie). Interesant este faptul că această modalitate (tehnică) de a iniția și desăvârși o mișcare atrage cu sine o filosofie a mișcării și o viziune asupra vieții corpului **altfel**, astfel: pentru a exista respirăm sau respirăm, semn că existăm, iar pentru a respira, în primă fază ne contractăm musculatura, ca mai apoi să o eliberăm pentru a realiza o nouă contracție; asta înseamnă că ne facem disponibili mișcării și vieții – adică inspirului - doar după ce ne-am golit de viciu sau de aerul viciat prin contractura musculatura abdominală, pas cu pas, pe traseul normal al expirului. Carevasăzică avem nevoie să expirăm, ca să putem inspira! Expirăm ca să putem inspira. Adică ne contractăm (musculatura abdominală) ca să ne putem elibera (de aerul viciat) ca mai apoi să

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Graham_technique

putem inspira aerul calitativ (cu oxigenul esențial vieții), relaxând musculatura abdominală.

Pe lângă acest principiu, Tehnica Graham include **deplasarea/mersul** cu coloana **în spirală – Spiraling**. Acest fel de a te raporta corporal la mișcare se referă la răsucirea coloanei vertebrale la aproximativ 45 de grade față de poziția verticală și explorarea spațiului din această poziție. Pornirea în răsucire se dă din șold; așadar ne referim la o răsucire a coloanei inițiată și susținută din șold, răsucire căreia îi opune rezistență omoplatul opus.

Un alt element cheie al Tehnicii Graham sunt căderile – **Falls**. Martha Graham acorda o atenție specială deplasării/mișcărilor la podea, precum și deplasării în mișcări variate, de la verticala în spirală la căderile la podea pline de expresivitate, **căderi care** emoționează privitorul pentru că **spun o poveste**. Dansatorii antrenați în Tehnica Graham realizează căderile specifice fie din stând în picioare, fie din ridicare, fie pe o parte a corpului, fie pe alta, de fiecare dată intrând în conflict cu gravitația. Efectul căderilor lui Graham este unul impresionant – senzația dată de corpul dansatorului în cădere este aceea de plutire pentru o secundă.

Palmele dansatorului la Graham sunt întotdeauna expresive, funcționale; și palmele spun o poveste. În viziunea Marthei Graham, corpul dansator este un corp în conflict cu spațiul și cu gravitația, cu propria sa greutate, iar deplasarea este rezultatul acestui conflict și efortul este vizibil. Efortul acesta emoționează, transmite o poveste, într-o expresivitate artistică. Este exact inversul baletului clasic, din punct de vedere al managementului efortului: în baletul clasic corpul pare că nu face niciun efort, totul pare ușor, grațios, impecabil executat, balerinul de clasic **nu intră în conflict** cu gravitația ori cu propria-i greutate.

Personalitatea artistică și viața privată a Marthei Graham sunt un etalon în formarea dansatorilor prezentului, tehnica sa fiind și azi necesară; punctele de răscruce din viața privată a unui teoretician-practician din lumea dansului sunt, de asemenea, lecții pentru urmași: în momentul în care Martha și-a încheiat cariera de dansator, aceasta a traversat emoții, trăiri, experiențe care au destabilizat-o. Asta s-a întâmplat cu mulți dintre artiștii care au făcut performanță timp de decenii, dezvoltând cariere, școli sau curente semnificative în artă. Perioadele de depresie urmate de pierderea controlului și abuzul de

diverse substanțe – din care unii artiști revin, alții nu – au fost traversate și de Martha Graham. În cazul ei, încheierea carierei de dansatoare a dus la destabilizarea sa pentru o perioadă, artista reușind să depășească acest moment (la vârsta de 78 de ani) și să revină în meserie, concentrându-se pe cariera de coregraf, pe care a practicat-o, apoi, până la sfârșitul vieții sale. La 96 de ani, se stinge din viață la New York, la 1 aprilie 1991, înainte de a-și finaliza cartea autobiografică – *Blood Memory*³⁸ – publicată postum, în vara aceluiași an.

În materialul video de două ore intitulat *A Dancer's World* și difuzat în cadrul emisiunii *The Library of Master Performers*, Martha Graham spunea: „Dansul este comunicare și o mare dorință de a fi cât mai clar, frumos, inevitabil. Și asta este adevărul pentru toți: e adevărul meu, e adevărul fiecărui membru al companiei mele.... Studioul este locul în care dansatorul își învață meșteșugul și căile de a-și stăpâni/coordona/controla instrumentul - care este corpul uman (...) Un dansator își cultivă conștientizarea poziției capului și a gâtului, un dansator învață despre flexibilitatea și controlul corpului său; un dansator stăpânește tehnica rotirii corpului pe axele sale, își întărește picioarele pentru îndrăzneala de a realiza sărituri; un dansator e un realist, meșteșugul lui îl învață să fie realist, indiferent dacă asta îl dezamăgește sau nu: nu i se cere să viseze... lucrul implică disciplină, nu visare, nu ceva impus dinafară, ci o disciplină impusă chiar de tine însuși/însăți, asupra ta. Scopul tău este libertatea. Dar libertatea nu poate fi obținută decât prin disciplină. În studio înveți să te conformezi, să te angajezi singur cerințelor propriului tău meșteșug, astfel încât să poți fi liber, într-un final. Dansatorul nu este un fenomen, nicio o ființă fenomenală. Cu alte cuvinte, el este un divin normal. El face ceea ce corpul uman este capabil să facă. Doar că asta ia timp, îi ia vreo 10 ani de studiu, asta neînsemnând că un dansator nu va putea dansa mai devreme de acei zece ani de studiu, ci doar că acesta este timpul de care are nevoie casa aceluia corp pentru a-și asuma spiritul dinăuntru ei”³⁹.

Când scrii despre marile figuri din lumea dansului, e aproape o impietate să îi categorisești, orice gratulare devenind formală prin utilizarea cuvintelor mari! Cu toate acestea, sunt o seamă de artiști

³⁸ Martha Graham, *Blood Memory*, Doubleday Publisher, 1991.

³⁹ https://www.youtube.com/watch?v=30Qz_etlhtg, Marta Graham, de la minutul 5.54 până la minutul 11.58.

pentru care cuvintele acestea mari devin cuvinte obișnuite, în încercarea de a descrie cât mai fidel personalitățile care au contribuit la evoluția artei dansului și a artelor complementare. Determinați de locul și cultura din care proveneau, la care au adăugat alte culturi și influențe cu care au rezonat, acești artiști au dezvoltat direcții și tehnici *noi* într-o artă atât de aproape de om, atât de *delicată și teribilă*, cum este arta dansului. Un astfel de *magnet* este **Rudolf von Laban** (1879-1958). Teoretician, pedagog și coregraf, Laban este unul dintre părinții dansului modern și, fără de tăgadă, **creatorul dansului expresionist german**. De origine austro-ungară și de viță nobilă – provine dintr-o familie aristocratică, de strămoși nobili francezi și unguri (din partea tatălui) și francezi (din partea mamei), Rudolf von Laban a parcurs pentru puțină vreme experiența de cadet al Academiei Militare din Wiener Neustadt, pe care a părăsit-o pentru a studia arhitectura la Ecoles des Beaux Arts din Paris. Însă interesul său major s-a canalizat pe relația dintre spațiu și mișcarea corpului uman (a artistului); acesta a fost punctul de plecare în ceea ce a numit, mai târziu (în 1928), **Labanotation** – primul sistem de notație a dansului. Activitatea sa de cercetare și teoretizare în domeniul dansului a fost una bogată, Laban deschizând un număr de centre de studiu al dansului în Europa (în Elveția, Germania, Italia, Franța etc). În perioada Republicii Weimar, Laban și-a desfășurat activitatea de cercetare respectând, se pare, ideologia nazistă, fără a fi cetățean german sau membru al partidului. În 1937 pleacă în Franța (la Paris), apoi ajunge în Anglia, unde pune bazele instituției care azi se numește **Laban Guild for Movement and Dance**, dar și a unui studio – **Art of Movement Studio** – educația tinerilor și a copiilor, dar și a adulților fiind una dintre țințele urmărite de teoretician.

Multe școli de teatru, muzică și dans din lume folosesc Teoriile lui Laban asupra mișcării. Pe lângă sistemul său de notare, Laban a dezvoltat, alături de colaboratorii săi, Studiul și Analiza Mișcării Laban. Analiza Mișcării Laban (**Laban Movement Analysis**⁴⁰ sau LMA) sau Studiul Mișcării Laban (**Laban Movement Study** sau LMS) sunt, exact precum sunt formulate în titulatură, metode de analiză și studiu al mișcării omenești, studiul, aplicarea și antrenarea în aceste metode fiind

⁴⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Laban_movement_analysis,
<https://www.britannica.com/biography/Rudolf-Laban>,
<https://www.laban-eurolab.org/lbms/theory>.

utile atât artiștilor, cât și non-artiștilor. Există câteva categorii analizate de Laban și colaboratorii în relație cu mișcarea: **Corpul**, **Efortul** (sau **Intenția**), **Forma**, **Spațiul**, **Frazarea** și **Relaționarea**. Fiecare categorie este descrisă în amănunt, astfel:

Corpul (Body) se referă la conexiunea dintre părțile componente ale corpului uman.

Efortul (Effort) vizează intenția cu care mă mișc. Aici Laban descrie patru factori care favorizează și influențează intenția de mișcare sau efortul depus:

1. spațiul – prin mișcări directe sau indirecte
 2. greutatea – prin mișcări grele sau ușoare
 3. timpul – prin mișcări rapide sau susținute
- și
4. fluxul – prin mișcări care leagă/unesc sau dezleagă/sunt libere.

Forma (Shape) analizează etapele statică și în mișcare, înregistrate de corpul uman, în raportul care rezultă din intenția de a te deplasa în spațiu.

Spațiul (Space) se referă la modificările corpului în funcție de explorarea și exploatarea spațiului. Spațialitatea creează comunicare.

Frazarea (Phrasing) se referă la modalitatea unică, personală de a răspunde corporal atunci când te angajezi în mișcare, accesând celelalte categorii implicate.

Relaționarea (Relationship) vizează modificările la nivelul corpului uman, atunci când relaționează cu sine și/sau cu ceilalți/obiecte, dar și locul pe care îl ocupă în raport cu ceilalți.

Mary Wigman (1886-1973) este o dansatoare și coregrafă germană importantă pentru **dansul expresionist**⁴¹, dar și pentru **terapia prin dans**⁴². Discipol al lui **Emil-Jaques Delcroze**⁴³ și al lui **Rudolf von**

⁴¹ *Dansul expresionist german* se referă la faptul că arta dansului a beneficiat de principiile și realizările curentului expresionist al sfârșitului de secol al XIX-lea și început de secol al XX-lea. La vremea aceea, expresionismul s-a dezvoltat ca un curent avangardist care se adresa mai multor arte; în cazul dansului, expresionismul reproșa baletului clasic că s-a transformat într-un divertisment rigid, care nu mai reușește să îl modifice nici pe spectator, nici măcar pe dansatorul-balerin aflat, astfel, într-o rutină care îi limitează posibilitățile de explorare a unor direcții noi în dans.

⁴² Despre *Terapia prin dans* vom dezvolta în capitolul „Considerații psiho-pedagogice”, subcapitolul **Terapia prin cuvânt, cânt și muzică, mișcare și dans**.

Laban – alături de care a lucrat ca asistentă în timpul primului război mondial -, Mary Wigman a dezvoltat, după încheierea colaborării cu aceștia, **noul dans german**: acesta era în opoziție cu baletul clasic, coreografiile dezvoltate de Wigman fiind fără suport muzical sau doar cu suport ritmic și fără folosirea poantelor în antrenamente și în dans. Școala sa de dans a funcționat la Dresden, din 1920 până în 1942, când naștii – care au tolerat-o o vreme - consideră că arta ei nu le promovează principiile politice. În 1950, Mary Wigman deschide o nouă școală, în Berlinul de Vest, unde va preda până în 1973. Ultima sa apariție pe scenă s-a petrecut în 1953.

Din 1911, când se înscrie la școala de euritmie a lui Delcroze, și până în 1973, când artista încetează din viață, aceasta dezvoltă, practică și predă ceea ce numim azi Tehnica Wigman, ale cărei principii sunt rezultatul formării – la școala Delcroze și Laban - și practicării unui dans expresionist cu puternice ecouri în epocă. În 1930, Wigman realizează turneul american, în urmă căruia se înființează, la New York, în 1936, o Școală Wigman, coordonată de **Hanya Holm**⁴⁴.

Merce Cunningham (1919-2009) este un dansator, teoretician și coregraf american. Are în palmaresul său peste 200 de lucrări coregrafice la care a colaborat pe partea muzicală cu **John Cage**⁴⁵ (până la moartea acestuia), apoi cu **David Tudor**⁴⁶, cu **Tekehisu Kosugi**⁴⁷, **Gordon Mumma**⁴⁸ etc, între anii 1958 și 2009. Cunningham nu

⁴³ Emil-Jaques Decroze (1865-1950) este un compozitor, muzician și pedagog în arta muzicală care considera că, în antrenamentul și educația unui muzician-învățăcel trebuie să nu lipsească trei activități fundamentale (trans)formării sale într-un **muzician complet: euritmia, solfegiul și improvizația**.

⁴⁴ Hanya Holm (1893-1992) este dansatoare, coregrafă și pedagog al artei dansului, una dintre fondatoarele dansului modern, colaboratoare și continuatoare a Tehnicii Mary Wigman, directoare a Școlii Mary Wigman de la New York. A dezvoltat Tehnica Holm în Coregrafie. Antrenamentul ei pornea de la improvizație. Este coregrafa musicalurilor Kiss me Kate (1948), My Fair Lady (1956), Camelot (1960) etc. A fost Directoarea Departamentului de Dans al Musical Theatre Academy din New York.

⁴⁵ John Cage (1912-1992) este un compozitor și teoretician al muzicii americane, colaborator și partener de viață al lui Merce Cunningham, el este recunoscut prin apetența și priceperea de a pune în valoare muzica pentru instrumentele ne-clasice, precum și muzica acustică. Compozițiile sale au contribuit la dezvoltarea artei dansului modern în secolul al XX-lea.

⁴⁶ David Tudor (1926-1996) este un pianist și compozitor american de muzică experimentală, colaborator al lui Merce Cunningham și John Cage; contribuie la dezvoltarea artei dansului modern, a muzicii electronice, preluând funcția de director muzical al Merce Cunningham Dance Company după moartea lui John Cage.

⁴⁷ Tekehisu Kosugi (n. 1938) este un compozitor și violonist japonez; dezvoltă muzica experimentală; din 1995 este directorul muzical al Merce Cunningham Dance Company.

consideră că o lucrare coregrafică trebuie să aibă musai un început, un sfârșit și o încheiere, el fiind atras de acest mod liber de a crea un spectacol în care *dansul, muzica și artele vizuale să coexiste independent una de cealaltă*⁴⁹. Discipol și colaborator al Martei Graham, Cunningham inițiază **Merce Cunningham Dance Company** la Black Mountain College, în 1953. Contribuția sa la arta dansului modern este extrem de importantă, produsele sale culturale fiind o conlucrare valoroasă de arte și tehnologii. A exploatat tehnologia (filmul, computerul, proiecțiile și luminile, muzica electronică și sunetul) în favoarea artei.

Pina Bausch (1940-2009) creează, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, un tip de spectacol în care **DANSUL** și **TEATRUL** se contopesc într-o formă nouă, pentru vremea aceea: **TEATRU-DANS**. De origine germană, balerina, coregraful și profesorul de dans Pina Bausch este un creator reprezentativ al dansului modern din anii 1970, compania **Tantztheater Wuppertal Pina Bausch** producând și jucând spectacole de gen în toată lumea. În crearea unui spectacol, Pina pornește de la o întrebare importantă la care actorul/dansatorul răspunde trecând prin filtrul său problematica respectivă; improvizația este generatoare de răspunsuri, iar tehnica *repetiției* mișcărilor este evolutivă pentru dansator/actor/interpret și transmite emoție spectatorului. Repetiția mișcărilor nu face altceva decât rafineze mesajul, să potențeze energia transmisă în sală, repetiția mișcărilor nu este una mecanică, pe orizontală, pentru dansator/actor/interpret, ci este una a acumulărilor, *pe verticală*.

Repertoriul (coregrafic și interpretativ) – 46 de piese create și jucate de Pina Bausch și Compania sa - a văzut lumina rampei în stagiuni și turnee între anii 1973-2009; filmografia⁵⁰ cu și despre mișcarea Tantztheater Wuppertal Pina Bausch și despre personalitatea Pinei este, de asemenea, bogată: 15 lucrări (mini-serii, filme și documentare) care acoperă viața artistică și cea privată a celei care a revoluționat mișcarea teatrală și de dans de după a doua jumătate a secolului al XX-lea și în primul deceniu al secolului al XXI-lea.

⁴⁸ Gordon Mumma (n. 1935) este un compozitor american, dezvoltă muzica electronică; a fost unul dintre compozitorii Merce Cunningham Dance Company.

⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=xJeum_kxSV8 - Direcția conceptuală a coregrafului Merce Cunningham, de la minutul 1:35.

⁵⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch

Secolul XX a fost un secol **bun** din punctul de vedere al spectacolelor și filmelor muzicale. Dacă începutul de secol XX a introdus, pe lângă creațiile teatrale (muzicale), producții cinematografice muzicale – parcurgând etapele evolutive firești, de la filmul mut la filmul cu sonor – perioadele interbelică și postbelică, până la finalul secolului al XX-lea au reprezentat puternice momente de creativitate care au rămas în istoria cinematografului muzical și ale teatrului muzical american, englez, dar și german, francez, unguresc ș.a.m.d. În toate acestea, dansul a fost, **în egală măsură**, unul dintre limbajele care au dus povestea mai departe, contribuind major la evoluția Teatrului Muzical (a Musicalului). În egală măsură. Mărturie stau personalitățile artistice și produsele acestora prezervate în cărți, filme, media etc., entități culturale analizate și în paginile acestei cărți. Contribuția aparent indirectă, însă evident imediată a Isadorei Duncan sau a Marthei Graham ori a lui Merce Cunningham, de exemplu, la evoluția Teatrului și a artelor și disciplinelor conexe vine să întărească, dacă mai era nevoie, poziția noastră în legătură cu importanța, specificul și *întâietatea* unei arte în fața celeilalte, în aparentul triumfi artistic Muzică-Teatru-Dans.

Generațiile americane și britanice de artiști, prin reprezentanții lor de seamă - **Fred Astaire** (1899-1987), **Ginger Rogers** (1911-1995), **Gene Kelly** (1912-1996), **Bob Fosse** (1927-1987), **Judy Garland** (1922-1969), **Angela Lansbury** (1925), **Shirley MacLaine** (n. 1934), **Judy Dench** (n. 1934), **Julie Andrews** (n. 1935), **Liza Minelli** (n. 1946), **Glenn Close** (n. 1947), **Barbra Streisand** (n. 1942), **dar și Ruthie Henshall** (n. 1967), **Lea Salonga** (n. 1971), **Rachel York** (n. 1971), **Idina Menzel** (n. 1971), **Neil Patrick Harris** (n. 1973), **James Corden** (n. 1978), **Anne Hathaway** (n. 1982) etc. – au intrat în istoria Musicalului și a Divertismentului muzical radio și TV, a filmelor muzicale, ca **piese** de patrimoniu universal, operele lor fiind și azi, datorită tehnologiei, valabile artistic. Ne interesează produsul final, adică performanța de Musical, iar nu separat performanțele vocale, de dans sau actoricești ale acestor artiști. Apoi, nu putem spune că **Muzica** este prioritară într-un Musical sau că **Povestea și transmiterea ei actoricească** reprezintă cheia sau că **Îmbrăcămintea coregrafică** este, de fapt, definitorie acestui gen. Sunt **atât** de importante toate aceste dimensiuni încât ele se generează una pe cealaltă, se completează reciproc, lipsa uneia ducând la un dezechilibru într-un Musical. Datoria noastră ca

profioniști este aceea de a determina, studia, aplica, aprofunda fiecare din aceste direcții până al îmbinarea lor armonioasă într-un Musical.

Dansul, această formă de expresie corporală care reclamă precizie, suflu și grație, atitudine și emoție, este o artă care conectează individualitatea în spațiu și timp, generând o temperatură a receptării, o modificare în receptor și o conectare la o realitate a artei care se petrece acum și aici, în văzul tuturor, împreună. Fie că ne referim la baletul clasic, fie la dansul modern și contemporan, fie că ne interesează genul TEATRU-DANS sau genul MUSICAL, arta dansului ne apropie, ne aduce în comuniune cu natura, cu interiorul sensibil, cu potențialitatea latentă, cu mentalul colectiv, cu universul. Nu este nimic mai frumos decât să crezi și să consumi artă. ***Dansul este „cea mai” vizuală formă vie de expresie***, este oglinda interiorului sensibil al ființei umane ce poartă cu sine întreg universul.

În Musicaluri, dansul și limbajul coregrafic susțin conceptul muzical și regizoral, punându-se în valoare reciproc, completându-se. Libretul nu face altceva decât să ofere căile de a crea legăturile între momentele propriu-zise ale spectacolului. Interpretarea actricească, muzicală și coregrafică sunt rezultatul colaborării inspirate între artiștii angrenați în echipa de creație și distribuția unui spectacol de Musical.

Important este ca rezultatul – spectacolul în complexitatea și integralitatea sa - să ofere publicului său o performanță în limba sa nativă, în care artele care o definesc să *spună* o poveste de care acest public să aibă nevoie și care să exprime o realitatea aparte, din nenumăratele realități posibile. Succesul – acceptul publicului – se va petrece atunci când toți artiștii implicați vor oferi o creație originală, personală, profesionist executată și transmisă. Teatrul Muzical este tot TEATRU. El poate avea efect cathartic atunci când *transmite* povestea într-o interpretare care inundă întreaga sală, modificând spectatori.

MUSICALUL ÎN ROMÂNIA: MANIFESTARE ȘI DIRECȚII

Genul MUSICAL pare că este încă tânăr la noi. De fapt, nici asta nu putem spune fără să ne hazardăm. Pentru că, deși a fost prezent pe scenele românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea până în prezent, musicalul nu s-a impus ca gen distinct la noi, nu a dezvoltat nicio tradiție, nu au existat niciun fel de festivaluri care să reunească

spectacole de gen; pare că drumul spre o posibilă maturizare a acestui gen în România s-a produs în salturi, iar nu continuu, firesc. De aceea nici nu putem să vorbim de vreo vârstă a musicalului românesc. Cu toate acestea, istoria teatrului românesc ne semnalează un număr de spectacole de Musical care devin, astfel, istoria genului la noi.

În România, semnalăm musicaluri autohtone și importuri.

Musicalurile autohtone sunt fie creații originale, fie valorifică piese de teatru sau basme/opere literare românești care devin, astfel, creații originale. Când vorbim de creații originale ne referim la toate proiectele concepute pentru a fi puse în scenă ca musicaluri. Strămoșii musicalului românesc ar fi, în acest caz, producțiile din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În epocă se jucau cu succes spectacole muzicale românești - erau puneri în scenă ale pieselor lui Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Matei Millo etc.

Maria Zărnescu formulează – esențializând - un capitol dens despre dramaturgia românească a genului (intitulat chiar **Dramaturgia românească**), în cartea sa pledoarie pentru Musical - **Muzici și Muze de la piesa de teatru la musical**. Carte extrem de utilă pentru artiștii și formatorii români activi în acest domeniu teatral-spectacular, Anexa 3 cuprinde un valoros material intitulat **Musicaluri (comedii muzicale) inspirate din piese ale dramaturgiei românești**, în care sunt notați dramaturgul, piesa de teatru și anul apariției ei, echipa de creație care a lucrat la transformarea piesei de teatru în musical – compozitor și libretist - , precum și anul, locul unde s-a jucat spectacolul și numele regizorului care a pus în scenă producția respectivă. Se observă din materialul său că aceste producții s-au pus în scenă în România în intervalul 1970-2013 și însumează doar 26 de titluri. Posibil să fi fost mai multe producții de Musical provenite din transformarea unei piese de teatru, însă cercetarea Mariei Zărnescu aduce în lumina tiparului doar aceste 26 de titluri: **Chirița of Bârzoieni** (pornind de la **Chirițele** lui Alecsandri), **Piatra din casă** (după **Piatra din casă** de Alecsandri), **Sânziana și Pepelea** (după piesa omonimă a lui Alecsandri), **Fii cuminte, Cristofor** (după omonima lui Aurel Baranga), **Trandafirii roșii** (după omonima lui Zaharia Bârsan), **O noapte furtunoasă** și **O premieră furtunoasă** (după **O noapte furtunoasă** a lui Caragiale), **O soacră la Grand Hotel** (după **O soacră** de Caragiale), **Faraon al V-lea** (după **Omul cu mârtoaga** a lui George Ciprian), **Omul care a văzut**

moartea (după omonima lui Victor Eftimiu), **Tata, fata și trei crai** (după **Trei crai de la Răsărit** de B.P.Hașdeu), **Ce nemaipomenită harababură** (după omonima lui Eugen Ionescu), **Parfum de Mitică** (după **Nevasta lui Cerceluș** de Petre Locusteanu), **Cheia succesului** (după **Titanic Vals** de Tudor Mușatescu), **Fulgi de nea și diamante** și **O noapte de vis** (după **Visul unei nopți de iarnă** a lui Tudor Mușatescu), **Asta-i ciudat! Păguboșii!** (după **Asta-i ciudat** de Miron Radu Paraschivescu), **Mitică Popescu** (după omonima lui Camil Petrescu), **Moștenirea lui Cadâr** (după **Take, lanke și Cadâr** de V.I. Popa), **Jocul de-a vacanța/Corina** (după **Jocul de-a vacanța** a lui Sebastian), **Alcor și Mona** (după **Steaua fără nume** a lui Mihail Sebastian), **Nota zero la purtare** (după omonima echipei Virgil Stoenescu, Octavian Sava), **Carre de valeți** și **Carre de ași cu valet** (după **Generația de sacrificiu** de I. Valjan) și **Sfârlă năzdrăvanul** (după omonima lui G.M. Zamfirecu).

În 2015, pentru montarea la Teatrul Elisabeta din București, regizorii și scenariștii Gabi Șarga și Cătălin Rotaru au scris textul **Hârca se întoarce**, muzica originală aparținându-i lui Alexandru Suciu, versurile: Șarga și Rotaru, în regia lui Cătălin Rotaru, pornind de la **Baba Hârca** a lui Matei Millo. Rezultatul a fost un vodevil-musical al prezentului, s-a jucat cu entuziasm timp de un an și a fost bine primit⁵¹ de publicul bucureștean. Interesant aici este că Șarga și Rotaru au dezvoltat un text care să îndeplinească rigorile dramaturgiei de musical, pornind de la prima noastră operetă: **Baba Hârca** de Matei Millo. Noul text nu păstrează, cum am spus și în Argument, decât (parțial) numele personajelor și (în totalitate) notorietatea Hârcai, intrată în mentalul nostru colectiv/în istoria teatrului românesc datorită primilor ei creatori (Millo și Flechtenmacher). Astfel că **Hârca se întoarce** este o poveste adusă în prezent, iar Baba Hârca nu mai este o vrăjitoare-țigancă cu *puteri speciale*, ci este Hârca, o tânără atrăgătoare, manipulative fină a slăbiciunilor omenești pe care le întoarce în avantajul ei, în realitatea urbană a lui 2015. Acest traseu a fost posibil, repet, datorită exploatării resurselor unui personaj puternic și spectacular/spectaculos (Baba Hârca), precum și a istoriei pe care o conține textul inițial, vechi de mai bine de 160 de ani, dar care s-a jucat cu succes în epoca lui, anunțând debutul primei operete românești.

⁵¹ Mergi la p. 131, la Bibliografia WEB, pentru a afla link-urile cu recenziile și emisiunile despre producția **Hârca se întoarce**, stagiunea 2015-16.

Revenind la începuturile genului în România, înainte de a trage concluzii, iată ce aflăm din cartea (teză de doctorat) colegei conf.univ.dr. la UNATC, Maria Zărnescu:

„Reprezentările vremii îmbrăcau aspectul de **singspiel**, în forma lui cea mai simplă. Ulterior apare **vodevilul**, comedie cu cântece, deschizând astfel gustul publicului pentru teatrul muzical satiric. Precum în vechea dilemă cu oul și găina, e dificil să stabilim modul exact de lucru al profesioniștilor autohtoni ai vremii. Cert e că prima creație românească – foarte apropiată de genul operetei – rămâne **Baba Hârca** de Alexandru Flechtenmacher, pe un libret de Matei Millo, care a și jucat în travesti la premiera de la Iași, din 1848. Așadar – cu zece ani mai devreme decât **Orfeu în Infern** de Jacques Offenbach, considerat pionierul operetei europene”⁵².

E adevărat că celebrul și prolificul Offenbach a compus **Orfeu în Infern** abia în 1858, însă prietenul și rivalul său, Herve compunea **Quichotte et Sancho Panca** în 1847, aceasta fiind considerată prima operetă franțuzească. Sigur că din punct de vedere al compoziției, al textului și versificației, aceste lucrări de început ale francezilor, apoi ale germanilor, austriecilor etc, aveau specificul lor. Muzica lui Flechtenmacher nu are nimic de-a face cu cea a lui Offenbach sau a lui Herve, ori Strauss. Nici pe departe. Este de apreciat că în secolul al XIX-lea, în 1848, an esențial pentru istoria românilor, Millo și Flechtenmacher funcționau și dezvoltau un **teatru**⁵³ (**muzical**) **românesc** care să vândă o poveste de viață cumpărată de **publicul român** și jucată de **actorii ei români**.

Importurile sunt cea de-a doua categorie de musicaluri care țin afișele câtorva teatre din București și din țară, dintre acestea Teatrul

⁵² Maria Zărnescu, *Muzici și muze de la piesa de teatru la musical*, Editura Nemira, 2015, pp. 61-62.

⁵³ Anul 1848 este, pentru istoria românilor, anul REVOLUȚIEI PAȘOPTISTE (Revoluția franceză din februarie 1848 a influențat întreaga Europă); pentru istoria teatrului românesc, anul 1848 este cuprins în perioada în care oamenii săi luptau pentru un teatru în limba română, jucat de către actorii români, într-un spațiu al lor (s-au consemnat materiale despre lupta oamenilor de cultură pentru un Teatru Mare – Teatrul Național - în care să joace trupele românești, iar nu cele franțuzești sau italiene). Munca și lupta duse de Mihai Kogălniceanu, Matei Millo, Costache Caragiale, Nicolae Bălcescu, Constantin Negruzzi, Vasile Alecsandri, Al. Russo și Cezar Bolliac – ca să-i numim pe câțiva dintre cei importanți – au însemnat un pas extraordinar pentru mișcarea teatrală românească revendicată ca echipă, instituție, clădire, dar și ca artiști care oferă, prezervă și transmit generațiilor viitoare produsele culturale românești devenite azi patrimoniu.

Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, Teatrul Muzical „Nae Leonard” din Galați sunt cele cu tradiție, dar și Naționalul din Timișoara sau cel din București și, sporadic, Teatrul din Târgu Mureș și teatrele din București pun în scenă musicaluri importate.

În 2003, am jucat Maria Magdalena în producția **Godspell**, regizată de Calvin McClinton (cu premiera la Palatul Cotroceni), producție care s-a jucat puțin – din problematici care nu țineau de notorietatea spectacolului sau priza la public, ci, mai degrabă, de personajul Iisus - interpretat de Flavius Buzilă, solistul trupei Harra - care apărea în **Godspell** și căruia personajul meu, Maria Magdalena, i se adresa foarte direct, fără perdea, asta nefiind bine privit de către reprezentanții Bisericii Ortodoxe Române.

În 2005, Ricard Reguant a montat **Chicago** la TNB și producția s-a jucat până în 2008, având în componența ei distribuții complexe - de la actori, cântăreți mai mult sau mai puțin celebri la noi, dansatori și balerini, instrumentiști și dirijorul Dan Ardelean, profesorul meu de canto din studenție. Spectacolul era o atracție pentru publicul acelor ani, însă prețul билетelor, lungimea spectacolului, opțiunea asupra castului și propunerea regizorală au creat un număr redus de fani ai acestui spectacol.

Spre deosebire de producția TNB, producțiile Teatrul de Operetă și Musical „Ion Dacian” au descris o perioadă strălucitoare pe care acest teatru a avut-o sub directoratul lui Răzvan Dincă – este vorba de perioada când acesta era directorul general al TNOMID - și au strâns în săli un public fan al spectacolelor de Musical. **Rebecca, Romeo și Julieta, Maria de Buenos Aires** sunt câteva din musicalurile care au făcut istorie aici, culminând cu montarea celebrei **Fantoma de la Operă**, producție cu care s-a deschis, pe cheiul Dâmboviței, noua sală a TNOMID și prima sală de teatru construită de la temelie în România, de la Revoluția din 1989 și până în prezent.

Musicalurile sau spectacolele muzicale au fost în preocupările regizorilor români, Silviu Purcărete montând **Cum vă place** la Teatrul Național din Budapesta (text: William Shakespeare, muzica: Vasile Șirli), Alexandru Dabija montând **Sânziana și Pepelea** la Naționalul din Cluj (text după Vasile Alecsandri, muzica: Ada Milea și Anca Hanu); apoi, Răzvan Mazilu a montat **Cabaretul** la Teatrul German de Stat din Timișoara, dar și proiectul **West Side Story**, găzduit de Teatrul Odeon

din București; Alexandru Tocilescu a montat **Nevestele vesele din Windsor** (muzica: Nicu Alifantis), la Teatrul Metropolis, iar Gelu Colceag montează **Visul unei nopți de vară** la Teatrul Mic (text de Shakespeare, în diferite traduceri și selecții de texte din alte opere shakespeariene, într-o versiune scenică semnată Gelu Colceag, muzica: Călin Grigoriu). Alexandru Mâzgăreanu montează **A douăsprezecea noapte** la Teatrul Regina Maria din Oradea (muzica: Alexandru Suciu), iar Ada Lupu montează **Maria de Buenos Aires** la Teatrul Național Mihai Eminescu din Timișoara (libret: Horacio Ferrer, muzica: Astor Piazzola) etc.

Multe spectacole muzicale se joacă în perioada aceasta pe scenele teatrelor pentru copii și a companiilor independente care produc spectacole pentru copii din întreaga țară, apoi la Opera Comică din București, și, foarte rar, în producții independente.

Un regizor român iubitor și pasionat de Musical este doamna Sanda Manu. A montat în anul 1966 musicalul **Au fost odată două orfeline**, pe un text de Eugen Mirea, după **Cele două orfeline** de Adolphe Philippe d'Ennery și Eugene Cormon, pe muzica lui Henry Mălineanu, la Teatrul Nottara. Apoi a montat în 1970 musicalul **Alcor și Mona** după **Steaua fără nume** a lui Sebastian, (libret: Sanda Manu și Flavia Buref, muzica: Camelia Dăscălescu), la Teatrul de Comedie din București, iar în 1984 și în 1994 alte două musicaluri: **Bună seara, domnule Wilde!**, după piesa **Ce înseamnă să fii onest** de Oscar Wilde, (text: Eugen Mirea, muzică: Henry Mălineanu) și musicalul **Hatmanul Baltag**, după Caragiale și Negruzzi, (muzică: Eduard Caudela, orchestrație: Dan Ardelean), ambele jucate la Studioul de Teatru Casandra.

Personalitate puternică și unul dintre marii pedagogi ai școlii românești de teatru, Sanda Manu a fost implicată în dezvoltarea primei secții de Musical din cadrul UNATC „I.L.Caragiale” din București, fiind unul dintre profesorii care m-a examinat atent atât la admitere, cât și pe parcursul anilor de studenție. Mai târziu am urmărit-o susținând cursuri de Arta Actorului și în 2007 mi-a acordat și un interviu pe care îl găsiți în Anexele tezei mele de doctorat, **Actorul în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX**, la Biblioteca UNATC.

Deși musicalurile originale (autohtone/românești) sunt foarte puține la noi, există, totuși, mișcare în zona aceasta: Cezar Ghioca a montat în 2016 producția **Leul Ra** la Teatrul „Andrei Mureșanu” din

Sfântu Gheorghe (versuri: Cezar Ghioca, muzica: Marius Popa). Apoi, pe textul adaptat al lui Alexandr Ghelman, Eduard Petru Jighirgiu a compus muzica originală și a scris versurile spectacolului *Doi pe-o bancă* (2016), în regia Felicie Dalu. Semnalăm, iată, o producție de teatru muzical (musical) parțial românească.

Unul dintre motivele pentru care ajung să vadă lumina rampei doar puține producții originale, autohtone de Musical ar fi temerea că o producție nouă, originală, netestată la public, s-ar putea să nu fie un succes. Cum o producție de Musical este costisitoare, nu e ușor să convingi pe cineva să investească în ceva nou și îți e teamă să riști cu o producție originală, deși e foarte posibil să câștigi. Consider că asta este doar o etapă intermediară în istoria Musicalului românesc. Musicalurile, la noi, nu urmăresc o direcție anume. Fiecare creator român în parte e liber să exploreze *locuri dramaturgice, spectaculare și muzicale* pe ce căi, șosele sau autostrăzi dorește. Aici, drumul e virgin!

În 2016 am colaborat ca regizor cu Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, la invitația Directoarei Teatrului de a monta un spectacol de gen aici. Am primit un număr de 25 de piese muzicale franțuzești (șansonete, în marea lor parte) și rugămintea de a face un spectacol muzical, iar nu un concert. Am selectat din lista propusă piesele care îmi serveau scenariului pe care l-am gândit și scris pentru Operetă, am adăugat la cartea de partituri o melodie a compozitorului francez Leo Delibes (***Les Filles de Cadix***, în interpretarea fină a sopranei Bianca Ionescu), o bucată a cappella din musicalul ***Chicago*** (excelent interpretată de Letiția Vlădescu), o piesă din repertoriul pop (***J t'aime***, în interpretarea emoționantă a sopranei Tina Munteanu), am finalizat scenariul și, după perioada de montare, ceea ce a rezultat este un spectacol muzical construit pe o structură dramaturgică originală, cu piese care se justifică aici. ***Bonjour, Bonne Nuit, Paris!*** este povestea unei trupe de teatru muzical care trece prin momente grele până la premiera celei mai noi producții. Colaborarea cu artiștii Operetei a fost una fericită, atât Orchestra, Baletul, Corul, cât și soliștii-interpreți și actorii implicați în această distribuție au dezvoltat o relație bună pe scena lui ***Bonjour, Bonne Nuit, Paris!*** și primesc ovațiile publicului lor.

În concluzie, dacă ar fi să facem o categorisire a musicalurilor de pe scenele românești ale prezentului, **regizorii** care le montează ar fi un criteriu. Astfel, avem **regizorul-coregraf** care montează și Musical – ne

referim la prolificul Răzvan Mazilu, un artist experimentat care a și montat mai bine de 30 de producții de gen (*Cabaret*, *Fecioarele noastre grabnic ajutătoare*, *West Side Story*, *Maria de Buenos Aires*, *Mon Cabaret Noir*, *Portretul lui Dorian Grey* etc); apoi sunt **regizori de teatru consacrați** atrași de montările muzicale: Alexander Hausvater (*Rocky Horror Show*), Alexandru Darie (*The Bach Files*), Gelu Colceag (*Visul unei nopți de vară*, *Îmblânzirea scorpiei*, dar și *Chicago* cu studenții Master Actorie UNATC – un spectacol bine primit de public, care s-a jucat patru ani, între 2009-2012, în distribuții diferite, formând actori de Musical valoroși care activează azi pe piața teatrală), Ada Lupu (*Maria de Buenos Aires*) etc; deloc ușor de ignorat **generația de regizori în plină activitate profesională** interesați să monteze și Musical sau spectacole muzicale: Cezar Ghioca (*Don Quijote și Sanco Panza*, *O premieră furtunoasă*, *Leul Ra*), Alexandru Măzgăreanu (*A douăsprezecea noapte*), Andreea Iacomită (*Medeea*), Gabriela Dumitru (*Footloose*) etc.

Aceștia sunt regizorii români care contribuie, prin activitatea lor regizorală și alegerea repertorială, la dezvoltarea Teatrului Muzical și a Musicalului în România. Pe lângă regizorii români ai momentului, **regizorii străini consacrați (invitați)** sunt o altă categorie de artiști care participă la evoluția genului la noi: ungurul Kero a montat *Rebecca* la Opereta bucureșteană, americanul Calvin McClinton a montat musicalul importat *Godspell*, dar și musicalul original *Aha! O poveste românească*; apoi, australianul Stephen Barlow a pus în scenă *Fantoma de la Operă*, ungurul Szilard Somogyi a montat *Frumoasa și Bestia* la Naționalul timișorean, catalanul Ricard Reguant a montat *Chicago* la TNB etc.

În același timp, în spațiile (culturale) ale liceelor și ale școlilor de profil și cu artiști amatori și profesioniști în formare, **regizorii-profesori, actorii-profesori și profesorii** montează musicaluri importate (de import) sau dezvoltă spectacole muzicale proprii: actrița și lect. univ. dr. Monica Ciută, prof. univ. dr. Sorina Creangă, regizoarea Andreea Iacomită, actrița și cântăreța Irina Sârbu etc; aceștia reprezintă o forță și un potențial uriaș pentru genul Musical, deoarece ei sunt prezentul și formează artiștii de mâine: ei trebuie susținuți, promovați; în ei ar trebui să ne investim munca, cunoștințele, banii, dacă vrem ca nivelul de profesionalism să crească în timp, dacă vizăm dezvoltarea unei școli de gen și a unui viitor repertoriu autohton original.

Celălalt criteriu de categorisire a Musicalului românesc ține de **alegerea repertorială**: import, creație originală sau combinația celor două (text importat, muzică originală românească sau text românesc original, muzică importată etc). De cele mai multe ori primează importul. Alegerea repertorială presupune asumarea unei investiții mari (musicalul este un gen care costă; la ora actuală, în România, producțiile teatrale din instituțiile bugetate de stat nu sunt deloc ieftine, investiția nu e niciodată scoasă din punerea în vânzare a билетelor; dacă nu ar fi subvenționate de stat, teatrele acestea ar da faliment destul de rapid ori, probabil, și-ar adapta cheltuielile la posibilitățile de cumpărare ale pieței de spectacole autohtone).

De aceea **soluția** de *vitalizare*, de dezvoltare și promovare a producțiilor proprii, de dezvoltare a unui repertoriu de Musical care să se joace pe scenele românești stă în funcționarea unor școli care să formeze artiștii necesari și indispensabili genului. Școlile de profil (cu specializare Teatrul Muzical sau Musical) ar fi pepinierele, *focarele* de profesionalizare și promovare a viitorilor profesioniști ai genului. Deocamdată, în România, ofertele educaționale sunt limitate, dar există în mediul universitar (vezi Masterul de Teatrul Muzical de la Galați și cel de Arta actorului de Music-Hall din cadrul Facultății de Arte a Universității Ovidius din Constanța, precum și Masterul de Teatrul Muzical al secției române a Facultății de Arte din Târgu Mureș (înființat în 2017, el se află în curs de acreditare), dar și Modulul de Arta Actorului de Teatrul Muzical din cadrul Facultății de Muzică și Teatrul a Universității Vest din Timișoara și, nu în ultimul rând, Opționalul **Inițiere în Musical** din cadrul Masterului de Arta Actorului de la UNATC I.L. Caragiale din București), cum există și oferta unor studiouri teatrale și muzicale independente, atât în București, cât și în țară. Dintre acestea, un studio care dezvoltă și promovează teatrul muzical este Acting Dream Academy, condus de actrița Adriana Drăguț Jighiurgiu și de actorul și compozitorul Eduard Petru Jighirgiu. Apoi, Teatrul Muzical de Copii București este un teatru particular care și-a propus câteva obiective ambițioase: formarea și dezvoltarea unei trupe profesioniste de copii artiști de teatru muzical, a unei orchestre de copii, precum și producerea unor spectacole originale de teatru muzical românesc. Membrii săi fondatori sunt oamenii de muzică Crina și Vitalii Bolboceanu, precum și Georgiana Vasile.

CONSIDERENTE PSIHO-PEDAGOGICE

CINE ESTE ACTORUL DE MUSICAL?

Actorul de Musical este un artist a cărui performanță se manifestă pe trei coordonate: teatru, dans și muzică. Actorul de Musical ideal este acela care îndeplinește profesionist exigențele reclamate de aceste coordonate. Cu alte cuvinte, **Tripla Amenințare** este o titulatură atribuită artistului care, în aceeași măsură, este actor, dansator și cântăreț. Domeniul de activitate al actorului de Musical este Teatrul Muzical.

În formarea actorului de Musical trebuie să ținem seama de câteva discipline esențiale: Teorie muzicală, Instrument, Canto, Vorbire, Balet, Dans (modern și contemporan), Mișcare, Tap-dance pe de o parte, Istoria Teatrului (Muzical), Estetică și Filosofie, pe de altă parte, și, nu în ultimul rând, Arta actorului, elemente de Regie și Scenografie.

Dacă în țări cu tradiție în spectacolele de Musical – Statele Unite și Marea Britanie – formarea actorului de Musical este scopul principal și declarat al Departamentelor de Musical Theatre din cadrul Universităților de profil (Teatru, Dans și Muzică), în România, cu câteva excepții⁵⁴, nu există astfel de departamente, secții sau programe, în cadrul Universităților de Arte.

La UNATC, în cadrul Departamentului de Teatru, programul masteral se desfășoară pe perioada a doi ani de studiu și are prevăzut în orarul său și un curs opțional de Musical; acesta se desfășoară pe durata a 7 săptămâni de studiu, în primul an masteral. În cadrul acestui curs – pe care l-am numit **Inițiere în Musical** - am dezvoltat o structură care să acopere necesitățile formării actorilor de Musical pe trei direcții: 1. studiul vocii, muzicii și teoriei muzicale; 2. studiul dansului; 3. studiul

⁵⁴ Universitatea Dunărea de Jos din Galați are, în cadrul Facultății de Arte, un Masterat de Teatru Muzical, structurat pe doi ani (în Anul I se studiază: Arta actorului de Teatru Muzical, Arta coregrafică de Teatru Muzical, Antrenamentul expresiei vocale în Teatrul Muzical, Tehnici avansate de mișcare scenică în Teatrul Muzical, Teorii estetice în Istoria Teatrului Universal, Limba chineză (I și II), Istoria spectacolului lirico-dramatic și Teatru Universal; în Anul II se studiază: Laborator teatral, Arta actorului de Teatru Muzical, Arta coregrafică de Teatru Muzical, Antrenamentul expresiei vocale în Teatrul Muzical, Mișcare scenică, Istoria Teatrului Universal, Limba chineză (III), Pregătirea lucrării de dizertație, Atelier de creație și Regia spectacolului de Teatru Muzical).

rolului și al scenariului/piesei. Deși este un curs de inițiere, este unul intensiv și definește Modulul I în studiul Musicalului. Studenții care îl parcurg sunt actori care au specializare în arta actorului, au parcurs cursuri de voce și vorbire, balet și teatru-dans, o parte din ei având cunoștințe și deprinderi de teorie muzicală și instrument. O producție de Musical care iese la public reprezintă Modulul II al acestui curs, în anul doi masteral.

Actorul de Musical se deosebește de actorul „clasic” doar prin background-ul formativ, atunci când acesta parcurge o formă superioară de învățământ cum ar fi programul masteral al unei Facultăți de Arte - căci nu există program de Licență de Musical în România – sau cursuri opționale de Musical în cadrul programelor de Licență ale Facultăților de Muzică și Teatru din țară. În rest, în România se face Musical cu actorii licențiați în Teatru și/sau Conservator, cu artiștii și cântăreții români mai mult sau mai puțin cunoscuți, cu tineri liceeni în formare, cu cei care au câștigat sau au participat la concursurile televizate gen Vocea României, X Factor, Românii au talent. Combinarea artiștilor într-o distribuție de Musical în România ține de o marketare anume pe piață a produsului cultural muzical pe care fiecare producător în parte îl urmărește. Vedetele vând bilete, de aceea producătorul va căuta câteva nume cap de afiș cu care își va promova spectacolul. Nu e o regulă – de multe ori vedetele sunt o investiție pe care un producător de Musical să nu și-o poată permite. Până în prezent, puținele producții de Musical care au văzut lumina rampei nu au reușit să se auto-finanțeze, darămite să aducă profit creatorilor săi. Producțiile de Musical montate în teatrele de stat au rezistat atâta vreme cât bugetul acestor teatre a putut susține financiar plata onorariilor artiștilor colaboratori (vezi *Chicago* la Teatrul Național); producțiile de Musical independente au rezistat și mai puțin pe piață, costurile fiind uriașe în comparație cu încasările din bilete (vezi *Rocky Horror Show*, *My Fair Lady* etc). Producțiile cu distribuții mici au șanse mai mari să reziste pe piață, din punct de vedere financiar. *Hârca se întoarce* este un asemenea exemplu. La vremea aceea (2015) nu se mai/prea încumeta nimeni să investească într-o producție independentă de Musical sau de teatru muzical, banii fiind principalul impediment. După bani, artiștii sunt următorul impediment. În România nu există artist format pentru Musical - am mai spus asta în paginile acestui curs: ori avem de-a face cu actori cu date sau pregătire în muzică, canto, dans

(un număr foarte mic dintre ei sunt absolvenții Masteratelor de Teatru Muzical din țară), ori avem de-a face cu cântăreți pregătiți la Conservator care au sau nu cursuri de actorie și dans în formarea lor, ori avem dansatori profesioniști sau studenți și elevi care au sau nu pregătire muzicală și actoricească. Și mai avem categoria amatori dornici să se profesionalizeze pe scenă și care au sau nu date vocale, de mișcare și actoricești.

Cert e că artiștii – consacrați sau în formare – sunt interesați de proiectele de Musical de la noi, dovada este dată de prezența lor în număr mare la castingurile de Musical. Este obligatoriu ca aceștia să posede o voce funcțională și tehnica potrivită genului teatral muzical. Este de dorit ca aceștia să practice o actorie corect asumată la nivelul principiilor aplicate în exercițiile actoricești, în lucrul la rol, pe scenă. Este de dorit, de asemenea, ca aceștia să funcționeze într-un corp maleabil, antrenat, un corp care răspunde ușor la sarcinile de mișcare și dans propuse în coreografiile ce construiesc Musicalurile.

Actorul/artistul român de Musical - între așteptările pe care o audiție profesionistă/un spectacol profesionist le presupun și realitatea/finalitatea actului artistic teatral muzical pe care acesta îl livrează publicului – este o ființă mereu în mișcare, în antrenament (la modul ideal). Cântăreții se antrenează vrând-nevrând, prin natura meseriei: ei cântă frecvent; actorii fac teatru, dansatorii dansează. Pentru a putea reacționa prompt la cererile unei producții de Musical la noi, actorul/artistul de Musical ar trebui, la modul ideal, să se păstreze într-un antrenament continuu pe aceste trei paliere, pentru a fi în formă optimă de lucru într-un musical. Din păcate, piața de Musicaluri din România nu este nici pe departe o industrie, așa că este greu să îți găsești de lucru în domeniu, iar pentru a rămâne în formă trebuie să investești în tine, în antrenamentul tău – timp și bani. Din această perspectivă, consider că cei care sunt în poziția de a selecta artiști pentru distribuirea lor într-o producție de gen la noi ar trebui să țină cont de realitățile acestea și să investească, la rândul lor, timp și bani în antrenarea acelor artiști care au calitățile/capacitățile necesare pentru a face roluri memorabile în teatru muzical, pledând pentru calitatea actului artistic în detrimentul câștigurilor financiare făcute cu produse culturale discutabile. Sigur că fiecare manager/producător/regizor crede sau ar trebui să creadă în distribuția sa și că alegerea distribuției este, în mare

parte, subiectivă. Însă, în subiectivitatea lor, cei care selectează ar trebui să țină cont de valoare, iar nu de notorietate; de potențialul real, iar nu de câștigurile imediate. A investi în dezvoltarea Musicalului autohton este o treabă care ține de generozitatea, profesionalismul, deschiderea și iubirea pe care creatorii, adunați în echipe bine încheiate, o poartă acestui gen și publicului cărui se adresează cu aceste produse culturale.

TERAPIA PRIN CUVÂNT, CÂNT ȘI MUZICĂ, MIȘCARE ȘI DANS

Modalitățile de expresie ale actorului de Musical sunt o împletire de cânt, rostire și mișcare, toate acestea completându-se una pe cealaltă și împlinindu-se într-un spectacol.

Muzica are un efect imediat asupra ascultătorului, dar, până la ascultător, ea are un impact puternic și determinant asupra celui care o livrează. Până să emoționezi pe celălalt cu propunerea ta, te atinge propria interpretare. Antrenamentul pe care îl presupune lucrul la un rol într-o producție muzicală este, pentru actorul de Musical, un parcurs emoțional care reglează pulsația acestuia, echilibrându-l. Încă de la stadiul de învățăcel, studiul muzicii și al vocii, dar și studiul mișcării și dansului sunt experiențe terapeutice, în primă fază, apoi obligatorii pentru performanța pe care o presupune un spectacol muzical. Așadar, studiul artelor implică și o perioadă de terapie pe care cel care se antrenează o accesează (fie e auto-terapie, fie descoperă puncte sensibile pe care să le detensioneze sau să le recupereze printr-o terapie sau alta, în perioada formării sale ca artist-interpret în domeniul ales).

Antrenamentul actorului de Musical pornește de la respirație. O respirație corectă și completă este punctul de plecare în performanța vocală și de mișcare. Experimentând și antrenându-te în a respira corect, ajungi să deprinzi tehnica respiratorie necesară performanței vocale. Stăpânirea tehnicii de respirație adecvate este atuuul interpretului profesionist. Apoi, un interpret care stăpânește tehnica corectă de respirație, apoi de impostajie pe cânt și vorbire, acela poate, la rândul său, să îndrume și să antreneze viitori interpreți în domeniu sau în domenii adiacente.

Înainte să stăpânești orice tehnică (de respirație, de canto sau de dans), trebuie să fii pregătit să o primești. Corpul și mintea ta trebuie să fie deschise studiului și (re)descoperirilor personale. Un actor profesionist este acela care își respectă corpul, păstrându-l în parametrii pe care performanța îi reclamă fără a renunța la **cine este** sau a-și anula individualitatea, înlocuind-o cu o imitație. Riscul de a arăta, de a te mișca, de a cânta, de a pronunța și a rosti asemeni altora este mare. Actoria (arta) nu este imitație, ci este un proces autentic care respectă unicitatea fiecărui artist-interpret în parte. De aceea tehnica (vocală, de dans, actoricească) este obligatoriu să se muleze pe personalitatea, capacitățile, conformația anatomică și pe potențialul individual, lăsând ca ceea ce este aparte, unic, specific unui artist-interpret să se manifeste. Altfel am fi cu toții imitații ale artiștilor Fred Astaire, Isadora Duncan, Bob Fosse sau Pina Bausch, Barbra Streisand sau Frank Sinatra, Jessye Norman, Luciano Pavarotti sau Maria Callas, Dem Rădulescu, Olga Tudorache, Stela Popescu sau George Constantin. De fapt, am fi o palidă imitație a acestora, în loc să lăsăm **vocea personală** să ființeze în noi.

Doamna Claudia Măru-Hanghiuc, profesoara mea de canto, formulează clar și argumentat în teza sa de doctorat, *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*, importanța iminentă pe care studiul și asumarea unei tehnici de respirație și vocale o au în valorificarea particularităților individuale ale actorului-interpret; domnia sa consideră că particularitățile individuale ale artistului-interpret (actor, dansator, cântăreț) sunt acelea care modifică o tehnică, generează metode de a obține rezultatele scontate, eventual dezvoltă tehnici noi sau aduc îmbunătățiri unei tehnici deja cunoscute.

„Modalitatea de a împleti tehnicile cu propria construcție anatomică, astfel încât efectele cerute de partitură și regizor să nu afecteze niciun organ intern, iar emisia vocală să fie ca o eliberare, având ca motivație și efect plăcerea și nu chinul de a cânta”⁵⁵, acestea sunt obiective importante pe care specialistul de voce Claudia Hanghiuc le urmărește în lucrul cu studentul-actor sau cu profesionistul vocal aflat în perioada sa de așezare vocală și de asumare a unei tehnici adaptate particularităților sale. Sunt obiective pe care pedagogii de voce, dans, arta actorului trebuie să le urmărească în formarea și **întreținerea** unui

⁵⁵ Elena Claudia Măru-Hanghiuc, *op. cit.*, p. 107.

profesionist. Nu înseamnă că nu respecti o tehnică, ci doar că ți-o asumi, conștient, activ, viu. Nu ca pe ceva complet străin corpului tău, ci ca pe ceva care vine în întâmpinarea capacităților și a talentului fiecărui artist profesionist. Când tehnica este asumată fără o bună și atent urmărită adaptare la particularitățile individuale ale subiectului-artist, atunci se pot produce accidentele – vocale, fizice, în gândire (în cazul actoriei) și atunci este nevoie de RECUPERARE. E mult mai greu să recuperezi un organ lezat sau un artist turat, saturat sau pe unul care a devenit un bun imitator, în loc să fie un creator, decât să îl formezi pe unul care nu are încă știința ori experiența de a-și accesa talentul pentru a deveni profesionist în domeniul său. Cu toate acestea, asta nu înseamnă că nu poate fi recuperat un asemenea actor/solist/interpret, ci doar că drumul este mai lung, iar investiția în muncă mult mai mare. De recuperat se recuperează doar acela care vrea și muncește să se recupereze. Asta se întâmplă cu fiecare subiect care aplică o terapie pentru a-și regăsi starea de sănătate, de bine, de funcționalitate.

Termenul terapie este imediat asociat, în mintea noastră, cu o formă de recuperare a organismelor care au suportat o boală, o suferință, un accident, o traumă. Definiția de dicționar notează că terapia este o metodă de tratament aplicată unui subiect care suferă de o condiție sau de o îmbolnăvire, de o boală. Așadar este nevoie să aplicăm o terapie pentru a reveni la condiția de clinic sănătos. Terapie este un cuvânt des întâlnit azi în propunerile de promovare a cursurilor oferite de unele companii sau întreprinderi culturale sau comerciale pentru publicul larg, astfel că îți trec prin fața ochilor reclame la terapie cu ozon, dar și cu oxigen, terapie de cuplu, dar și de grup, terapie cu lipitori, cu cristale, cu unde de șoc, dar și terapie prin muzică, artă, dans, râs, mișcare, joc, hipnoză etc.

Parcurgem o eră a super-vitezei, suntem înconjurați de tehnologie și, de multe ori, ea ne completează, chiar ne dictează stilul de viață. Refugiul cel mai la îndemână al omului acestui secol este, ironic, tot în tehnologie: telefoane, tablete, laptopuri conectate la internet. În momentul în care lași la o parte tehnologia și te concentrezi pe propria persoană, începi un proces de recuperare personală, de terapie. Cursurile de actorie, canto, muzică și dans sunt, în primă fază, terapeutice. Studenții-actori aflați în primul an de studiu parcurg această fază de recuperare a componentei lor naturale: conștientizează că

lucrează cu ei și cu ceilalți atunci când își dau voie să observe, să asculte, să atingă, să miroasă, să guste, să retrăiască momente importante din viața lor, să își antreneze memoria, să își imagineze, să improvizeze verbal, fizic, vocal, să se elibereze de tensiuni, frici, să recunoască și să regleze traume. Acestea se pot realiza prin exerciții de improvizație (eliberare fizică și vocală), prin controlul respirației, prin studiul mișcării corpului, prin studiul vocii și al vorbirii.

Devenind conștient de potențialul său de vulnerabilitate și de capacitățile sale creative, de „*ajunsurile*” și neajunsurile sale, studentul-actorul poate să își lucreze liber „instrumentele”: voce, corp, imaginație, în parteneriat cu profesorii specialiști de voce, dans, actorie.

Așadar, antrenamentul actorului de Musical presupune studiul vocii (prin canto), studiul corpului (prin improvizație și dans) și studiul rolului (actorie). După ce a încheiat perioada de studii/repetiții, reprezentațiile pe scenă, în fața publicului, cu orchestra în fosă sau pe scenă, toată această experiență este, de asemenea, terapeutică, pentru că îi reglează supra-energia de care dispune și „din cauza” căreia a ales meseria de actor, de dansator, de cântăreț, de artist. Totul ține de subiectivitatea fiecărui artist în parte și ceea ce se transmite în sală ține de subiectivitatea fiecărui creator în parte (compozitor, regizor, dansator, instrumentist, luminist, sunetist etc) și de a fiecărui receptor în parte (publicul). Teatrul (muzical) este o experiență foarte intimă. Această experiență nu poate fi cuantificată în timp sau în spațiu, ci în emoție...Pe scenă se petrec o serie de tăceri și de sunete, desfășurate pe anume ritmuri. Totul este muzică.

În volumul *Opera de artă vie*, Adolphe Appia formulează excelent această idee conform căreia în univers totul este muzică. Muzica creează un timp al ei care nu este neapărat timpul pe care îl parcurgem cu fiecare respirație; timpul pe care îl petrecem în compania muzicii/înconjurați de muzică/în muzică este un timp subiectiv, care ne proiectează într-o lume nouă (lumea compozitorului) care devine lumea noastră, modificându-ne. Lumea aceasta are timpul ei și publicul, martorul creației muzicale respective, trăiește în realitatea/ timpul acelei muzici. De aceea, participarea la o manifestare în care se cântă (vocal și instrumental) este o activitate terapeutică. Ființa noastră participă la o asemenea experiență reacționând subtil la tot ceea ce primește. Subtil și unic. Deoarece fiecare dintre noi reacționează diferit la auzul unui acord

sau la schimbarea unei tonalități, la emiterea unor sunete în piano sau forte, la auzul sunetului unui saxofon, al unui fagot, al unui violoncel, al unei harpe sau a unui clarinet, al unei viori sau al unui glas de contratenor ori bass, al unei soprane de coloratură sau al unei mezzo, al unei orchestre de jazz sau al uneia de operă; fiecare dintre noi reacționează diferit la auzul plânsetului unui copil sau la zgomotul unei ploii de vară, la sunetele produse de valurile care se lovesc de mal, la sunetul greierilor într-o noapte de vară...

Ideea că totul în lumea noastră și în univers este muzică este o idee care mă marchează ca actriță, ca pedagog, ca regizor, ca om. Nu întâmplător am selectat citatul următor în care Adolphe Appia formulează cu o precizie *perfectă* crezul meu în legătură cu relația artist/creator/om – timp – spațiu (micro/macrocosmos):

„Sunetele nu au semnificație, singura care ar putea să le ordoneze; gruparea lor este o operație spontană a sensibilității muzicianului însuși. Notarea lor abstractă pe foile partiturii nu ne transmite semnificația sunetelor, ci doar simpla lor ordonare, matematic fixată în durata și intensitatea lor; și această durată depinde de sensibilitatea afectivă a muzician-compozitorului, fără să treacă mai întâi prin înțelegerea sa. Sensibilitatea muzicianului, gradul de afectabilitate al propriilor sentimente creează, deci, durata muzicală. Sentimentele noastre, știm bine, sunt independente de timpul normal: astfel, muzicianul creează un timp fictiv, conținut, fără îndoială, în timpul normal, dar, estetic, independent de el; doar el are puterea aproape miraculoasă de a fixa definitiv această creație, acest timp fictiv. Astfel că, în timpul duratei muzicii sale, muzicianul ne obligă să măsurăm și să simțim timpul conform propriilor lui sentimente: el ne plasează într-un timp veritabil și, deși durabil, totuși fictiv. Realitatea estetică a muzicii este, prin asta, superioară celei a tuturor artelor; ea este creația imediată a sufletului nostru.

.....
„...interpretarea constituie un bun intermediar între realitatea estetică a muzicii și noi...Muzica reprezintă timpul, fără niciun alt intermediar; în asta constă existența sa formală pentru arta dramatică, în

mod special. Muzica este expresia imediată a sentimentelor noastre; aici e viața ei ascunsă”⁵⁶.

Muzica generează mișcare și cuvânt. Muzica dezvoltă/ stabilește o relație între un subiect și altul, între un subiect și un obiect etc. Mișcarea generează, la rândul ei, o *muzică*. Cuvântul înlănțuit în propoziții și fraze dezvoltă o *muzică a dialogului*. Acestea modifică ființa subtilă din fiecare dintre noi. Aici se produce o conexiune pe care o numesc terapie. Aici se produce conectarea ființei la sine. Nu vreau să risc a aluneca pe o pantă filosofică, psihanalitică, chiar esoterică, însă țin să subliniez că impactul pe care muzica, cuvântul și cântul, mișcarea și dansul, artele în complexitatea lor îl au asupra receptorului (omul) produce o modificare pe care, responsabil, o putem denumi TERAPIE ca etapă firească în existența noastră efemeră, fie că suntem artiști ca meserie, fie că nu.

În meseriile artistice, TERAPIA este obligatorie. A fi în meseriile artistice, a dezvolta și susține o carieră în domeniul de interes al fiecărui artist și a rezista cu toate capacitățile funcționale, aceste instanțe trebuie manageriate **cu cap**, lucid, ca pe o structură logică, ca pe un plan de dezvoltare personală și profesională pe termen lung (pe viață). Deoarece cariera se întinde, dacă te păstrezi într-un antrenment și dacă inspirația artistică, tehnica de lucru, musculatura și respirația funcționează la cotele performanței, pe întreaga viață. Sănătatea (fizică și psihică), echilibrul interior sunt coordonate esențiale pentru ca o natură artistică performantă să fie funcțională și competitivă. TERAPIA în artă nu este o metodă de recuperare sau de tratament aplicat unui bolnav, ci face parte din stilul de viață, este o activitate *de rutină* pentru un artist. Așa cum te hrănești corespunzător, te odihnești la orele potrivite, te antrenezi un număr de ore în concordanță cu partitura și necesitățile specifice artei în care te exprimi, tot așa te eliberezi de surplusul de energie, de problemele inerente parcurgerii unei cariere sau a etapelor firești din viața privată a fiecărui artist, prin TERAPIE. În primul rând, meseria însăși (prin antrenarea și practicarea ei) este parte din TERAPIA pe care un artist o parcurge pentru a se păstra funcțional și disponibil profesional. Așadar, putem accesa:

⁵⁶ Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Ed. Unitext, București, 2000, pp. 26-27.

1. TERAPIA INTRINSECĂ (prin studiul **INDIVIDUAL** și aplicarea principiilor, regulilor și tehnicilor specifice artelor în care activează fiecare artist, coordonat de un mentor/maestru sau/și consiliat de un teoretician (ideal și practicant) al artei pe care artistul o îmbrățișează),
2. AUTO-TERAPIA (prin aplicarea de metode din arsenalul deja studiat și asumat al fiecărui artist)
și
3. TERAPIA ASISTATĂ (prin exercițiu **ÎN GRUP**, în cercurile culturale, artistice, educaționale sau/și cu specialiști în psihologie, psihanaliză și psihiatrie, atunci când se necesită intervenția lor – aici terapiile sunt fie în grup, fie individuale, în funcție de opțiunea pe care medicii/specialiștii în psihanaliză o consideră cea mai adecvată fiecărui pacient/individ în parte).

Iată un exemplu de TERAPIE INTRINSECĂ: În Arta actorului, în cânt, în dramaturgie, utilizăm texte scrise, pe care le transmitem publicului într-un spectacol, după ce le-am studiat și asumat în repetiții. Un text este o structură specifică; el are, în viziunea clasică, INCEPUT, CUPRINS și ÎNCHEIERE. Textul cuprinde – în cazul dramaturgiei – dialoguri, monologuri, aparte-uri, monologuri cântate, momente coregrafiante, etc. Așadar, textul scris este compus dintr-o înlănțuire logică de propoziții și fraze. Acestea, la rândul lor sunt compuse din cuvinte, cuvintele conțin litere (în scris) / sunete (în vorbit, cântat). Literele (sunetele) - rostite în silabe, cuvinte și interjecții - au, la rândul lor, un impact anume asupra sensibilității și funcționării armonioase, terapeutice, a organelor corpului uman. Așadar, practicând o respirație completă și declanșând procesul de fonație și, apoi, pe cel de rostire legată a sunetelor în cuvinte, accesezi procesul de TERAPIE PRIN VOCALE, proces care reglează disfuncționalitățile și blocajele energetice, de rostire și emisie a sunetelor, de pronunție, vorbire și cântat; accesând **TERAPIA PRIN VOCALE** – O TERAPIE INTRINSECĂ, în opinia noastră, aceasta însemnând că are sâmburii terapiei incluși în structură – se obține deblocarea psihologică și musculară, fizică. TERAPIA PRIN VOCALE reglează funcționarea corpului fizic și psihic, obținându-se o stare de bine propice studiului, antrenamentului și performanței în orice domeniu, nu doar în cel artistic.

TERAPIA PRIN VOCALE este o terapie pe care medicul, cântărețul și pedagogul vocal **Benno Max Lesser-Lasario**⁵⁷ (n. înainte de 1890 – m. după 1920) o dezvoltă, analizează și o prezintă în volumul său din anul 1923, *Breath is Life: Newly Discovered Ways for the Prevention of Illness and Rejuvenation of the Body! The Vowel-Type-Breathing-Method*⁵⁸. În cartea sa (teză de doctorat) *Voci și voci...*, profesorul și actorul **Mihai Bisericanu** face referire la această pedagogie vocală, poziția sa fiind aceea că o terapie prin vocale este esențială nu doar în antrenamentul unui artist, ci și pentru buna funcționare a oricărui om. Interesat de impactul emiterii vocalelor asupra funcționării corpului uman, Mihai Bisericanu îl citează în teza sa pe **Eduard Brînzilă** - autorul unui articol intitulat chiar „Terapia prin vocale” - și apărut în ediția nr. 13 a blogului **Arta de a trăi. Magazin**:

„Vocala A acționează asupra părții superioare a toracelui și plămânilor, asupra esofagului, celor trei coaste și creierului. Îmbunătățește și mărește randamentul proceselor cerebrale, ameliorează memoria. Amplifică și armonizează capacitatea afectivă.

Vocala Ă acționează asupra plexului solar și a regiunii abdominale. Vindecă majoritatea afecțiunilor digestive. Amplifică voința și încrederea în sine.

Vocala Â acționează asupra regiunii pieptului și regiunii plexului solar. Vindecă în mod gradat durerile de cap, infarctul miocardic, gastritele, ulcerul, tuberculoza pulmonară. Duce la apariția unei stări de bună dispoziție și de armonie.

Vocala E acționează asupra gâtului, a coardelor vocale, a tiroidei, glotei și laringelui. Vindecă în mod gradat gușa și alte tulburări care apar la nivelul gâtului. Amplifică o stare de candoare și de puritate.

Vocala I acționează asupra bronhiilor, inimii, laringelui, gâtului, nasului, creierului și capului. Ajută la eliminarea mucozităților din gât, bronhiile și la vindecarea migrenelor și tulburărilor cardiace. Duce la apariția unei stări de veselie și bucurie luminoasă.

Vocala O acționează asupra zonei toracelui, timusului și regiunii difragmei. Aduce calmul și amplifică vitalitatea. Amplifică în ființă iubirea pură, fără obiect.

⁵⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Benno_Max_Leser-Lasario

⁵⁸ <http://www.worldcat.org/identities/viaf-317063345/>

Vocala U acționează asupra regiunii stomacului, ficatului și organelor sexuale. Vindecă în mod gradat majoritatea tulburărilor stomacului, elimină constipația și afecțiunile ficatului. Are influență benefică asupra rinichilor și ajută la depășirea impotenței și frigidității. Duce la apariția unei stări de dilatare amplă a conștiinței. Efectele terapeutice vor apărea în scurt timp”⁵⁹.

Limita fină dintre medicina tradițională și medicina alternativă ne poate duce în poziția scepticului, a ironicului, a celui care citește rezervat observațiile legate de practicarea, în cazul de față, a Terapiei prin vocale. A crede că, intrând în rezonanță cu vocalele emise pe un tip de respirație (despre care am aflat că yoghinii o practică cu religiozitate, de exemplu), reglezi funcțiile organelor mai sus menționate, că îmbunătățești sau recuperezi organe afectate, că îți modifici dispoziția de moment sau calitatea vieții pare, în ochii scepticului sau a specialistului în medicina tradițională, o utopie sau o aiureală. Doar practicarea corectă a unei Terapii îți poate da un răspuns rezultat al experimentării *pe propria piele*. Terapia prin vocale este doar un tip de terapie din multitudinea de terapii posibile. Terapia prin culoare este o altă terapie care poate regla un subiect energetic și psihologic; Terapia prin canto are efecte benefice asupra sănătății fizice și psihice, terapia prin dans, terapia prin teatru, de asemenea, dar și combinațiile între arte și științe. Important este a se ține cont că o terapie bună este aceea care nu deteriorează sănătatea, ci dimpotrivă, o îmbunătățește, iar căile de aplicare nu pun în pericol sănătatea subiecților, nici integritatea lor fizică sau psihică.

O altă terapie practică cu interes de actori/artiști și non-actori/artiști este **Orgone Energy Healing Therapy** a **Freydei Campbell**. Sigur că existe zeci și sute de terapii alternative, la ora actuală, pe mapamond. Sigur că o parte din ele sunt dezvoltate și exploatate din pur interes comercial, însă o parte dintre aceste terapii au la bază principii, studii și științe care sunt puse în slujba sănătății și a îmbunătățirii calității vieții cetățenilor, iar nu a exploatării și, mai grav, a îmbolnăvirii acestora. Este firesc să existe terapii diverse care răspund diferit la un număr de oameni; este normal să răspundă diferit, pentru că și noi, fiecare dintre noi suntem diferiți. Deși toți ne hrănim, ne odihnim, iubim, ne distrăm și filosofăm, fiecare o face într-un mod unic, foarte diferit de al celuilalt. Este greu să te conectezi la celălalt real, este o

⁵⁹ <http://www.artadeatrai.ro/arhiva/13/vocale.13.php>

măiestrie să comunici cu aproapele, este o aventură să fii în contact cu propria ființă, darămite să dezvoltăm relații într-o realitate despre care cu toții avem altă percepție și într-un timp care este, pentru fiecare dintre noi, SUBIECTIV, asemenea interiorului fiecărei ființe umane – un univers perfect, finit și infinit în același timp. A vrea să controlezi un asemenea univers sau a avea nevoie să cunoști un asemenea univers precum universul uman al propriei ființe sau al aproapelui, acestea sunt demersuri de durată, de anduranță migăloase și fragile.

Revenind la exemplul Freydei Campbell, aceasta este o asistentă medicală autorizată, rezidentă în New York; ea aplică/practică o terapie care detectează blocajele mentale petrecute în trecutul unui subiect și care au translat în blocaje la nivelul corpului fizic, ca reacție a ființei de a face față agresiunii și consecințelor traumei. Freyda vorbește despre memoria corpului nostru care păstrează agresiunea și trauma cu el/pe suprafața lui musculară sau în funcționarea organelor, producând dezechilibre și boli (fizice și psihice): „Where the mind tries to defend, the body always tells the truth and it is the truth that will set you free. Through this process, you can reveal and let go of the unconscious physical and emotional patterns that keep you locked in cycles of pain”⁶⁰.

Apoi, alt curs – chiar unul de-al meu - **Puterea vorbirii**⁶¹, curs pe care îl susțin, deja, de patru ani la Extreme Training din București, lucrând cu oameni cu vârste cuprinse între 16 și 70+, de toate profesiile, este un curs de educație prin dicție și vorbire, mișcare și improvizație, îmbinând eficient tehnici de actorie, cu cele de canto și vorbire, având în subsidiar latura sa terapeutică. Scopul declarat este acela de accesare a VOCII PROPRII, dezideratul nostru fiind VOCEA ESTE CARTEA TA DE VIZITĂ! Sigur că accesarea vocii nu se referă doar la vocea *fizică* - pe care o receptăm în urechea noastră internă și pe care ceilalți o aud/o ascultă - , ci ne referim la întregul proces de activare și explorare a vocii reale – acea voce care nu imită, acel *eu* care nu se apără, nu se teme, nu utilizează interfețe pentru a fi. Este vorba despre acea voce care se asumă atât cât e, pas cu pas, acum și aici. Este vorba de a fi tu în prezența ta și a celorlalți și de a relaționa eficient, chiar cu succes, în

⁶⁰ <http://www.healingbodysoulandmind.com/> (Trad. autoarei: „Acolo unde mintea încearcă să se apere, corpul întotdeauna spune adevărul și acesta te va elibera. Prin acest proces poți să detectezi și să lași deoparte pattern-urile fizice și psihice inconștiente care te țin blocat într-un ciclu al suferinței”).

⁶¹ <https://www.traininguri.ro/curs-dictie/>

micro/macro-grupurile sociale, profesionale etc. și în familie. Terapia accesată este în însuși procesul de eliberare a vocii proprii, proces care se petrece imediat ce instrumentele sunt îngrijite (voce, corp, imaginație). Despre acest subiect vom formula o structură în subcapitolul **Fii una cu vocea ta!**

În concluzie, terapia ar trebui să facă parte din rutina zilnică a omului secolului al XXI-lea (a artistului) și are caracter unic, deoarece fiecare ființă umană este unică. Terapia are de-a face cu recuperarea unei instanțe sufletești afectate/agresate de unul din factorii socio-politico-economici, tehnologici și culturali ai prezentului, factori ce au acționat asupra sa modificându-l.

CATEGORISIREA: STRUCTURARE ȘI LIMITARE

Nu cred în granițe între forme, discipline, abordări în artă, în educație, în evoluție. Cum nu cred în categorisiri în artă. Cu toate astea, ele există și sunt instrumente de cercetare, de cunoaștere, în prima fază. Categorisirea aduce ordine, ordonare, coerență, dar și limitare. Într-o școală de teatru, de exemplu, unul dintre idealuri este formarea responsabilă și profesionistă a actorilor. Categorisiri de genul: el e bun pe dramă, ea în comedie, el, în musical, ei, în teatru-dans sau pantomimă, limitează. Granițele și categorisirile limitează potențialul tânărului artist, dar și alegerile sale repertoriale viitoare. Fie el actor, dansator, cântăreț, instrumentist, un interpret este un interpret. Formele de artă și genurile cu care vine în contact, disciplinele pe care le parcurge pentru a se defini, pentru a prinde contur, pentru a se antrena și pentru a evolua sunt doar trepte, etape în desăvârșirea sa. Formarea unui interpret este asemănătoare unei metamorfoze. Odată devenit fluture, poate zbura după propria voie. Cu cât, în perioada de formare, în educația timpurie, aria de explorare nu a fost îngrădită, cu atât cel care beneficiază de această formare, de această educație, va fi mai în contact cu ființa sa, una cu vocea sa, cu arta sa.

FII UNA CU VOCEA TA!

Ce înseamnă să fii una cu vocea ta ca actor? Înseamnă să fii conectat (interiorul sensibil să fie în acord cu exteriorul tău), să poți fi

vulnerabil în public, să explorezi ipostaze ale ființei tale și să le exprimi în actul artistic.

De câțiva ani am dezvoltat, cum am mai spus, un curs – **Puterea vorbirii**⁶² – în care explorez, prin exerciții specifice, accesarea vocii reale a fiecărui subiect. Am descoperit, lucrând cu oameni de diverse vârste și meserii, un potențial semnificativ și posibilități generoase de explorare a propriei voci.

Dacă în cazul *vocilor educate* (vocile formate pentru Operă) categorisirile sunt clare și repertoriile abordate țin cont de aceste categorisiri (adică o soprană spintă nu va aborda repertoriul uneia dramatice, o mezzo-soprană nu va ataca repertoriul unei coloraturi), în cazul interpreților de musical lucrurile nu stau tocmai așa. Un interpret de Musical este, de obicei, un actor antrenat să funcționeze și să fie performant într-un Musical. De aceea este important ca el să își antreneze vocea pe toată întinderea ei, să își descopere, antreneze și păstreze individualitatea vocală, să fie gata oricând să acceseze universul „personajului” sau rolului ce i-a fost încredințat într-un Musical, fără a imita. Performanța și recunoașterea sa profesională vor fi date de unicitatea **VOCII** sale, de abordarea autentică a partiturii sale (rol). Idealul este să fii una cu vocea ta. Tu ești vocea ta. Dar care este vocea ta? Sau cine este vocea ta? Psihiatrul și psihanalistul **Carl Jung** consideră că un individ declarat clinic sănătos accesează până la șase **euri** sau (nota noastră) voci. Așadar, să definim la ce ne referim atunci când vorbim despre vocea actorului și ce înseamnă sloganul: „Fii una cu vocea ta!”.

E foarte interesant cum putem ușor cădea în capcana cuvintelor – termenilor – pe care îi vehiculăm când definim, demonstrăm sau explicăm, argumentăm, exemplificăm un concept sau altul, o poziție profesională sau alta. Când ne referim la vocea unui actor (fie el de Musical sau nu) sau la vocea unui artist, NU ne referim EXCLUSIV la vocea *anatomică* a acestuia – la întindere, timbru, ambitus, culoare, forță vocală etc. - , ci ne referim:

- la ființa sa plenară, aflată într-un proces de eliberare;

⁶² *Puterea Vorbirii. Curs de Dicție* este un curs pe care l-am dezvoltat și îl susțin la Extreme Training, începând cu anul 2015.

- la ființa sa integrală: corp și materie, glas și intenție, imaginație și fizicalizare, văzut și nevăzut, micro și macrocosmos;
- la un tot;
- la un univers infinit.

Să tratezi corpul uman pe bucăți, pe segmente și, în consecință, să îl antrenezi pe bucăți, pe segmente, mi se pare o greșeală, o eroare, o nerespectare a naturii umane, care este duală. Așadar, este o nerespectare a naturii actorului. Actorul este OM și (se) joacă (pe scenă) deliberat diverse roluri. Deliberarea înseamnă exercițiu. Modalitatea practică de a-și antrena ființa, pentru a răspunde profesionist meseriei de actor, este prin accesarea și implicarea în exerciții (actoricești, de respirație, de vocalizare, de mișcare și dans), iar rezultatul va fi actorul capabil să fie liber (să se elibereze). Rezumând, eliberarea se obține prin exercițiu, iar la exercițiu se ajunge prin investigarea propriei individualități, prin apelarea și activarea potențialului de vulnerabilitate al fiecărui actor în parte și prin angajarea în acțiune.

“Exercițiul, precizează Brook, nu servește la a dobândi ceva, ci la a se elibera de ceva”⁶³, formulează criticul George Banu, în volumul *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*.

Pentru actorul de Musical, exercițiul înseamnă antrenarea sa în a-și însuși principiile artei actorului în toate etapele lucrului la rol și pentru toate componentele rolului său, pentru ca, mai apoi, să se poată elibera de/în acest rol. Într-un Musical, **eliberarea** actorului se referă la energia pe care acesta o transmite privitorului (publicului), în momentul desfășurării spectacolului. Această energie capătă forme diverse într-un Musical: vocale, muzicale, fizice, coregrafice, actoricești. În caracterul sau rolul care i-a fost încredințat în spectacol, actorul de Musical va revela o ființă (om sau animal – vezi *Cats* sau *Leul RA*) capabilă să transmită și să regleze nivelul emoției în sala de spectacol. Actorul de Musical nu delimitează cântul de dans și de proză, ci le tratează ca pe un tot, unificându-le. Performanța sa într-un spectacol muzical (Musical) presupune acest fluid, această unificare a elementelor particulare într-un tot. De aceea, „trecerea” de la vorbit la cânt și dans nu este o *trecere*, ci este o **comunicare totală** între scenă și sală, între actor și spectator.

⁶³ George Banu, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Ed. Unitext/Polirom, 2005, București, pp. 108-109.

Mulți profesori fac o delimitare între Arta actorului și Arta vorbirii scenice, a Expresiei corporale, a Dansului și Cântului, în sensul în care consideră că la Arta actorului studenții/elevii învață actorie, la Canto – să cânte, la dans – să danseze și tot așa. E ca și cum ai putea să desprinzi capul de gât, picioarele de trunchi, inima de cutia toracică, mușchii de oase, spiritul de materie, trupul de suflet. Întâlnesc des profesori care privesc și tratează unidirecțional disciplinele care se ocupă de formarea și educarea studentului-actor sau a elevului. Ori, un curs de canto nu te învață doar să emiți corect, frumos și expresiv sunete pe care să le înlănțui într-un cântec sau să respiri corect în absența unui mod de a gândi; cum un curs de dans nu te învață doar să te miști expresiv, într-o ritmică, corporalitate și gestualitate anume, fără nicio legătură cu vocea, imaginația și capacitățile/potențialul tău actoricesc. Aceștia consideră studiul vocii și al corpului ca fiind mijloace de expresie ale actorului, iar Arta actorului, singura disciplină care te inițiază și te dezvoltă în această meserie. Noi considerăm că nu educi vocea, ci educi ființa. Nu antrenezi corpul, ci antrenezi ființa, nu exersezi dicția, ci antrenezi VOCEA ADEVĂRATĂ care este VOCEA TA sau FIINȚA ÎN COMPLEXITATEA EI PSIHO-MOTORIE, SOCIO-CULTURALĂ și POLITICĂ.

ÎNTÂLNIREA STUDENTULUI-ACTOR CU PROFESORUL-PEDAGOG

Profesorul cu care am parcurs perioada studiilor aprofundate în Arta actorului și la clasa căruia mi-am făcut ucenicia ca pedagog, prof.univ.dr. Florin Zamfirescu⁶⁴ definea teatrul ca fiind *nu ceea ce fac eu pe o scenă, nu ceea ce faci tu acolo, ci ceea ce se întâmplă între noi*. Parafrazându-l, putem spune că educația nu este ceea ce fac eu (profesorul/pedagogul) într-o clasă, nu este ceea ce fac elevii (studenții) acolo, ci ceea ce se întâmplă între noi. Întâlnirea este esențială, deoarece aceasta este aducătoare de posibilități. Profesorul, cu știința, cunoștințele, harul său se întâlnește, în cadrul clasei (de arta actorului, literatură, muzică, desen, matematică, educație fizică, balet, mecanică, biologie, pedagogie, psihologie etc.), cu elevii (studenții), fiecare

⁶⁴ Florin Zamfirescu (n. 1949) este un actor român prolific, prof. univ. dr. al UNATC „I.L. Caragiale”, Rector al acestei instituții între anii 2000-2008, profesor cu o experiență de peste 40 de ani în formarea actorilor.

individualități prezente în complexitatea ființei lor și interesate de interacțiunea ce urmează să aibă loc (de actul educațional pe care o oră de școală îl presupune). Este vorba, așadar, de o întâlnire. Ceea ce primește fiecare dintre cele două forțe prezente (educatorul și educații) aici, schimbul acela de cunoștințe, de impresii, de informații, de păreri, trăirea momentului prezent în care ambii se lasă modificați de celălalt, aceasta înseamnă educație. Educația nu este doar simpla transmitere/acumulare de informații, ci se referă la întreg contextul în care informațiile acestea au fost vehiculate, cercetate, interogate, folosite și, cel mai important, se referă la modul unic, personal de raportare acum și aici, a fiecăruia la fiecare. Cunoașterea imediată, relaționarea și socializarea sunt o parte importantă a procesului de educație. De cele mai multe ori informația în sine nu are valoare, cât are posibilitatea creată într-o clasă de studiu: posibilitatea ca un subiect (elev/student) să descopere, creeze, inventeze, cerceteze cu mintea sa, cu personalitatea sa, domeniul pe care dorește sau descoperă că vrea să îl aprofundeze, în care vrea să activeze pe mai departe în social. Pașii mici, făcuți zi de zi, sunt ceea ce numim educație. Nu este vorba de un rezultat, educația nu este un rezultat, ci ea se petrece acum și aici, în fiecare zi în care îmi pun problema ființei mele și a lumii care mă înconjoară, în încercarea de a-mi croi drumul propriu în această aventură pe care o numim viață.

Studentul-actor are nevoie de maestrul-pedagog în aceeași măsură în care maestrul-pedagog are nevoie de studentul-actor. Nici unul nu ar putea evolua fără celălalt. De aceea nu există profesori mari fără studenți mari! Relația ce trebuie să existe între aceștia este una bazată pe respect reciproc, încredere profesională și umană. Educația se face cu responsabilitate, cumpătare și iubire de aproapele. Profesorul-pedagog are responsabilitatea de a îndruma și de crea posibilitatea ca talentul și capacitățile studentului-actor să fie șlefuite, să capete dimensiuni noi, grație educației și cunoștințelor transmise în cadrul orelor de arta actorului și în afara lor. Deoarece actoria este o meserie care se studiază tot timpul și toată viața. Actoria nu se studiază doar în timpul orelor de program sau a orelor de curs! Arta actorului se ocupă cu studiul comportamentului uman și posibilitățile sale infinite de ființare, de expresie, de viețuire în relație cu semenii, cu natura, cu universul. De aceea arta actorului este o meserie pe viață, pentru că ea se oprește atunci când omul și omenescul încetează a mai exista. De

aceea pedagogia artei actorului (sau a oricărei discipline) este o artă. Pentru că tot ceea ce se întâmplă în numele educației este unic, cu fiecare subiect în parte, iar munca aceasta generează educație.

Educația este o artă.

Pedagogul este acela care face educație. Profesorul este acela care deține informațiile necesare și suficiente producerii actului educațional. Harul și știința cu care mijlocește informațiile pe care le deține și se lasă deschis primirii de noi informații, acestea îl califică în pedagog. Maestrul-pedagog sau profesorul-pedagog este acela care deține știința și are puțința de a face parte din actul educațional. Educația se face întotdeauna în relație cu semenii și într-un cadru al siguranței de sine, al respectului, creației și inovației. Studentul-actor nu trebuie să fie niciodată dependent de maestrul său pedagog, ci să se raporteze la acesta cu bucuria și respectul cu care vrea să descopere orice ființă umană angajată și capabilă, angrenată pe un drum al cunoașterii. Din această perspectivă, educație este un act de cunoaștere. **Educația este cunoaștere.**

De cele mai multe ori este mai importantă relația umană, directă, simplă ce se stabilește între profesor și elevii săi, decât acumularea de informații, fie ele importante ori esențiale procesului de învățare. Sigur că o oră de studiu/clasă reușită este aceea în care subiecții au relaționat, au schimbat idei și au acumulat informații, au cercetat și experimentat posibilități, acumulând cunoștințe, deprinderi, capacități. Contează mai mult atmosfera în care se produce această învățare și relațiile umane, imediate ce se stabilesc apriori și în timpul orei de curs/clasă, decât acumularea, stocarea de informații. Din această perspectivă, educația este un act de iubire. **Educația este iubire.**

Educația modifică pe toți participanții ei. De aceea, profesorul nu este acela care știe, nu este superior celorlalți, iar elevii/studentii săi sunt aceia care nu știu. NU! În cazul educației reale toți participanții (elevi și profesori) sunt egali în a cunoaște, a descoperi/redescoperi, în a studia natura umană și pe cea înconjurătoare. Studenții-actori de la Pedagogie Teatrală au ocazia să fie de ambele părți ale baricadei: de partea învățăcelului și de partea învățătorului (în cazul lor, în domeniul artei actorului). Studenții-actori de la Pedagogie Teatrală sunt viitorii maeștri-pedagogi. Este esențial să formezi profesori specializați în orice domeniu de cunoaștere și expertiză și este obligatoriu ca aceștia să fie capabili și

pregătiți în pedagogia disciplinei pe care urmează să o predea în sistemul educațional. Pedagogia disciplinei se referă la modalități, procedee și mijloace de a preda informații și cunoștințe cu har, astfel încât învățarea să se producă și educația să își atingă scopul ei primordial: aceea de a oferi societății individualități funcționale în colectivitățile și grupurile umane, dar care activează în armonie cu propriul corp și cu interiorul unic, sensibil. Prin educație (teatrală) studentul-actor primește și dezvoltă instrumentele de care are nevoie pe mai departe în existența sa profesională, dar și cea intimă, umană.

ARTISTUL DE AZI – PEDAGOGUL PROPRIEI SALE ARTE

Un artist, un profesionist al artei sale, este acela mereu interesat să își îmbunătățească performanța, tehnica, orizontul cultural și de așteptări. Este cel care vede dincolo de „bășicuța de săpun a gloriei”⁶⁵, cel care se respectă, își respectă arta și, în ultimă instanță, își respectă publicul, inspirându-l, oferindu-i cultură. Această hrană culturală vine întotdeauna cu un preț. Artistul care nu chiulește de la propriile întâlniri cu arta sa este acela care trăiește prin și pentru arta sa, de cele mai multe ori. Profesionalismul este *deformație profesională* pentru aceștia! Ei, bine, acești creatori sunt maeștrii propriei arte, pe care ar putea, fără discuție, să o împărtășească celor interesați de a profesa în zona lor de expunere, exhibare, manifestare artistică – pictură, muzică, dans, teatru, literatură, arhitectură, design etc. Cei care hotărăsc să împărtășească cunoștințele și *know how*-ul lor celor tineri, interesați să se profesionalizeze în meseriile din zona artei, sunt artiști generoși și sunt aceia care își activează dimensiunea pedagogică a meseriei/artei lor. Nu toți cei care sunt profesioniști într-un domeniu dețin harul de a-i inspira/învăța pe ceilalți despre tainele disciplinei/domeniului lor de manifestare artistică. O parte din ei, însă, au această dimensiune – acest talent - și devin creatori pentru a doua oară: prima oară în meseria lor, direct și a doua oară în demnitatea de pedagog al propriei arte, indirect față de profesia lor, însă direct conectați la actul educativ pe care îl presupune pedagogia.

⁶⁵ Citat din Jacques Melancolicul, personaj din *Cum vă place* de William Shakespeare, p. 152 , volumul 5, Ed. Universul, București, 1986.

În Teatru, artiștii de azi, împinși de nevoi diferite, au ajuns în punctul de a se instrui în pedagogia artei lor. În cazul UNATC „I.L. Caragiale”, școala s-a adaptat nevoii de a forma dascăli specializați în a oferi **educație prin teatru** copiilor și tinerilor români, dar o educație în pas cu descoperirile, tehnologia și nevoile omului secolului al XXI-lea, cu bunele și relele pe care evoluția societăților prezentului le conțin și le generează în mulțimile în formare.

Educație prin teatru sau **Teatru în educație** este o abordare educațională concretizată într-o disciplină care pledează pentru performanțe în învățare și în instruirea tinerei generații (de la grădiniță până la absolvirea liceului), în toate disciplinele aflate în programa școlară în România, azi. Așadar, nu este vorba de a studia **Teatru** în școli pentru a deveni actori, regizori, scenografi, dramaturgi etc – asta poate genera o solidă educație pentru copiii și tinerii care optează pentru meseriile vocaționale - , ci este vorba de a aplica tehnici teatrale în predarea tuturor disciplinelor pe care aceștia le parcurg de-a lungul școlarizării. Dezvoltarea capacității și deprinderilor sociale, de comunicare și vorbire în public, educarea tinerei generații în spiritul libertății de explorare, exprimare și expresie a gândirii, formarea gustului pentru frumos, al gustului critic și auto-critic, al comportamentelor și preceptelor morale se obțin atunci când implicăm Arta Teatrului în Educație.

În prezent, la UNATC funcționează un MASTER de Pedagogie Teatrală care formează și promovează artistul-pedagog. Absolvenții acestui Master au expertiza de a lucra în comunitățile de copii și tineri, *predând* Arta Actorului și Arta Teatrului. Elevii chiar (se) joacă (TEATRU), studiind/practicând/ experimentând exerciții și jocuri de actorie, dramaturgie, dans, muzică etc. Acesta este un aspect al impactului pozitiv al TEATRULUI în educație. Cel de-al doilea se referă la programele de instruire și educație prin teatru adresate dascălilor români (educatori, învățători, profesori) – CURSUL POSTUNIVERSITAR TEATRU ÎN EDUCAȚIE de la UNATC este un asemenea program de studiu – care aplică, în predarea disciplinelor la care sunt titulari, tehnici teatrale. Această propunere de educație prin teatru se împlinește în aceste două direcții: studiul Artei Teatrului și studiul tuturor disciplinelor augmentate prin implicarea tehnicilor teatrale în procesul educațional. Astfel că, procesul de predare-învățare devine un proces de învățare

activă, de ambele părți: elevii *învață* de la profesori și profesorii *învață* de la elevi. În acest fel atingem scopul principal al educației bine accesate și corect generate în toate mediile școlare.

Actorul de Musical este, și el, un pedagog al propriei sale arte: în primul rând acesta *învață* să lucreze cu el, *învață* să *învețe*, așadar. Cel care a parcurs această etapă în educația și formarea sa profesională, poate, dacă se instruiște pe mai departe, să devină pedagogul propriei arte, să inspire și să-i *învețe* și pe ceilalți specificul, teoria și practica artei sale. Pedagog nu este doar acela care poate să te *învețe* ce știe – asta poate să facă oricine, mai bine sau mai puțin bine, mai clar sau mai puțin clar; mama mă poate *învața* cum să fac o ciorbă de perișoare delicioasă, de exemplu, dar, dacă ea este pasionată de arta culinară, de nutriție și sănătate, atunci va citi, va aduna materiale și cărți de specialitate în domeniu, va participa la workshopuri de gătit, poate chiar va urma școli de profil – devenind profesionistă în ale gătitului și un pedagog acreditat al propriei sale arte! PEDAGOG este acela care se instruiște continuu în domeniul în care are expertiză și se antrenează, studiază, se apleacă asupra pedagogiei artei sale cu seriozitate, parcurgând o bibliografie serioasă, cursuri și workshop-uri în domeniu. În pedagogie contează să ai talent, har, dar, ca în orice meserie sau artă, talentul nu e suficient. E nevoie de studiu, de muncă susținută, continuă. Pledez pentru pedagogul adevărat, iar nu pentru profesorul care face lucrurile după ureche sau doar din talent. Sigur că nu le poți ști pe toate și formarea pedagogică se petrece în timp. Important e să se petreacă. Astfel, nivelul pregătirii profesorilor care se ocupă de educație, de viitorul copiilor noștri, va fi cel mai înalt posibil, cu șanse de a forma tineri care gândesc cu mintea lor, sunt creativi, disciplinați și cultivați, pregătiți să își găsească locul și rostul în social. Acesta este idealul în PEDAGOGIA oricărei discipline, acesta este scopul primordial al EDUCAȚIEI. Educația prin Teatru tinde spre acest ideal și poate atinge acest scop, atunci când este accesată în procesul educațional.

STUDIU PRELIMINAR ȘI LUCRUL LA ROL

SCENARIU. VERSURI. PARTITURI

Când un actor este distribuit într-un spectacol, el primește un rol. I se încredințează o identitate într-o realitate posibilă, văzută și nevăzută încă, existentă și inexistentă. El se află, în acel moment, în fața unei posibilități pe care urmează să o pună în fapt. Perioada repetițiilor este o perioadă de cercetare, testare, corporalizare, exprimare, compunere și recompunere, este perioada în care actorul începe lucrul la rol.

Indiferent de genul spectacular în care activează, un actor parcurge sau „arde”, mai mult sau mai puțin, aceleași etape în lucrul său la rol. Deoarece majoritatea studenților-actori care parcurg cursul de față sunt actori care au absolvit o școală superioară de teatru (au licență în arta actorului), aceștia au instrumentele de bază formate pentru a descifra un text dramatic și pentru a face față rigorilor de bază ale lucrului cu un regizor sau cu un profesor-pedagog, astfel că inițierea în Musical se produce, pentru aceștia, de la un nivel de comunicare și aplicare a cunoștințelor și deprinderilor tipic actricești care depășește începătorii. Ei sunt tineri actori aflați în perioada stagiaturii: acum este momentul prielnic pentru specializarea acestora în direcțiile artistice care să le completeze formarea și care să îi descopere și să îi dezvolte, pe mai departe, ca artiști.

Specializarea în Musical debutează, bineînțeles, cu INIȚIEREA în aceast gen teatral muzical. Cele trei paliere principale: voce, mișcare, actorie se aprofundează specific la cursul de față. **TOTUL PORNEȘTE DE LA O BUNĂ ACTORIE.** De aceea tot ce se aprofundează aici este trecut prin filtrul actoriei, altfel nimic din ce dezvoltă teatrul muzical nu își împlinește adevărata menire: finalitatea cursului este inițierea în Musical a actorului profesionist, capabil să funcționeze coerent, cu libertate de creație într-o producție de Musical, respectându-i rigorile, aplicând tehnicile de voce, mișcare și actricești studiate aici, împlinind conceptul regizoral, coregrafic și componistic al producției scoase la public.

Spectacolul de Musical are la bază un text (pe care îl numim dramaturgie sau scenariu sau libret⁶⁶). De cele mai multe ori libretul este o adaptare a unei opere literare; adaptarea aceasta devine textul sau corpul scris al piesei de teatru muzical (în cazul nostru, a piesei de Musical). Așadar, textul scris al unui Musical este un libret sau o adaptare a unei piese de teatru sau a unei opere literare. Libret sau scenariu sau dramaturgie (baza de la care se pornește în punerea în scenă a unui spectacol muzical) sunt sinonime, chiar dacă căile de creare a acestora pot avea surse diferite (roman, piesă de teatru, sonet, nuvelă, povestire etc). Dacă inspirația în dezvoltarea unui libret de Musical pornește de la o operă literară a genului epic sau liric, rezultatul sau procesul prin care trece scenaristul/ libretistul/dramaturgul de Musical este acela de a scrie o lucrare dramaturgică acordată la nevoile genului – o piesă de teatru muzical. Libretul de Operă diferă de cel scris pentru Operetă, Musical sau oricare alt gen ce urmează a fi pus în scenă. Libretul pentru Operă este de dimensiuni mult restrânse în comparație cu textul unei piese de teatru, de exemplu. Libretul unui operete are, deja, o formă mult mai apropiată de cea a piesei de teatru. În cazul Musicalului se operează, la fel, cu o diminuare a replicilor personajelor care dezvoltă povestea cuprinsă între copertele lui. Libretele de Musical sunt diferite deoarece ele țin cont de materialul muzical aferent.

Din punct de vedere al formei și structurii, libretul musicalului *Fantoma de la Operă* este diferit de libretul musicalului *A Chorus Line* sau *Mizerabilii*. Dacă în cazul primului exemplu, libretul *Fantomei de la Operă* este adaptarea romanului omonim al jurnalistului și scriitorului francez Gaston Leroux (1868-1927), libretul musicalului *A Chorus Line* este o lucrare originală, iar nu adaptarea vreunei opere literare; libretul *A Chorus Line* s-a născut dintr-o poveste adevărată care i-a inspirat pe James Kirkwood jr.⁶⁷ și pe Nicholas Dante⁶⁸ să îl scrie. Totul a pornit de

⁶⁶ Libretul este textul care stă la baza viitorului spectacol muzical, el are o construcție diferită, în funcție de genul pentru care a fost scris (operă, operetă, musical) și reprezintă partea literară a unui spectacol (muzical). Libretul vine de la cuvântul italian libretto (tradus prin cântăreț) și desemnează textul unei lucrări de muzică cultă sau a unei broșuri care reprezintă conținutul unei pantomime, al unui balet sau al unei lucrări dramatice intermediare celor clasice, deja cunoscute (operă, operetă, oratoriu, dar și roman, piesă de teatru ori alt gen de operă literară).

⁶⁷ James Kirkwood jr. (1924-1989) este un dramaturg, nuvelist și actor american, câștigătorul Premiului Pulitzer pentru Dramaturgie pentru libretul *A Chorus Line*, dar și al

la regizorul de Musical, coregraful, dansatorul și scriitorul american Michael Bennet (1943-1987) care a dezvoltat niște workshopuri pentru dansatorii de pe Broadway, cu intenția de a crea un spectacol nou. Workshopurile au fost înregistrate și au devenit materialul de cercetare care a dus la scrierea libretului celebrului musical. *A Chorus Line* este povestea unor dansatori de pe Broadway care vor să reușească în meseria lor. Audițiile pentru alegerea dansatorilor din Chorus și a celor ce vor obține părțile solistice în spectacolele de pe Broadway sunt foarte dure, intense, poveștile de viață ce se desfășoară în timpul audițiilor sunt povești de viață autentice. Coregrafia musicalului *A Chorus Line* îi aparține lui Michael Bennet, el obținând de-a lungul carierei multe premii în domeniu (7 Premii Tony pentru coreografiile și regia spectacolelor sale cu succes pe Broadway).

Libretul musicalului *Mizerabilii* are o structură aparte față de celelalte două exemple descrise mai devreme. Dacă primul libret este adaptarea unui roman, al doilea este o lucrare originală care respectă structura unei piese de teatru, însă este mult diminuată, aducându-ne aminte de scenariile de film, libretul musicalului *Mizerabilii* este și mai esențializat, mai aproape de un scenariu de film, deoarece materialul muzical ocupă 90 la sută din ponderea lucrării și pornește de la romnul omonim al lui Victor Hugo. De altfel, filmul muzical *Mizerabilii* (2012), în regia lui Tom Hooper, care a primit 3 premii și 5 nominalizări la Oscar, 3 premii și o nominalizare la Globul de Aur, 4 premii și 6 nominalizări BAFTA, este un exemplu de îmbinare *zgârcită* a replicilor vorbite cu replicile cântate. Muzica și replicile cântate sunt majoritare în structura filmului, performanța extraordinară a acestui film stă, în primul rând, în interpretarea live a tuturor momentelor cântate de artiștii din distribuție. Dacă la filmele muzicale sunetul se pune în post-producție, la filmarea *Mizerabililor* din 2012 sunetul este în direct, performanța actorilor fiind una de excepție, în condițiile date.

Libretul unui Musical nu conține doar replicile personajelor, didascaliile libretiştilor, ci și versurile pieselor muzicale cuprinse în scenariul musicalului. Versificatorii sunt foarte importanți, de asemenea,

Premiului Tony pentru cel mai bun libret de Musical și al Premiului Drama Desk Award for Outstanding Book of a Musical, toate pentru același libret, premii obținute în 1976.

⁶⁸ Nicholas Dante (1941-1991) este un dansator și scriitor american cunoscut pentru activitatea sa de colaborator la scrierea libretului pentru *A Chorus Line*, câștigător al aceluiași premii ca și colaboratorul său, James Kirkwood jr, în 1976.

aportul lor la crearea unui Musical esențial pentru coerența scenariului și pentru reușita spectacolului. Versurile compuse de aceștia se integrează în țesătura muzicală a partiturilor și conduc spre performanța specifică într-un Musical: cântul interpreților duce povestea mai departe. Prin cântul interpreților se produce contopirea muzicii cu versurile și interpretarea, toate acestea ancorate în desfășurarea spectaculară pe care un Musical o presupune.

Așadar, versurile puse pe muzică (piesele muzicale, ariile, duetele, terțetele sau ansamblurile dramatic-muzicale) sunt echivalentul monologurilor dintr-o piesă clasică de teatru. Din această perspectivă verficatorii și orchestratorii sunt foarte importanți în procesul de creație preliminară. Dar ce înțelegem prin creație preliminară și, mai apoi, prin studiu preliminar?

Creația preliminară se referă la produsele echipei de creație a unui musical. Când acești artiști ajung cu scrisul, compusul muzicii la forma de manuscris sau, mai simplu spus, când ajung la etapa de finalizare a scenariului, atunci spunem că au parcurs o etapă preliminară în lucrul la o producție de Musical.

Musicalul are un libret (book), versuri (lyrics), partituri (music). Acestea sunt creații preliminare, antemergătoare etapei de lucru cu actorii/soliștii/intepreții spectacolului. După ce acestea sunt finalizate, abia apoi se trece la structurarea conceptelor regizoral, coregrafic, scenografic, din punct de vedere al costumelor etc, după care se anunță audii pentru viitorul spectacol de Musical.

Audiția este esențială pentru că acesta este momentul în care echipa de creație bine încheagată urmează să își selecteze castul (distribuția) (cu) care (se) va ridica spectacolul din planul teoretic în cel fizic, din planul orizontal al scriiturii în cel tridimensional, spectacular.

În principiu se parcurg aceste etape de creație în scrierea, producerea și montarea unui musical. Există și excepții, tocmai că nu uit principiul de la care pornesc și în care cred, în relație cu producțiile de musical: ele oferă libertate de creație nelimitată artiștilor implicați în montările de gen.

Acum să trecem în partea cealaltă a baricadei: dacă până acum am prezentat imaginea și desfășurarea lucrului din punctul de vedere al echipei de creație care este responsabilă cu punerea în scenă a unei producții de Musical, de cealaltă parte a baricadei sunt actorii. Pare că

expresia implică un conflict și că are conotații războinice! Ei bine, are și nu are. Actorii de Musical (interpreții) descifrează, studiază și se relaționează diferit față de etapa aceasta preliminară sau de studiul preliminar al unui Musical. Dacă echipa de creație-concepție (libretist, versificator, compozitor, regizor, coregraf, scenograf, costumier, luminist etc) are clar în desfășurare locul, modalitățile de expresie și conceptele spectaculare, actorii abia acum iau cunoștință cu toate acestea. În primă fază ei iau contact cu libretul, muzica și versurile spectacolului. Acum începe LUCRUL LA ROL pentru interpreții (actorii) de Musical. Cu amendamentul că actorii încep lucrul la rol încă de la audiere. E o fază pe care sunt obligați să o parcurgă, fiecare în felul său, pentru a obține rolul pe care urmează apoi să îl studieze, aprofundeze, pună în practică.

În concluzie, studiul preliminar îi pregătește pe actori pentru lectura libretului și a versurilor, precum și pentru parcurgerea partiturilor aflate în desfășurarea unui musical. Ceea ce este de reținut aici sunt următoarele chestiuni:

1. Libretul unui musical se parcurge asemenea unei piese de teatru.
2. Versurile pieselor muzicale sunt asemenea monologurilor din piesele clasice și ele trebuie tratate ca atare.
3. Partiturile pieselor muzicale se studiază/descifrează la pian și se învață, astfel, conținutul muzical al acestora.

Apoi, lucrul la rol este preocuparea principală a actorului distribuit într-o producție teatrală (muzicală). Această etapă se desfășoară diferit de la un artist la altul, fiecare are modul său propriu de a parcurge și asuma rolul ce i-a fost încredințat. Cu toate acestea, și aici putem formula câteva chestiuni de bază pe care este indicat să le aplice și să le respecte un artist:

1. Parcurgerea și învățarea textului, precum și descifrarea și învățarea partiturilor intră în obligația și sarcina actorului/interpretului, chiar dacă există echipa de creație care coordonează repetițiile sale; cu alte cuvinte, la cabină (repetiție cu pianistul corepetitor) vii cu partiturile descifrate și acolo lucrezi la altă etapă rolul ce ți-a fost încredințat. (Este important să descifrezi singur partiturile, iar nu să imiți interpretările altor artiști – când e vorba de titluri consacrate – pentru că această etapă este esențială în descifrarea

puzzle-ului caracterului/ rolului tău. Nu poți dezvolta o interpretare originală atunci când imiți pe cineva și, în același timp, este foarte greu să nu aluneci în capcana imitației și să dezvolti realități fade, lipsite de *viu* obligatoriu care vine din explorarea potențialului propriu de vulnerabilitate. De aceea drumul spre caracter/rol/ personaj trebuie trecut cu încredere prin filtrul personal. Acum, să nu despicăm firul în patru intrând în filosofia artei actorului! Accesând particularitățile ființei sale, actorul/interpretul dezvoltă în fața celorlalți o experiență vie, aici și acum și astfel creează o copie a realității, experiență pe care teoreticienii teatrali sau publicul o pot denumi autentică sau nu. Va fi o interpretare autentică atunci când actorul se va concentra pe descoperirea, iar nu pe imitarea unui univers uman posibil).

2. Fiecare repetiție trebuie tratată cu seriozitate: actorul/interpretul lucrează întotdeauna *în plin*, iar nu marcat, orice etapă a lucrului la rol. În teatru muzical am întâlnit soliști care, din nevoia sau grija de a-și proteja vocea, marchează rolul muzical sau vorbit. În procesul acesta de a marca intervine întotdeauna artificialul și, în timp, munca sa la rol riscă să dezvolte o interpretare neautentică, miza scenei/scenelor să cadă în derizoriu, iar repetiția să devină inutilă. Închipuiți-vă că la o repetiție a unei scene dintr-un musical, orchestra ar marca muzica, din nevoia artistului instrumentist de a-și proteja instrumentul (plămânii, buzele pentru suflători, musculatura brațelor sau picioarelor pentru coarde sau clape etc). Ceea ce s-ar petrece ar fi un sunet aproximativ care nu spune mai nimic. Pe asemenea țesătură muzicală actorii ce ar putea, la rândul lor, să genereze? Repetiția ar cădea în derizoriu, munca de creație s-ar opri în acel moment. Dacă se lucrează la un rol marcându-l, justificarea actorului fiind că aceasta este o etapă de lucru la care apelează până când ceea ce face în spațiul scenic este destul de solid pentru a fi livrat publicului, rezultatul muncii sale nu va fi cel așteptat. Marcarea nu face decât să întârzie lucrul la rol. Sigur că există acea repetiție

pe care o face echipa atunci când se construiesc sau se finalizează luminile spectacolului, repetiție care se întâmplă cu ceva vreme înainte de premieră. Se presupune că ai descoperit mare parte din rolul pe care urmează să îl livrezi scenic și marcarea textului sau a mișcării nu îți vor afecta performanța. Antrenarea actorului de a trece mental și fizic prin mișcarea cu text a spectacolului aduce calitate marării efectuate. Când e vorba de cântat, atunci ori cânti ori mai bine spui textul cu intenție. Să marchezi atunci când cânti este inutil și nu vei reuși să reții mai nimic din ce se întâmplă în jurul tău. Acest tip de repetiție *murdărește* viața (rolului) pe care tocmai ai descoperit-o și incorporat-o scenic.

3. Lucrul la rol continuă și după ce a avut loc premiera, întâlnirea cu publicul aducând plus de valoare muncii la rol, actorul/interpretul având ocazia să descopere și alte valențe ale caracterului întruchipat.

ROLURILE ÎNTR-UN MUSICAL

Distribuția sau CAST-ul unui spectacol de Musical are o conformație specifică, cu care este bine să fim familiarizați, mai ales atunci când mergem la audiții. Ca în orice piesă de teatru, într-o lucrare de Musical avem roluri principale, roluri secundare, roluri episodice. Aici avem eroi, îi avem pe cei care îi susțin pe eroi și pe cei care sunt împotriva acestor eroi. Există intervenții ale soliștilor – monologuri vorbite și/sau cântate, dar și intervenții ale chorusului.

Un rol principal se referă la un caracter – o persoană în carne și oase implicată în a rezolva o problemă – pe care actorul urmează să și-l asume scenic, parcurgând, în cazul scenariului de Musical, dialoguri, monologuri, arii, ansambluri; dialogurile pot fi vorbite, cântate, dansate; monologurile, la fel. Tipicul de care trebuie să ținem seama, atunci când suntem într-o echipă de Teatru Muzical și am fost distribuiți într-o producție de gen, este acela că Teatrul Muzical este tot Teatru, că personajele (oamenii din dramaturgie - lumea plană) devin persoanele din spectacol (care reclamă tridimensionalitate). În Musical actorii manageriază emoții, transmițând povestea, pe mai departe. Povestea se spune (vorbit și cântat). Raportarea la cântat este aceea a unui om care

rezolvă o problemă despre care ne vorbește. Cântecul este un climax al rezolvării/încercării de a rezolva o problemă. Muzica și dansul întregesc tabloul problemei, venind în întâmpinarea ei.

Un actor într-un Musical își onorează rolul pe cele trei coordonate – actorie, dans, muzică - și nu se va întreba, asemenea unor critici teatrali care aruncă o pată de desuetudine asupra structurii Musicalului, de ce „îl apucă” cântatul și dansatul fix în mijlocul unei situații actricești intense! Actorul de Musical lucrează cu convenția la vedere, iar spectatorul de Musical știe la ce vine, pentru asta vine și se așteaptă să primească performanța împlinirii rolurilor în acest tip de spectacol de Teatru. Nimeni dintre spectatorii avizați, iubitori/consumatori ai genului nu își pune problema că nu e credibil spectacolul în care actrița distribuită în Pisica bătrână din **Cats** are problemele vârstei a treia și, în loc să miorlăie, vorbește, cântă și dansează! Niciun spectator nu se va întreba ce le-a venit actorilor distribuiți în Romeo, Benvolio și Mercuțio - din musicalul **Romeo și Julieta** - să danseze și să cânte despre *regi și împărați!* Am parcurs lucrări care susțineau că un spectacol de Musical este doar o lucrare comercială – cu înțelesul de divertisment lipsit de profunzime, chiar de valoare artistică. Rolurile într-un Musical au complexitatea și dificultatea rolurilor din teatrul clasic sau experimental, din happening-uri sau teatrul social;

Apoi, în Musicaluri **personajul colectiv** este o prezență constantă. Asemenea Chorusului grecesc, Chorusul din Musical substituie vocea publicului, este intermediarul între sală și ființele care populează scena, duce povestea mai departe. Actorii/dansatorii/soliștii din Chorus sunt, de obicei, cei mai antrenați și disciplinați artiști de Musical. Performanța lor este una peste medie. Disciplina și spiritul de echipă sunt esențiale acestora. Chorusurile sau personajul colectiv au forță, transmit energie, au semnificație în scenariu, în muzică și mișcare.

PARTENERII ACTORULUI DE MUSICAL

Pe lângă artiștii de pe scenă – actori, dansatori, cântăreți, balerini – care sunt, bineînțeles, partenerii actorului de Musical, artiștii din fosă și dirijorul sunt, de asemenea, parteneri ai acestuia. Orchestra este partener în fiecare scenă în care actorul este implicat, fie în

momentul monologurilor cântate și/sau vorbite, fie în desfășurarea de forță a momentelor ansamblurilor (vorbite și/sau cântate); apoi, ca și în cazul spectacolelor clasice, partenerii actorului sunt cabiniera, regizorul tehnic, sunetistul etc.

Partenerii actorului în lucrul la rol sunt, așadar, colegii actori și toți aceia care au conceput lucrarea în integralitatea ei plană: compozitorul, libretistul, versificatorul; apoi actorul intră în relație cu artiștii responsabili cu tridimensionalitatea spectacolului teatral: regizorul, scenograful, maestrul de lumini, dar și cu aceia care se ocupă individual de antrenamentul său: vocal-coach-ul, pianistul-corepetitor, și, mai apoi, cu costumi-erul, make-up artistul și hair-stylistul etc.

Însă, **cel mai important partener al actorului de Musical este Muzica**. În momentul de climax din desfășurarea vieții scenice a rolului – adică în momentul în care intervin ariile cântate – actorul are, pe lângă partenerul de scenă actor și toată echipa care a lucrat ca el să poată ființa în rolul său, un partener esențial: suportul muzical orchestral live. Acest dialog între voce și instrumente, gândit de compozitor în prealabil, versificat de versificator, justificat de scenarist și pus în scenă de către regizor, ei bine acest dialog se petrece acum și aici și este parte din caracterul-rol. Muzica îți dă indicii exacte despre ceea ce se petrece în acel interval de timp scenic, muzical și actoricesc, iar interpretarea – ACUM și AICI, ÎMPREUNĂ a artiștilor instrumentiști și a solistului – este adevărul scenic într-un Musical, este viul, este viața scenică, este TEATRU. Vocea și interpretarea sunt, în acest moment, vioara întâi. Conlucrarea bine dozată și dirijată de regizorii muzical și artistic ai spectacolului duc la realizarea unui moment autentic de TEATRU MUZICAL (MUSICAL).

Concluzionând, partenerii actorului de Musical sunt o întreagă echipă de creatori și tehnicieni împreună cu care acesta își desăvârșește arta în lucrul său la rol. Cu fiecare dintre aceștia, actorul dezvoltă relații aparte, unice, care îl plasează pe acesta într-o zonă de siguranță profesională. În Teatru depindem unii de ceilalți la modul cel mai elegant cu putință. Asta nu înseamnă că nu este obligatoriu ca fiecare să își facă treaba lui, pe specialitatea lui, însă este esențial ca fiecare dintre aceștia să își facă treaba împreună, *trăgând la aceeași căruță*, vorba expresiei!

De exemplu, o actriță aflată într-o echipă de teatru muzical și căreia îi este încredințat rolul **Kate** din musicalul *Kiss me Kate* se va găsi

automat într-o relație de lucru cu o serie de parteneri împreună cu care va descifra, lucra partitura actricească, muzicală și de mișcare pe care rolul le reclamă. Este foarte important ca un actor profesionist să fie conștient și să respecte aceste relații profesionale. Partenerii lui sunt, bineînțeles, partenerii de scenă, apoi regizorul, coregraful, vocal-coach-ul, dar și personalul tehnic – de la cabinieră la recuziter. Respectarea și respectul în aceste relații profesionale sunt esențiale unei echipe de teatru (muzical). Sigur că așezarea recuzitei în scenă sau în culise, într-un loc clar și fix, mereu același, intră în atribuțiile recuziterului, asta nu înseamnă că nu este de datoria ta de profesionist să verifici că recuzita pe care urmează să o folosești în spectacol este la locul ei, în condiții bune utilizării ei scenice. Asta nu înseamnă că nu ai încredere în partenerul tău recuziter, nici că încalci domeniul de expertiză al altuia, ci înseamnă să conlucrezi, să faci echipă cu acesta, să vă respectați reciproc. Aceste detalii sunt foarte importante în funcționarea unei echipe și nu voi obosi niciodată în a le sublinia, repeta chiar. Ele nu vor fi niciodată redundante într-o lectură sau conversație profesională despre LUCRUL ÎN ECHIPĂ, pentru că sunt chestiuni care țin de deontologia profesională și de IUBIREA pentru TEATRU.

Revenind la exemplul nostru, o actriță distribuită în **Kate** din *Kiss me Kate* va dezvolta relații profesionale cu toți partenerii amintiți mai devreme, vrând nevrând; se va angaja într-o relație profesională cu compozitorul musicalului – **Cole Porter** ⁶⁹ - (în sensul în care va studia partiturile și se va descoperi, astfel, într-un dialog muzical cu acesta). Continuând lucrul la rol, actrița va descoperi un alt partener de lucru: scenaristul. Până la studiul lui **Shakespeare**, următorul său partener, mai este doar un pas. Deoarece Kate este dezvoltarea personajului Katharina din *Îmblânzirea scorpiei* a lui Shakespeare, este obligatoriu a se reveni la sursă, în studiul pe care orice actriță profesionistă l-ar face în condiția dată. Muzica din perioada barocă ar fi o altă direcție de studiu la rol pentru o actriță distribuită în Kate, ș.a.m.d. Lucrul la rol ține de personalitatea și particularitățile fiecărui actor în parte. *Bucătăria* lui este treaba lui. Chiar și în bucătăria lui dezvoltă parteneriate profesionale!

⁶⁹ Cole Porter (1891-1964) este un compozitor și versificator american cu o carieră notabilă în Teatrul Muzical; în 1948 el câștigă Premiul **Tony Award for the Best Musical** – era pentru prima oară când se acordau Tony Awards pentru performanțe în Musical.

Parteneriatele acestea sunt parte firească din însăși viața profesională a actorului de Musical.

ARTA ACTORULUI DE MUSICAL

Nu există Arta actorului de Musical, cum nu există Arta actorului de film sau Arta actorului de Commedia dell'Arte, Arta actorului clasic sau oricare altă disciplină, denumire, definire, concept în legătură cu Arta actorului. Arta actorului este Arta actorului. Această artă se studiază și se aplică pe o varietate de materiale literare, dramaturgice, coregrafice, muzicale. Așadar, pentru a face performanță în artele care implică Arta actorului, în primul rând trebuie să studiezi bazele acestei arte, ca mai apoi să te antrenezi să atingi performanța în oricare dintre domeniile artistice vizate de un actor/artist/interpret.

Am spus și credem cu tărie că o performanță în Teatru Muzical are ca fir roșu călăuzitor o bună actorie. Pentru a te deprinde cu o bună actorie, este imperios necesar de a te familiariza, (re)descoperi, analiza și aplica principiile ei de bază. Maestrul și regizorul **Ion Cojar** a formulat foarte clar aceste principii în cartea sa *O poetică a artei actorului*, carte devenită, în ultimele decenii, un studiu necesar pentru pedagogii de la noi (UNATC promovează principiile cojariene, ca fiind păstrătoare și continuatoare ale tradiției ei: sistemul stanislavskian). E de luat în seamă faptul că nu toate cele 10 școli superioare de teatru existente azi în România se declară ca fiind de tradiție Stanislavski și urmașii, fiecare școală în parte dezvoltându-se într-o direcție sau alta – promovând principiile unor continuatori sau ale altora. Cert e că UNATC se mândrește cu tradiția stanislavskiană și cu contribuția cojariană în studiul artei actorului.

Principiile de bază în Arta actorului, din perspectiva pedagogului Ion Cojar, sunt următoarele:

1. Arta actorului este un mod specific de a gândi (este *un mecanism logic specific*) și abia în secundar un mod de a face.
2. Arta actorului explorează și exploatează potențialul de vulnerabilitate al fiecărui actor.

Prin urmare, Arta actorului se petrece *acum și aici*, nu este rezultatul unui proces de rememorare, imitare, ci este un proces viu, de

actualizare a potențelor și latențelor pe care actorul le poartă cu sine, desfășurându-le într-o PROCESUALITATE conștientă, corectă. Prin PROCESUALITATE actorul profesionist înțelege aplicarea și respectarea structurii ÎNCASARE – OPȚIUNE – ACȚIUNE în dialogul scenic.

Pentru a pune în practică principiile enunțate mai devreme, studentul-actor se antrenează specific, prin exerciții în care are ocazia să își dezvolte, aplice și să își sublimeze OBSERVAȚIA, ATENȚIA, INTUIȚIA, IMAGINAȚIA, SIMȚURILE, SPONTANEAȚIA, EMOȚIA, SENTIMENTUL, MEMORIA, va studia CONFLICTUL și își va testa LIBERTATEA DE EXPRIMARE ÎN PUBLIC, toate acestea fiind exersate și antrenate în ECHIPĂ. LUCRUL în ECHIPĂ este baza în studiul și performanța în Arta actorului (și nu numai)⁷⁰.

Pentru a forma **un bun actor de Musical**, un pedagog are sarcina de a forma **un bun actor**. Ceea ce înseamnă că, în formarea actorului de Musical, la disciplina Arta actorului se studiază obligatoriu tehnici și se aplică principii atent selectate astfel încât rezultatul să fie actorul profesionalizat, capabil să facă față cerințelor de pe piață – actor profesionist de teatru – și care are și specializare în Musical. La UNATC, actorii care parcurg cursul de *Inițiere în Musical* au la activ 3 ani de studiu la specializarea Arta actorului. Ceea ce înseamnă că au parcurs PROCESUALITATEA, s-au antrenat în însușirea bazelor artei actorului, fiind formați în tradiția stanislavskiană, la care se adaugă metode diverse, în funcție de direcția și stilul pedagogilor care i-au format în primii trei ani (LICENȚĂ). Cert e că *Inițierea în Musical* pe care o coordonez la Masterul de Arta Actorului urmărește ca prin formarea și dezvoltarea obiectivelor specifice, să perfecționeze obiectivele de bază; astfel că *Inițierea în Musical* conține workshopuri în care actorii parcurg și experimentează exerciții de improvizație în care aplică tehnici Meisner, Spolin, Michael Cehov, dar și Graham, Laban, Grotowski. Cu acest mix de tehnici de actorie, dans, mișcare, impostajie, respirație venim în întâmpinarea nevoilor studenților-actori de a-și desăvârși meseria. Nu este un mix de tehnici fixe, căile de studiu propuse și parcurse cu fiecare student-actor în parte, având obiectivul pedagogic ca acesta să

⁷⁰ Toate aceste etape în studiul Artei Actorului (în formarea și educarea actorului) se regăsesc în structura cărții mele, *Jocuri teatrale. Manual pentru clasele 0-IV*, apărută la Ed. UNATC Press, în 2016.

funcționeze performant pe o scenă de TEATRU (MUZICAL). Nu poți veni cu un antrenament specific pe o structură generală șubredă sau pe o lipsă de antrenament ori pe un antrenament precar sau insuficient. Arta actorului se întreține în antrenamentele din cadrul diverselor workshopuri existente pe piața educațională, teatrală și a festivalurilor și, bineînțeles, se întreține în performanța din spectacolele jucate în prezența publicului. Pentru a nu cădea în păcatul rutinei sau al meșteșugului care limitează posibilitățile de expresie și de exprimare ale unui artist, antrenamentele, cursurile și workshopurile sunt SOLUȚIA păstrării tinereții și cultivării curiozității pentru tot ceea ce înseamnă nou(tate) în meseriile artistice.

În programul de formare a actorului de Musical, școlile și facultățile de specialitate din Statele Unite propun câteva module obligatorii de studiu, ele diferă în funcție de direcția și tradiția fiecărei școli în parte. La **New York Film Academy**, de exemplu, la Musical Theatre se studiază Actorie, Improvizație, Comedie, dar și un modul special Meisner și unul Shakespeare, oferta lor educațională pentru formarea actorului de Musical, conținând și module de Actorie pentru Film și Actorie pentru Televiziune. La **Boston Conservatory at Berklee**, programul de formare a actorului de Musical cuprinde modulele: Stanislavski și teatrul psihologic, Școala americană – Metoda, Studiul monologului și al scenei pe texte contemporane și Studiul și jocul cu Mască. Parcurgând disciplinele anunțate în programele de formare a Actorului de Musical ale diferitelor școlile americane de Musical Theatre, se observă cu ușurință intenția de a dezvolta o bază solidă la arta actorului, la care se adaugă în complementar, deprinderi și cunoștințe specifice de dans – cu o paletă mare de genuri, mișcare – cu o paletă mare de tehnici, dar și istoria Teatrului Muzical, cunoștințe de regie, scenaristică etc.

Cursul de față propune și urmărește un antrenament intensiv complet, care să pună bazele sănătoase în formarea actorului de Musical, această TRIPLĂ AMENINȚARE care nu conține nimic agresiv, ci dimpotrivă, presupune și reclamă foarte multă muncă, disciplină, control pentru a putea fi **liber** să joci pe o scenă profesionistă de teatru (muzical).

ANTRENAMENTUL SPECIFIC AL ACTORULUI PENTRU PERFORMANȚA ÎN MUSICAL

Spectacolul muzical reclamă rigori pe care doar un antrenament constant și serios îl poate oferi publicului. Așa cum un instrumentist se antrenează constant pentru a putea cânta alături de colegii săi din orchestră sau cum un balerin își face studiile la bară pentru a putea fi în formă optimă pentru spectacol, tot așa actorul de Musical se pregătește pentru performanța pe care o presupune spectacolul muzical, antrenamentele vocale și fizice fiind obligatorii pentru acesta.

Vocea, corpul și imaginația sunt instrumentele fundamentale ale actorului. Performanța cerută de rigorile oricărui tip de spectacol îl obligă pe actorul profesionist să și le cultive, să le mențină în formă optimă, să le protejeze, să le respecte fiziologia, să le cerceteze, să le antreneze cu știință. Aceste instrumente bine întreținute și antrenate oferă longevitate actorului.

Profesionistul vocal este acela care **deține știința** de a respira, emite și proiecta sunetele (vorbite sau/și cântate) și **aplică tehnicile** potrivite domeniului său de expertiză corect, eficient, respectând anatomia și fiziologia organelor implicate în aceste procese, toate acestea conducând spre **o bună relaționare cu publicul** căruia i se adresează prin meseria (arta) sa. Pentru a ajunge să vorbească corect și expresiv, să cante și să încante publicul, să-l capteze, să-l emoționeze sau să îl convingă de una sau alta, profesionistul vocal își studiază instrumentele anunțate mai devreme: vocea, corpul, imaginația. Pentru toate acestea el are, întâi, nevoie să respire. **Totul pornește de la respirație.**

RESPIRAȚIA

Respirația este un dat. De când ne naștem respirăm și nu ne concentrăm să facem asta. Pur și simplu ni se întâmplă. Undeva în trunchiul nostru cerebral, mai exact în bulbul rahidian și în puntea lui Varolio, se întâmplă controlul și reglajul funcției respiratorii. Pornind de la respirația fiziologică, profesioniștii (vocali și nu numai) studiază și aplică

tehnici respiratorii care să le înlesnească atingerea performanței în domeniile lor de activitate – ne referim la orice activitate sau meserie care implică cunoașterea, studierea și practicarea unor tipuri anume de respirație (suflători în instrumente de alamă, cântăreți, balerini, actori, scufundători, sportivi, trainerii și profesori de voce, mișcare, yoga și diverse tehnici de dezvoltare personală etc.). Aceștia tratează respirația ca pe un instrument, de asemenea, și se antrenează să controleze sau să conducă respirația pentru a funcționa în activitățile pe care le practică.

Așadar, înainte de toate, să respirăm!

Așezați-vă pe scaun, fără să vă sprijiniți de spetează lui. Așezați-vă la jumătatea șezutului lui, din poziția în care, dacă vi se cere să vă ridicați în picioare, să o puteți face imediat, ușor, dintr-o singură mișcare. În această poziție de stând pe scaun, coloana este dreaptă și susține musculatura abdominală și pe cea a spatelui, iar talpile sunt pe sol. Îndreptați ușor bărbia spre abdomen și așezați palmele pe pulpe. Aceasta este poziția cea mai confortabilă și eficientă pentru antrenarea respirației și pentru vocalizare.

Așa cum poziția stând în picioare, cu tălpile la nivelul umerilor, coloana dreaptă, brațele pe lângă corp, în continuarea umerilor este poziția cea mai potrivită de la care pornim în antrenamentele corporale, în improvizație, poziția aceasta de stând pe scaun este cea mai potrivită pentru antrenarea respirației și a vocii. De ce? Pentru că e nevoie ca musculatura noastră să fie relaxată, pentru a putea fi elastică și pregătită pentru a exersa tehnicile de respirație și emisie specifice pe care le vom aplica în antrenamente.

Din poziția stând pe scaun descrisă până acum, inspirați ușor aer pe nas, apoi expirați pe gură. Se pornește de la o respirație cât mai aproape de respirația obișnuită, adică fără să urmărim altceva decât să respirăm. Din experiență, am observat că atunci când încep exercițiile de respirație, subiecții cu care am lucrat parcurg câteva secunde bune în care inspiră profund și expiră, cu senzația că parcă acum respiră pentru prima oară și plămânii nu le sunt suficienți pentru cât aer introduc în ei. Acest tip de reglaj vine la pachet cu ridicarea umerilor și cu încercarea de a respira controlat. De cele mai multe ori, prima respirație controlată este, de obicei, o respirație profundă. Am dezvoltat un exercițiu în trei timpi: T1 - respirație profundă, T2 - respirație de voce, T3 - respirație condusă. Acesta este eficient pentru începători deoarece după o

respirație profundă, organismul lor este relaxat și următoarea respirație este fiziologică. Aerul intră în plămâni atât cât este nevoie, fără efort, cu un inspir natural și un expir – de obicei incomplet. Pe inspir abdomenul se bombează gradat, coastele flotante se depărtează, iar pe expir abdomenul se contractă treptat și coastele revin la poziția lor dinainte de inspir. Pe T3 deja subiecții recunosc și conștientizează procesul respirator (cu un inspir corect fiziologic și un expir controlat, de obicei mai lung). Acum realizează pe propria piele că respirația are un inspir și un expir care pun în mișcare musculatura și organele într-un fel aparte și că respirația este un dat, un dar și că poate fi studiată, exersată, îmbunătățită, controlată. Ce învață un subiect care își exersează respirația? Învață, în prima fază, să lucreze cu coloana de aer. Pentru că respirația are de-a face cu introducerea aerului în plămâni și eliminarea acestuia pe o cale corectă, sănătoasă.

Respirația este un proces fiziologic care asigură schimbul de gaze esențial menținerii în viață a ființelor. La om, acest proces fiziologic se caracterizează prin preluarea (însemnând inspirarea aerului din mediul înconjurător și introducerea lui în organism, prin căile respiratorii, până în plămâni) și eliminarea aerului (însemnând expirarea aerului din plămâni și eliberarea lui în mediul înconjurător), urmate de o nouă preluare și eliminare, într-un ciclu continuu.

Aerul inspirat și cel expirat au calități (conținuturi de gaze) diferite. Aerul inspirat conține oxigenul esențial vieții (funcționării organismului). Oxigenul din aerul inspirat ajunge în cei doi plămâni de unde este transportat prin sânge spre miliardele de celule din organism uman, hrănindu-le. Odată inspirat, oxigenul se transformă în dioxid de carbon care părăsește plămânii, prin aerul expirat. Așadar, respirația descrie doi timpi: 1). inspirul sau inspirația sau introducerea aerului în organism, concomitent cu consumarea oxigenului conținut de acesta și 2). expirul sau expirația sau eliminarea din organism a dioxidului de carbon rezultat în urma hrănirii celulelor, în procesul respirator. Acest ciclu ne menține în viață, asigurând schimbul de gaze până la nivel de celulă.

În concluzie, denumim respirație umană acea respirație fiziologică (pulmonară) care generează respirația celulară. În anatomie, respirația umană are aceste două etape: respirația pulmonară (care ia din mediul înconjurător aerul și îl transportă spre plămâni) și respirația

celulară (care se petrece la nivelul plămânilor, în alveolele pulmonare care preiau oxigenul din aerul inspirat și îl direcționează spre celulele din organismul uman, acum producându-se schimbul de gaze (oxigenul se transformă în dioxid de carbon, aerul inspirat se transformă în aer viciat, după ce se consumă oxigenul esențial pentru menținerea în viață a organismului uman).

O tehnică respiratorie bună este aceea care pornește de la și urmărește respirația fiziologică. Vom reveni asupra tipurilor de respirație cunoscute și aplicate de profesioniști și de oameni, în general. Prezentarea aparatului respirator este oportună acum deoarece ea întregeste tabloul respirației.

APARATUL RESPIRATOR UMAN

În procesul respirației, aerul inspirat traversează **căile respiratorii** și ajunge în **plămâni**, favorizând, pe mai departe, schimbul de gaze esențial menținerii în viață a organismului uman.

Căile respiratorii sunt descrise de următoarele cavități și organe: cavitatea nazală, cavitatea bucală, faringe, laringe, trahee, bronhii.

În procesul respirației, în cavitatea nazală aerul inspirat se modifică. Cavitatea nazală, în complexitatea ei anatomică, are rolul de a umidifica (prin mucoasa nazală prezentă aici) și de a filtra (prin perii existenți) aerul care o tranzitează. Apoi aerul inspirat și filtrat parcurge faringele (un organ muscular, prevăzut cu mucoasă prin care comunică căile digestive și respiratorii, deopotrivă) ajungând în laringe. Aerul inspirat traversează, pe mai departe laringele - el este organul fonației, aici se găsesc *coardele vocale*⁷¹ (despre laringe și funcționarea acestuia

⁷¹ „**COÂRDĂ**, coarde și (rar) *corzi*, s. f. l. 1. Fir elastic confecționat din metal sau din intestine de animale care, întins pe anumite instrumente, produce, prin vibrație, sunete muzicale; strună. (La pl.) Instrumente cu coarde. *Concert pentru orgă și orchestră de coarde*. ♦ *Coardele vocale* = cei doi mușchi paraleli din interiorul laringelui, înveliți într-o mucoasă fină, prin vibrația cărora, la expirarea aerului din plămâni, se formează vocea. *Timbrul vocii omeneste variază după grosimea, lungimea și extensibilitatea cordelor vocale*.” – Sursă: DLRLC (1955-57).

„**COÂRDĂ**¹ ~e f. 1) Fir elastic, flexibil, care, fiind fixat la instrumente muzicale (vioară, pian etc.), produce oscilații acustice; strună. ~ **de chitară**. ♦ **Orchestra de ~e** orchestră alcătuită din instrumente muzicale cu coarde. ~**ele vocale** cele două membrane simetrice ale laringelui, a căror vibrație produce vocea.” – Sursă: NOODEX (2002).

ne vom ocupa pe larg în subcapitolul Fonație și rezonatori) - și pătrunde în trahee. La capătul traheei, aerul întâlnește două ramificații numite bronhii (dreaptă și stângă). Acum aerul pătrunde prin cele două bronhii principale care se ramifică, la rândul lor, în bronhii secundare (două, pentru plămânul stâng, trei pentru plămânul drept), apoi segmentare și bronhiole, descriind un arbore bronhic prin care aerul ajunge în alveolele pulmonare aflate pe suprafața plămânilor. Aici are loc schimbul de gaze (sau hrănirea organismului cu oxigenul care pătrunde în sânge și ajunge în celule, urmată de eliminarea dioxidului de carbon).

Plămânii, doi la număr, sunt așezați în cutia toracică, deasupra diafragmului. Ei asigură respirația și menținerea în viață, împreună cu inima și întreg sistemul anatomic uman. Când ne referim la respirația umană, ne referim la respirația pulmonară. În studiul vocii și al tehnicii vocale și de canto, respirația suportă categorisiri diverse, toate justificate și descrise în concordanță cu manifestarea lor fizică, anatomică, dar și cu cea care vizează anume tehnici de cântat (în cazul formării interpreților de voce sau vocali). În subcapitolul următor vom face o trecere succintă prin diversele tipuri de respirație vehiculate și aplicate în practica și teoria cântului vocal, al antrenamentului vocii, dicției și vorbirii sau în practica actoriei, subliniind tipul de respirație pe care îl dezvolt și îl promovez în cadrul cursului **Inițiere în Musical**. Această respirație pornește de la respirația corect-anatomică. Mai întâi, să parcurgem tipurile de respirație deja clasificate în tratate și lucrări de specialitate⁷² în domeniu.

„**COÁRDĂ**¹, coarde, s. f. 1. Fir elastic confecționat din metal, din intestine de animale etc., care întins pe anumite instrumente muzicale, produce, prin vibrare, sunete; strună. ♦ ♦ (La pl.) (Grup de) instrumente muzicale cu strune”. - Sursă: DEX09 (2009).

„**Coárdă**² sf [At: BUDAI-DELEANU, Ț. 253 / V: ~rtă sf / Pl: ~de / E: mg korta] (Trs; Mar) Sabie” – Sursa: MDA2 (2010).

⁷² Claudia Măru-Hanghiuc notează în teza sa de doctorat, *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în Arta Teatrală*, la p. 31, următoarea clasificare: „Dacă lăsăm deoparte respirația de tip yoga, practică de unii profesioniști vocali în arte teatrale ce aparțin de spațiul geografic asiatic, putem spune că se cunosc patru tipuri de respirație: 1 - respirația claviculară; 2 - respirația costal-diafraqmatică sau toracică; 3 - respirația abdominală; 4 - respirația completă; 5 - respirația de tip Pranayama”.

În cartea sa (teză de doctorat), *Voci și voci...*, pp. 49-50, Mihai Bisericanu scrie: „În canto sau în cadrul studiului vocii actorului, se vorbește mult despre **tipul de respirație**. De exemplu: toracic superioară, abdominală, toracic inferioară și altele. Sunt numai niște noțiuni descriptive, în fapt respirația fiind de un singur tip, reprezentând, în esență, același proces, cel al presiunii aerului extern și intern al plămânilor și al schimbului chimico-biologic dintre aerul inspirat și cel expirat”.

Nu putem trece la descrierea tipurilor de respirație fără a vorbi despre un mușchi esențial în respirația umană: **Diafragul**. Denumit de specialiști **mușchiul respirației**, DIAFRAGMUL funcționează odată cu respirația, îndeplinindu-și, astfel, funcția sa principală: aceea de a susține/mentine viabil sau funcțional procesul respirator. De asemenea, diafragul are un rol esențial în sughit și eructare, în procesele de micțiune și defecație, dar și în momentul travaliului pe care îl traversează o femeie ce urmează să aducă pe lume un copil.

TIPURI DE RESPIRAȚIE

De la **Marieta Sadova**⁷³ și **Sandina Stan**⁷⁴ la **Valeria Covătariu**⁷⁵, respirația profesionistului de voce a fost analizată, descrisă în detaliu, caracterizată și clasificată astfel încât să devină un suport teoretic de încredere pentru artistul vocal (actor, cântăreț), dar și pentru vorbitorii profesioniști (speakeri, prezentatori TV, moderatori, profesori etc.). Aceste profesoare importante au descris în cărțile lor patru tipuri esențiale de respirație:

1. **Respirația costal superioară** mai poartă denumirea de respirație claviculară și se caracterizează printr-o respirație scurtă, aerul este condus către lobi superiori ai plămânilor de unde este utilizat în respirație (schimbul de gaze). Acest tip de respirație este solicitant, senzația este că *nu ai timp și nici destul aer să respiri*, cu toate acestea accesezi această respirație dintr-o presupusă nevoie de moment a organismului de a-și lua aer repede. Atunci se intră într-un fel de stres respirator, ritmicitatea și cantitatea mică de aerului inspirat conduce la o serie de respirații scurte pe parcursul cărora subiectul ridică umerii, întărește abdomenul pe inspir (într-o mișcare defectuoasă a musculaturii abdominale: musculatura abdominală în loc să fie relaxată, pentru a descrie o dilatare a acesteia și ridicarea coastelor flotante, va produce mișcarea inversă, tipică expirului, în care musculatura abdominală se

⁷³ Marietta Sadova (1897-1981) este o actriță, regizoare și profesoară de actorie româncă, autoarea cursului *Exercițiile artei dramatice*.

⁷⁴ Sandina Stan este o actriță și profesoară de vorbire română, Șeful Catedrei de Vorbire a IATC (UNATC-ul de azi) în anii '60. Este autoarea a două cărți de specialitate importante: *Tehnica vorbirii scenice* (1967) și *Arta vorbirii scenice* (1972).

⁷⁵ Valeria Covătariu (1932-2013) este o profesoară de Arta și tehnica vorbirii scenice româncă, cadru didactic la Universitatea de Arte din Târgu Mureș (începând cu anul 1976). Este autoarea cărții *Vocea, Vorbirea, Dicțiunea pentru actori și redactori din Mass-Media*.

contractă treptat, iar coastele flotate de retrag) și acumulează din ce în ce mai mult aer viciat pe care îl blochează în plămâni, prin respirații scurte succesive. Rezultatul este întărirea musculaturii laringiene, a musculaturii gâtului și limbii, urmate de o emisie vocală slabă, lipsită de calitate sonoră.

2. Respirația costal-inferioară este tot o respirație claviculă caracterizată printr-o respirație puțin mai lungă, dar tot insuficientă funcționării corecte a oxigenării plămânilor și descrie o respirație la fel de defectuoasă ca cea costal-superioară, cu consecințe asupra calității aerului inspirat, cu dereglare respiratorie, întărire a musculaturii laringelui, limbii, gâtului și o acumulare de aer viciat în plămâni, aer care va bloca o nouă respirație, subiectul folosind un aer combinat: cel oxigenat cu cel viciat. Este o respirație obositoare și, pe termen lung, duce la utilizarea în exces a inimii și la blocaje vocale și respiratorii. Respirațiile scurte de durată produc o hiper-ventilație cu consecințe asupra sănătății subiectului care o practică. În ambele tipuri de respirație costală diafragma funcționează într-un soi de stres, „lovind” pereții inimii și ai stomacului, de aici și oboseala care intervine curând în respirație și fonație și senzația că nu îmi ajunge aerul; urmărind un subiect care folosește în exces respirația claviculă avem senzația că acesta nu are destul aer, el pare că se sufocă cu propriul aer, descriind o respirație pe care o observăm cu ușurință la astmatici. De aceea respirației claviculare i se mai spune și respirația astmaticului: „...exact ca în cazul astmului, persoana care folosește așa numita respirație claviculă se sufocă nu neapărat din cauza volumului redus de aer ci, mai ales, din cauza lipsei calității aerului. În același timp mușchii devin rigizi încordați sau prea moi și persoana care practică o astfel de respirație are senzația că are plămâni cu o capacitate extrem de redusă”⁷⁶.

3. Respirația abdominală sau diafragmatică este o respirație apropiată de cea naturală, este mult mai puțin solicitantă pentru subiect, acesta nu se mai vede nevoit să *ridice umerii la urechi* deoarece conducerea aerului în plămâni printr-o respirație abdominală – asemănătoare respirației profunde – face ca musculatura abdominală să devină elastică, să dilate coastele flotate și să dea voie cutiei toracice să își mărească dimensiunile. O ridicare ușoară a umerilor se produce și

⁷⁶ Claudia Elena Măru-Hanghiuc, *op. cit.*, p. 32.

în respirația abdominală sau diafragmatică – această respirație este mai puțin obositoare, dar cu prea mult efort fizic și consum de aer.

4. Respirația costal-diafragmatică sau costo-diafragmatică sau toracală este o respirație confortabilă, în care abdomenul este elastic și descrie o mișcare convexă (o bombare și o rotunjire) a acestuia pe inspirație, cu dilatarea coastelor flotante și acționarea în consecință a musculaturii intercostale, urmată de o mișcare concavă (o scobitură, o adâncitură sferică) a abdomenului pe expirație, cu revenirea coastelor flotante în poziție inițială. Diafragma preia mișcările respirației descrise aici. Este cunoscută ca *respirația actorului* sau *a artistului vocal*. O parte dintre profesorii de voce și vorbire consideră că respirația costal-diafragmatică sau costo-diafragmatică sau toracică este asemănătoare cu respirația pe care o efectuează un subiect atunci când stă întins pe spate, pe plan orizontal (poziția stând întins pe spate, în pat), alții consideră poziția stând pe spate, întins ca fiind cea mai apropiată de respirația corectă, fiziologică și o denumesc **respirație totală**.

Cert este că respirația benefică pentru performanța vocală este o combinație a celor 4 tipuri de respirație descrise mai sus, combinația fiind efectuată unic, de către subiectul antrenat și care aplică și descrie o tehnică respiratorie ce respectă respirația fiziologică și țintește emisia și impostajul de tip performant, fără a răni organele care funcționează corect, punându-l pe subiect în cea mai confortabilă, sănătoasă poziție fizică și mentală. Odată cu însușirea tehnicii respiratorii corecte și de menținere a organismului subiectului într-o stare de sănătate și funcționare optimă, performantă din punct de vedere vocal (al emisiei și impostajului), putem trece la studiul conștient și controlat al fonației și impostajului, precum și la studierea rezonatorilor și folosirea acestora responsabil, conștient și eficient.

FONAȚIE ȘI REZONATORI

Fonația este procesul de emisie a sunetelor articulate, în vreme ce **impostajul** se referă la locul optim de emisie a sunetelor articulate și trimise în **rezonatori**.

Fonația și impostajul sunt două procese esențiale pentru vorbirea și cântul de performanță. Se descrie o relație de complementaritate între aceste procese, cu amendamentul că se poate

fonație fără impostație corectă, impostația corectă intră în antrenamentul specific al profesionistului vocal. Împreună cu vocal-coach-ul, profesionistul vocal se antrenează pentru a-și rafina, menține, utiliza în parametri performanți impostația, implicit tehnica vocală aferentă.

Am vorbit despre faptul că fonația se *întâmplă* în laringe, prin acționarea coardelor vocale. Sunetele incipiente produse aici urmează să fie impostate pe expirație, prin trimiterea lor în rezonatori, odată cu coloana de aer viciat. Sunetele incipiente ajung în rezonatori și sunt scoase impostat sau nu, în afara cutiei de rezonanță-cap (în exterior/afară din corp). Aceste sunete au calități diferite, în funcție de intenția vorbitorului/ interpretului/subiectului. Așadar, vorbim despre sunete surde (fără vibrarea coardelor vocale) și sunete sonore (cu vibrarea coardelor sonore).

În limba română avem 9 sunete surde (**consoane**) și restul, până la 31 de sunete sunt sonore (**vocale**, **semivocale** sau **semiconsoane** – i, u, e, o devin semivocale atunci când sunt utilizate în componența diftongilor⁷⁷ și triftongilor⁷⁸ - și **consoane**).

În concluzie, organul care se ocupă cu fonația este laringele; aici (în laringe) se găsesc coardele vocale; pe expirație, în vibrație, coardele vocale produc sunetele incipiente, la nivelul epiglotei; apoi, sunetele ajung în rezonatori și părăsesc cutia craniană, având calități diferite, în funcție de intenția vorbitorului. Laringele, constituit din cartilaje și mușchi, este organul pe care profesionistul vocal învață să îl protejeze pentru a putea avea o viață profesională lungă și reușită.

⁷⁷ „diftóng sm [At: ABC 49/4 / Pl: ~i, (înv) ~uri sn / E: fr *diphthongue*, lat *diphthongus*] (Fon) 1 Pronunțare în aceeași silabă a unei vocale cu o semivocală. 2 Grup de două sunete format dintr-o vocală și o semivocală care se pronunță în aceeași silabă. 3 (Îs) ~ *ascendent* (sau, înv, *suitoar*) Diftong (2) al cărui element semivocalic precedă elementul vocalic. 4 (Îs) ~ *descendent* (sau, înv, *coborâtor*) Diftong (2) al cărui element semivocalic este precedat de elementul vocalic. 5 Semn tipografic conținând două vocale sau o vocală și o semivocală”. (Sursa: *Micul Dicționar Academic*, 2010).

⁷⁸ “triftóng s. m. (< fr. *triphthongue*, cf. gr. *tri* „cu trei” + *phtongos* „sunet”): emisiune vocalică constituită din trei sunete diferite (semivocală + vocală + semivocală sau semivocală + semivocală + vocală) pronunțate în aceeași silabă, ca de exemplu *-iai* din *trăiai*, *-ioa* din *lăcrimioară* etc. ◇ ~ *ascendent*: t. în care primul și al doilea loc sunt ocupate de semivocale, iar al treilea loc de vocală, ca de exemplu *-eoa* în *leoarcă* și *-ioa* în *tâmăioară*. ◇ ~ *ascendent-descendent*: t. în care primul loc îl ocupă semivocala, al doilea loc vocala și al treilea loc tot o semivocală, ca de exemplu *-eai* în *dădeai*, *-eau* în *pocneau*, *-iau* în *trăiau*, *-iai* în *suiai*, *-iei* în *miei* și *-oai* în *lupoaică*. T. rezultă uneori și din rostirea într-o silabă a două cuvinte diferite, legate între ele prin linioară de unire: *ne-ai trimis* (*-e-ai*), *le-au spus* (*-e-au*), *mi-ai dat* (*-i-ai*) etc.”. (Sursa: *Dicționar de Termeni Lingvistici*, 1998).

Rezonatorii sunt o altă parte importantă din anatomia umană pe care profesionistul de voce o studiază cu atenție. Ce înțelegem prin rezonatori și la ce folosesc aceștia în procesul de respirație și expresie verbo-vocală?

Rezonatorii se referă la organele și cavitățile de rezonanță ale corpului nostru fără de care emisia și impostajia nu ar putea să se inițieze și să funcționeze. Pentru a emite sunete avem nevoie de aerul respirat. Pe expirație, la nivelul glotei, prin acționarea coardelor vocale care intră în vibrație odată cu aerul care părăsește plămânii și parcurge traseul invers al căilor respiratorii spre exterior, se produc **SUNETELE UMANE INCIPIENTE**. Le numim **INCIPIENTE** pentru că acolo se nasc aceste sunete. Pentru a fi auzite în exteriorul ființei noastre, **SUNETELE** au nevoie de **AMPLIFICARE**. Amplificarea naturală a sunetelor emise incipient în glotă, la nivelul coardelor vocale, prin acțiunea de trimitere a aerului expirat la exterior are nevoie de organele care să participe la această **AMPLIFICAREA**. Acest rol de **AMPLIFICARE** a sunetelor umane este preluat de **REZONATORII UMANI** sau de cutiile și organele de rezonanță umane.

REZONATORII UMANI sunt de două calități: **TARI** și **MOI**.

Rezonatorii umani tari participă efectiv la amplificarea sunetului și acționează precum o cutie de rezonanță. Aceștia sunt: oasele și cartilagiile care formează **PALATUL TARE** (în cavitatea bucală), **SCHELETUL CAPULUI**, **DINȚII** și **STERNUL**. Sinusurile frontale participă la circulația aerului prin cavitățile de rezonanță ale **CAPULUI**, comunicând cu cavitatea nazală – o cavitate de absorbție, iar nu de rezonanță. Cavitatea nazală este importantă în procesul de respirație, dar și cel de funcționare optimă, sănătoasă a organismului uman, aceasta descriind cavități, mucoase și peri cu rol esențial în purificarea aerului, în inspirarea aerului, chiar și în expirarea lui, atunci când este nevoie ca expirul să se producă și pe nas.

Rezonatorii umani moi sunt **PEREȚII INTERNI AI LARINGELUI**, **LIMBA** și **PALATUL MOALE**. Aceștia participă, împreună cu rezonatorii umani tari la procesul de vorbire și de cântare. Limba este extrem de importantă pentru articularea sunetelor, apoi a cuvintelor, ea are un rol foarte important în emiterea exactă, precisă a sunetelor vocale; apoi, dinții și buzele întregesc tabloul pronunției în momentul declanșării vorbirii și/sau cântatului.

Așadar, limba își modifică poziția și atinge anumite puncte pe palatul tare, pe planșeu și pe dinți, pentru a putea emite A, E, I, O, U, Ț, Î corect. De alăturarea vocalelor și a consoanelor în silabe, interjecții, cuvinte și de emiterea lor corectă în spațiu se preocupă toate organele care ajută în procesul de respirație, de emisie de impozație; limba și buzele sunt extrem de importante în cântat și vorbit, deoarece maleabilitatea și motricitatea acestora influențează direct calitatea vorbirii și/sau a cântatului, generând o pronunție corectă, de calitate, o emisie vocală corect impozaată (condusă în rezonatori) sau, dimpotrivă, unele defectuoase.

Vocalele în limba română sunt A, E, I, O, U, Ț, Î. În urma analizării locului exact în care acestea sunt proiectate pe bolta palatină, în momentul emiterii sunetelor A, E, I, O, U, Ț, Î, categorisim vocalele astfel:

1. A, Ț, Î sunt vocale mediane (ele lovesc palatul tare într-un punct/loc situat în spatele nasului, pe o linie imaginară verticală, atunci când sunt emise și proiectate corect);
2. E, I sunt vocale anterioare (ele lovesc palatul tare foarte aproape de dinții din față, sus, de aici și denumirea de anterioare);
3. O, U sunt vocale posterioare (ele lovesc palatul moale, plasându-se foarte aproape de omușor).

Sprijinindu-se în consoane, vocalele întregesc materialul sonor al cuvintelor, făcându-l audibil. Doar consoanele nu pot fi auzite. Încercați să emiteți doar consoane și veți vedea că aveți nevoie de vocale pentru ca acestea să *prindă viață*. Simpla înșiruire a consoanelor presupune alăturarea finală a vocalei Î: B, C, D, F, G, H, L, M, N, P, R, S, Ș, T, Ț, V, X, Z în pronunție se aud deoarece (s)punem vocala „Î” în finalul fiecărei consoane. Consoanele în limba română se grupează astfel: B, P, M, apoi F, V, apoi S, Z, Ț, apoi T, D, apoi Ș, J, apoi Ce-Ci/Ge-Gi, apoi L, N, apoi R, apoi Che-Chi/Ghe-Ghi, apoi K, G și H, dispozițiilor în aceste grupe datorându-se asemănărilor observate în pronunție și în folosirea rezonatorilor tari și moi, atunci când se sprijină în vocala „Î” final.

Consoanele sunt stâlpii casei, vocalele sunt pereții, ferestrele! Consoanele sunt structura, vocalele sunt materialul emoțional. Prin urmare, acest material **sonor** (aerul purtător de sunet și amplificat în

rezonatori) este corect pronunțat sau nu, în funcție de utilizarea corespunzătoare a organelor și cavităților (rezonatorilor tari și moi) care participă la procesul de vorbire și/sau cântare. Sigur că aceasta este o descriere pur tehnică a **procesului complex de a vorbi sau de a cânta**, ambele fiind **produsul sau rezultatul efortului de gândire** pe care un individ îl urmează/accesează atunci. Un fapt este sigur: este o relație perfectă între fonație, impostație și rezonatori, atunci când vrem să realizăm/livrăm o vorbire și/sau o cântare corectă/ performantă.

REGISTRELE VOCALE ȘI EGALIZAREA PASAJELOR

Fiecare voce umană are un număr limitat de note în glas sau poate emite un număr finit de sunete. Registrele vocale oglindesc *caracteristicile vocii individuale*⁷⁹ și descriu: **registru de piept** (sau vocea de piept), **registru de mască** (sau vocea mixtă) și **registru de cap** (sau vocea de cap). La trecerea din așa zisul registru de piept spre registru de cap, vocea umană experimentează o zonă sensibilă de emisie a sunetelor pe care o mai numim pasaj. În *passaggio* nu este indicat să emitem pe piept (deoarece când ești pe pasaj, notele luate pe piept conduc spre o strangulare laringiană, sunt note greu de luat fără să alterezi culoarea vocală, emisia și impostația), nici pe cap (deoarece emisia pe cap în pasaj duce la modificarea evidentă a culorii vocale, urmată de întărirea coardelor vocale, fapt care duce la încetarea iminentă a vibrației coardei și la diminuarea întinderii vocale cu câteva note care, altfel, există în glas).

⁷⁹ Caracteristicile vocii sunt: **Înălțimea sau tonul** – se referă la faptul că fiecare voce are gravul și acutul ei; este important să știi care este ambitusul tău vocal, pentru a-ți întreține vocea pe întreaga sa întindere; **Intensitatea** – adică, vocea poate fi proiectată în spațiu folosindu-ne de intensități diverse, trecând de la șoaptă la strigăt. În limbajul muzical avem notații de la foarte foarte încet la foarte foarte tare, astfel: ppp (pianississimo), pp (pianissimo), p (piano), mp (mezzo-piano), mf (mezzo-forte), f (forte), ff (fortissimo), fff (fortississimo). Aceste notații le corespund în vorbire următoarele caracteristici: ppp se referă la șoaptă *surdă*, pp se referă la șoaptă *sonoră*, p se referă la încet, mp și mf se referă la vocea vorbită sau vocea medie, f se referă la mai tare decât vocea vorbită, ff se referă la foarte tare, iar fff se referă la urlat; **Timbrul** – adică, vocea descrie acum registrele grav, mediu, acut; *grosso modo*, vocile sunt împărțite în registru grav în alto (la femei) și bass (la bărbați), în registru mediu în mezzo (la femei) și bariton (la bărbați) și în registru acut: în sopran (la femei) și tenor (la bărbați); la acestea se mai adaugă, în registru supra-acut, sopranele de coloratură (la femei) și contra-tenorii și castrații (la bărbați); o „anomalie” în registru grav înregistrăm la femei: contra-alta este cea mai joasă voce feminină și seamănă la culoare cu vocea de bass.

Orice solist/orice solistă are o întindere vocală proprie. Întinderea vocală se referă la disponibilitatea/capacitatea de a emite sunete din gravul până în acutul întinderii sale vocale. Orice voce poate emite sunete din registrul grav, până în acut, cu sau fără calitate vocală, în funcție de educația pe care acea voce (solist/solistă) o are sau nu. De-a lungul întinderii vocale, fiecare voce are note pe care le ia cu ușurință, lejeritate și calitatea sunetului emis este una notabilă, cum sunt și note de-a lungul întinderii vocale pe care aceeași voce nu le mai poate emite cu ușurință sau de calitate. Acelea sunt, de cele mai multe ori, **pasajele vocale**. Vocile au, de obicei, două octave și o terță sau o cvartă, unele au trei octave, poate trei octave și o secundă, altele au doar o octavă și jumătate sau o octavă în care sunt coerente sunetele emise, după care se produce haosul! În trecerea vocală de la suboctavă, la octava 1 și tot așa până la octava 3, traversăm patru pasaje vocale.

Pasajele vocale se referă la acele note din glasul unui solist/unei soliste la care impostarea este mai dificilă din punct de vedere tehnic sau este necalitativă din cauza modalității neglijente sau nesuținute/incorct susținute/conduse a coloanei de aer în timpul emisiei vocale. Aceste pasaje sunt prezente în vocea umană, fără excepție. Poate că la unii soliști pasajul începe cu o notă mai devreme, la alții cu o notă mai târziu, dar toți, fără excepție, parcurg patru pasaje clasice: unul este la trecerea din registrul grav în registrul mediu (oricând între mi/fa și si/do în suboctavă), altul este la trecerea din registrul mediu în mediu-acut (oricând între mi/fa și si/do în octava 1), al treilea este la trecerea din mediu-acut înspre acut (oricând între mi/fa și si/do în octava 2) și al patrulea este la trecerea din acut înspre supra-acut (oricând între mi/fa și si/do în octava 3). Pe pasaj, laringele se află într-o poziție în care este ușor încordat, coardele vocale sunt și ele într-un inconfort și, ca să se elibereze de ușoara tensiune, sunetul emis în rezonatori se întoarce înapoi pe gât, rezultatul fiind o crispă în plus a aparatului fonator și o agresare sau o blocare a coardelor vocale. A egaliza pasajul vocal însemnează:

1. a corecta emiterea notelor aflate pe pasaj vocal prin rezolvarea tehnică a trimiterii sunetelor în rezonatorul frontal (a imposta), nepermițând astfel sunetului să se întoarcă pe coardă/pe laringe.

2. a vocaliza pe întreaga întindere a vocii unui interpret/a unei interprete fără a se sesiza trecerea prin pasajele vocale. Nesesizarea trecerii prin pasajele vocale este echivalentul corectitudinii tehnicii cu care emiți și sușii sunetele/notele aflate pe pasaj (impostafie corect realizată). Calitatea sunetelor emise corect pe pasaj este asemănătoare cu a notelor care nu se află în zona de pasaj vocal. Senzația pe care o dă o voce care lucrează la egalizarea pasajelor și îi și reușește este că emite sunetele cu ușurință, fără efort, păstrând aceeași culoare vocală de-a lungul octavelor vocalizate.

Egalizarea pasajelor se face cu profesorul/specialistul de voce (vocal-coach) și este un exercițiu de antrenament pe care îl exersează orice profesionist, indiferent de nivelul vocal la care a ajuns. Orice capacitate vocală ai dobândi, orice tehnică abordezi și în orice tehnică vocală te antrenezi, acestea trebuie întreținute periodic. Antrenamentul vocal este pe viață și se face pe întreaga întindere vocală, pentru a se păstra tinerețea vocii și capacitatea de a folosi vocea performant cât mai mult timp în carieră.

FILOSOFIA ANTRENĂRII VOCII: EU SUNT VOCEA MEA

Atunci când pornesc în antrenarea vocii pentru vorbit și cântat, de fapt antrenez întregul corp (spirit și materie). Pe scurt, antrenez ființa mea. Așadar, lucrez cu un întreg univers! În abordarea noastră, ne este ușor să pornim de la corpul nostru fizic, de la partea văzută a lui. Corpul trebuie tratat cu respect, el este instrumentul artistului (vocal). El este funcțional atunci când există un echilibru, o bună comunicare între exterior și interior. Îți vine să cataloghezi exteriorul drept limitat și interiorul nelimitat. Ființa noastră este în continuă evoluție, transformare, de aceea exteriorul – aparent limitat – nu este niciodată același, iar interiorul – aparent nelimitat – are delimitări fizice, psihice, dar și capacități nebănuite.

Icebergul are o față văzută și una nevăzută; suprafața de deasupra apei o vedem, dar știm că există și suprafața de sub nivelul apei. Asemenea icebergului, corpul uman are delimitările sale exterioare, vizibile, dar are și dimensiuni sau capacități interioare incredibile. Vocea

este partea invizibilă a fiecăruia dintre noi. Ea devine „vizibilă” în momentul în care știm *ce să facem și cum să ne purtăm* cu ea. Vocea este parte integrantă a ființei noastre și nu trebuie să facem distincție între vocea mea și eu. Vocea mea sunt eu sau Eu sunt vocea mea. Antrenamentul propus aici respectă acest deziderat.

Așadar, vocea se antrenează atât vocal, cât și fizic și psihic! Vocea mea va funcționa dacă îmi antrenez constant imaginația, dacă îmi respect corpul fizic, dacă mă preocup de starea mea psihică, de bunăstarea mea socio-profesională. Totul, de la familie până la profesie, totul contează și totul se repercutează în voce. Vocea nu te poate trăda, ea este o oglindă a interiorului tău. **EU SUNT VOCEA MEA** mă ajută să mă ghidez în reglajele pe care trebuie să le fac atunci când se petrec derapaje personale, profesionale ori de altă natură. Exercițiile pe care le experimentez cu specialiștii de voce, mișcare, dans și actorie sunt o parte semnificativă din antrenamentul *specific* al actorului/artistului pentru atingerea performanței în Musical.

PREAMBUL LA ANTRENAMENTUL VOCAL SPECIFIC

Înainte de a continua cu descrierea câtorva exerciții de încălzire vocală și de antrenare a vocii pentru vorbit și cântat, țin să fomulez următoarele direcții în legătură cu *tehnica* pe care o descriu în acest Curs de inițiere în Musical, *Actorul de Musical sau Tripla Amenințare*:

1. Tehnica vocală pe care o aplic în antrenamentul meu și al studenților mei este rezultatul a 20 de ani de profesie, de auto-educație, experiență întregită de tehnica pe care am deprins-o și îmbrățișat-o, mai apoi, de la profesorul meu de voce și colaboratorul meu: specialistul de voce și mezzo-soprana **Claudia Măru-Hanghiuc**. Această tehnică s-a născut din experiența și studiul zilnic, conștient al Claudiei Măru-Hanghiuc în cei, deja, 40 de ani de cântat și jucat pe scenele Operei din Iași și Craiova, Operetei din București și Craiova, Festivalurilor de Teatru și Muzică de la noi și din străinătate (Australia, SUA, Ungaria, Germania, Italia, Spania, Franța, Bulgaria, Republica Moldova, Finlanda ș.a.m.d.). Am descoperit, lucrându-mi vocea alături de doamna Hanghiuc, că tehnica vocală pe care am deprins-o este una care merge în întâmpinarea fiziologiei vocii și

a aparatelor verbo-vocale și de emisie. Așadar, tehnica vocală pe care o imprimăm, pe mai departe, studenților-actori vine în întâmpinarea nevoilor reale ale acestora de a-și antrena și conduce vocea, de a face performanță vocală, atunci când au de lucrat la un rol într-un Musical sau într-un spectacol de teatru.

2. Nu facem caz promovând această tehnică în favoarea altora, consider că fiecare artist trebuie să opteze pentru tehnica aceea care i se potrivește și care îl aduce în condiția de a face performanță în domeniul artistic pe care și l-a ales. Musicalul nu necesită studiul tehnicii vocale pe care învățăceii care vor să devină soliști de Operă sau Operetă îl abordează. Este adevărat că în antrenamentul vocal al actorilor care parcurg acest Curs de inițiere în Musical am introdus câteva exerciții pe care se antrenează vocile educate (de Operă), deoarece am ținut cont și am respectat materialul vocal descoperit la câțiva dintre studenții-actori cu care am lucrat în ultimii 5 ani. În lucrul meu la *Cursul de Inițiere în Musical*, colaborez cu încredere și fac o echipă foarte bună cu doamna Claudia Măru-Hanghiuc, alături de care am îndrumat actori care astăzi joacă în Musicaluri în București și în țară: Ana Maria Ivan (joacă la Opera Comică și la Metropolis), Andrei Radu (joacă la Teatrul din Ploiești), Mihai Mitrea (joacă la Operetă și la Teatrul Excelsior), Cristina Juncu (joacă la Nottara), Catinca Nistor (joacă la Metropolis), Andreea Mera (joacă la Teatrul Creangă), Bogdan Florea (joacă la Metropolis), Flavius Călin (joacă la Nottara) etc. Acești actori s-au inițiat în Musical studiind și jucând o stagiunea întreagă în *Mizerabilii*, spectacol de disertație pe care l-am coordonat în cadrul Masterului de Actorie la UNATC, generația 2015-17.
3. Exercițiile selectate au întotdeauna legătură cu persoana cu care lucrezi, iar nu cu o metodă sau alta. Pe scurt, nu promovez o metodă sau o tehnică vocală, ci lucrez cu fiecare student-actor în parte pe/pentru necesitățile sale vocale și umane. Sigur că tehnica vocală pe care mi-am însușit-o în cei 20 de ani de meserie și pe care am șlefuit-o în ultimii 5 ani împreună cu profesorul meu de voce, doamna Claudia Măru-Hanghiuc, atât în antrenamentele personale, cât și în cursurile de Musical și spectacolele pe care le-am montat cu studenții Master Actorie și

Master Pedagogie din UNATC, este o tehnică solidă de Musical, care combină exerciții foniatrice cu exercițiile de încălzire vocală, de emisie pe pasaj, de întărire a acutului, de control în piano, în registrele acut și grav, de gestionare a aerului în cântat și dansat, de control al respirației în acut ș.a.m.d.

ANTRENAMENTUL VOCAL SPECIFIC

Conține următorii pași: **ÎNCĂLZIRE VOCALĂ; AȘEZAREA SUNETULUI ÎN REZONATORI; VOCALIZARE; CÂNT; RELAXARE VOCALĂ.**

Vom exemplifica cu câte un exercițiu la fiecare pas parcurs și vom concluziona ce câștigăm în deprindere atunci când respectăm acest parcurs al antrenamentului vocal profesionist.

ÎNCĂLZIRE VOCALĂ

Încălzirea vocală mai poartă denumirea de **vocalize de încălzire**. Antrenamentul vocii începe întotdeauna cu vocalizele de încălzire. Încălzirea vocală este o experiență ce descrie trei etape:

1. Activarea mentală și musculară,
2. Antrenamentul respirației
și
3. Emisie *mută* și încălzirea laringelui.

Activarea mentală și musculară se referă la o rutină pe care artistul trebuie să o aibă în cariera sa, rutină care se referă la respectarea unor reguli de igienă vocală și fizică. Dacă vrei să ai o voce bună și funcțională, trebuie să respecti orele de somn și rutina igienei personale, regulile de alimentație potrivite performanței artistice, rutina de mișcare (antrenament fizic obligatoriu oricărui actor). Aceste coordonate odată îndeplinite, ele declanșează și o activare mentală. De fapt, acestea se condiționează reciproc (activare fizică și tot pachetul de igienă vocală și corporală ce derivă de aici duc la activarea imaginației și invers). De obicei este mai ușor de pornit de la un antrenament fizic spre unul al imaginației, pentru că astfel putem avea un control asupra musculaturii noastre de susținere. Un abdomen antrenat, o musculatură a spatelui, fesierilor și picioarelor antrenate ne vor da o stare de spirit

bună și ne vor ajuta, pe de o parte, în parcurgerea orelor de antrenament vocal și, pe mai departe, în performanța pe care o presupune Musicalul. Activarea mentală și musculară sunt antemergătoare încălzirii vocale.

Antrenamentul respirației este o etapă obligatorie pentru începători. Acesta nu trebuie să dureze mai mult de 3 minute și are două scopuri: conștientizarea și controlul respirației (inspirație corectă, expirație cu conducerea coloanei de aer în rezonatori). Se vor efectua exercițiile propuse în subcapitolul TIPURI DE RESPIRAȚIE.

Emisia *mută* și încălzirea laringelui sunt acele exerciții care definesc cel mai bine conceptul de încălzire vocală. Încălzirea vocală este o trezire a instrumentelor vocale, ea nu are de-a face cu vocalizarea sau cu cântatul. Vocalizarea și cântatul sunt etapele imediat următoare încălzirii vocale.

Exercițiul de **emisie *mută*** este primul exercițiu de încălzire vocală propus aici. Poziția din care se lucrează în toate exercițiile de antrenament vocal este stând pe scaun, tălpile la nivelul umerilor, coloana dreaptă - din această așezare să te poți ridica cu ușurință în picioare (vezi poziția așezat din subcapitolul RESPIRAȚIA).

Exercițiul Emisie *mută*:

Acesta este un exercițiu fonic. Am moștenit denumirea de emisie *mută* de la Claudia Măru-Hanghiuc, dumneai imprimând acestui exercițiu atitudinea justă pe care cel care își începe antrenamentul trebuie să o aibă acum: respirație relaxată, poziție corporală susținută de coloana vertebrală fără a face un efort suplimentar. Nu ne interesează calitatea sunetului, ci corectitudinea plasării lui în rezonatori și conducerea controlată a coloanei de aer. *Mută* aici nu înseamnă că emisia nu se aude, nu înseamnă cu nu fonăm, ci doar că nu împingem sunetul, nu îi dăm culoare și forță. Scopul acestui exercițiu este de a *încălzi* organele participative la actul fonator și de emisie.

Din poziția stând pe scaun:

T1: inspiră cât mai relaxat, fără să iei mult aer. (Pentru a te asigura că inspiri corect, te ajută exersarea exercițiului în trei respirații propus în subcapitolul RESPIRAȚIA).

T2: expiră pe gura ușor deschisă (T2.A cu limba relaxată, sprijinindu-se pe buza inferioară, adică în afara cavității bucale sau T2.B

cu limba relaxată, la locul ei, pe planșeul cavității bucale) emițând sunetul „Î” astfel:

- pe expirație coloana de aer este condusă în rezonatorul frontal (coloana de aer atinge palatul tare),
- sunetul emis („Î”) iese din cavitatea bucală la o intensitate mică (piano), până se consumă acea expirație mergând din ton în ton, astfel: Do-Re-Do-Re-Do, Do#-Re#-Do#-Re#-Do#, Re-Mi-Re-Mi-Re, Re#-Fa-Re#Fa-Re#, Mi-Fa#-Mi-Fa#-Mi etc, până în Do1.
- acest exercițiu se face pe întinderea Do central - Do 1, cu revenire în Do central.

Emisia *mută* nu este nazalizată, ci descrie poza de sunet corect așezată în rezonator. Acest exercițiu se face în prezența specialistului de voce, în faza de începător. Recunoști că emiți corect sunetele și îți faci încălzirea vocală dacă:

1. Musculatura gâtului, feței, limbii sunt relaxate;
2. Respirația este reglată la necesitățile cerute de acest exercițiu;
3. Emisia este confortabilă, simți cum aerul emis încălzește palatul tare și iese ușor pe gură;
4. Sunetul nu este nazalizat;
5. Starea de bine se instalează în timpul acestui exercițiu, te simți relaxat și confortabil, nicio contracție musculară (la nivelul gâtului, laringelui, limbii) nu este sesizată;
6. Musculatura abdominală este elastică și susține în parametri funcționali expirația și fonația *mutelor*.

Exercițiile de Emisie mută pot fi dezvoltate, aplicate și urmărite de către profesorul de voce pentru fiecare subiect-student/actor/interpret în parte. Odată principiul care generează necesitatea antrenării pe vocalize mute înțeles și acceptat de cel care antrenează/se antrenează, exercițiile pot fi diversificate din punct de vedere al intervalelor abordate.

Scopul exercițiilor de emisie *mută* este acela de a conduce aerul în rezonatorul frontal și de a așeza laringele în poziție relaxată, aerul trecând printre coardele vocale ușor, condus, controlat.

Timpul de lucru este între 2 și 5 minute – doar cât ajungi în Do1 și revii în Do central, în funcție de nivelul la care ai ajuns în antrenamentul vocal. Începătorii petrec un timp mai mare cu profesorul de voce până reușesc să emită corect exercițiul propus, cei avansați (cei

care și-au însușit tehnica) parcurg acest exercițiu într-un minut, în două minute dacă abordează și alte intervale. Exercițiile de încălzire pe *mute* nu depășesc mai mult de două minute și își ating eficiența. *Mutele* (emisii mută sau vocalizele mute) sunt ca un masaj pentru laringe.

CONDUCEREA SUNETULUI ÎN REZONATORI

Aceasta este o etapă foarte importantă pe care un solist/actor trebuie să o învețe, exerseze, asume în antrenamentul său vocal, condus de specialistul de voce. Deprinderea de a conduce coloana de aer în rezonatori face deosebirea netă între un amator și un profesionist vocal. Antrenamentul vocal oferă unui actor/solist tehnica corespunzătoare utilizării glasului la maximum de eficiență și performanță. Știința de a jongla cu coloana de aer și cu rezonatorii se deprinde prin exercițiu – adică practic, dar și prin studiu teoretic – adică, informându-te în legătură cu anatomia și fiziologia aparatului fonator și respirator, citind și observând desenele și schemele anatomo-fiziologice ale aparatelor responsabile cu respirație și fonația, dar și ale cutiilor de rezonanță ale corpului uman. În subcapitolul FONAȚIE ȘI REZONATORI am parcurs deja informațiile teoretice necesare exersării așezării sunetului în rezonatori. Încă de la exercițiile foniatrice am accesat conducerea coloanei de aer în rezonatorul frontal. Iată un exercițiu important pentru fixarea acestei deprinderi esențiale pentru un solist-interpret, pentru un actor:

Exercițiul Ma-Me-Mi-Mo-Mu-Ma-M pornește din Do central și se oprește în Do1, din semiton în semiton, cu întoarcere la Do central. Scopul exercițiului este acela de a emite sunetele în față, păstrând poza de voce *neschimbată*. Este un bun exercițiu de încălzire a musculaturii faciale (a buzelor în special) și ajută la păstrarea culorii vocale de-a lungul Octavei I și la controlul emisiei pe pasaj (Mi-Fa).

Recunoști că exersezi corect acest exercițiu dacă:

1. Musculatura gâtului, feței sunt relaxate;
2. Sunetul emis atinge rezonatorul frontal, în timp ce musculatura abdominală susține această emisie pe întreaga expirație, este flexibilă și urmează procesul de respirație fără efort suplimentar;

3. Toate sunetele/notele emise sunt conduse în același loc (adică în față, în rezonatorul tare), fără efort și fără schimbarea culorii vocale de-a lungul întregii vocalize;
4. Pe pasaj se păstrează emisia în rezonatorul frontal, sunetul nu coboară înapoi pe laringe, nu se instalează crisparea laringelui, a musculaturii gâtului, dimpotrivă.
5. Senzația este una de ușurință în a emite această exercițiu.

Scopul exercițiilor de așezare a sunetului în rezonatori este de a-l face pe cel care se antrenează să devină conștient de poza de sunet și de locul în care coloana de aer atinge punctul optim pe suprafața rezonatorului frontal pentru ca sunetul trimis să aibă calitate maximă, în funcție de nota/ele emisă/e.

Timp de lucru: Începătorii au un timp de lucru mai mare în economia orei/ședinței de antrenament vocal. Cu toate acestea, ei nu trebuie să exerseze mai mult de 5 minute acest exercițiu, deoarece riscă să *rămână blocați*, cum spunem noi, într-o experiență care să nu îi ducă mai departe, ci să îi țină pe loc. Pentru începători, exercițiul Ma-Me-Mi-Mo-Mu-Ma-M poate fi frustrant, dacă emisia lor este defectuoasă, laringiană. Actorii riscă să vorbească mult pe coardă, suprasolicitând-o. Corectarea cu acest exercițiu este binevenită pentru ei. Cei avansați nu au nevoie de mai mult de 1 minut ca să exerseze corect, eficient aducerea sunetelor în rezonatorul frontal, pe întinderea Do central - Do1, cu revenire în Do central.

VOCALIZARE

Vocalizarea sau **exersarea vocalizelor** se referă la abordarea antrenamentului vocal (canto) pe specificități. Vocalizele sunt exerciții tehnice care ne ajută să facem față profesionist momentelor de cântat/interpretat o partitură muzicală/un rol într-un spectacol (muzical). Vocalizele alese pentru acest studiu sunt în acord cu genul pe care în descriem: Musicalul.

Profesorii de voce vor alege acele vocalize care se potrivesc cu genul și stilul abordate de actor/artist, dar și cu caracteristicile individuale ale subiecților-studenți/actori cu care lucrează. Pentru a avea o voce funcțională în Musical, aceasta trebuie antrenată și întreținută cu vocalize care să îi dezvolte toate registrele. Chiar dacă în partiturile de

Musical, cu mici excepții, o actriță, de exemplu, nu va ajunge să cânte Contra Fa (Mi din Octava III), e bine ca în vocalize să atingă un maximum al ei (oricare ar fi acesta, în registrul acut sau grav), pentru întreținerea tinereții și întinderii vocale. Pentru a avea o voce antrenată și funcțională pe o perioadă cât mai lungă de timp, ideal este să îți antrenezi vocea pe toată întinderea ei vocală, chiar dacă tu vei cânta (doar) în registrul de mezzo sau alto, tenor sau bas, bariton sau sopran etc.

Exercițiul Arpegiului în gamă majoră țintește antrenarea vocii pe întreaga sa întindere. Se pornește din Do central până în maximum vocal al fiecărui subiect care se antrenează, coborând apoi la Do central și abordând și registrul grav, cu oprire în nota cea mai gravă pe care același subiect o poate lua în vocalize. Gravul, asemenea acutului se abordează de pe poziție înaltă, cu relaxarea musculaturii gâtului, a limbii, pe un laringe coborât și un stern, de asemenea, coborât.

Recunoști că ai exersat corect acest exercițiu dacă:

1. Musculatura gâtului, feței, limbii nu sunt crispate;
2. Respirația este controlată – iau doar cât aer am nevoie pentru fiecare arpegiu vocalizat și consum aerul odată cu vocalizarea acestuia;
3. Nu apar „andreele” specifice vocalizării defectuoase, cu presiune pe laringe;
4. Nu se schimbă culoarea vocală de-a lungul întregului exercițiu;
5. Poza de sunet nu se modifică la trecerea dintr-un registru vocal în altul.
6. Senzația este una de ușurință și confort de-a lungul emiterii arpegiilor pe întreaga întindere vocală a fiecărui subiect în parte.

Scopul acestei vocalize este întreținerea tinereții și întinderii vocale, coordonarea respirației cu fonația și impostajia, păstrarea și conducerea sunetelor în rezonatori pe grav, acut și supra-acut și funcționarea optimă în registru mediu, cu păstrarea culorii vocale la trecerea prin pasaje.

Timp de lucru: Începătorii au timpul lor propriu de lucru pe această vocaliză; specialistul de voce va hotărî timpul optim de exersare a acestei vocalize, ținând cont de particularitățile fiecărui subiect în parte. Indiferent de nivelul de pregătire, această vocaliză sau oricare alta nu vor dura mai mult de 2-3 minute. Cei avansați consumă exact atâta

timp cât durează trecerea prin toate notele din întinderea lor vocală, în urcare și în coborâre.

CÂNT

Este etapa din ora/repetiția de antrenament vocal în care vocea este încălzită și pregătită în vocalize, interpretul/actorul fiind acum gata pentru a *ataca* partitura/partiturile/momentele muzicale. Acum este momentul să cântăm! Acum se trece prin aria aflată în studiu și se îmbunătățesc performanțele tehnice, actoricești, interpretative ale piesei. De asemenea, o piesă nu trebuie lucrată/repetată prea mult timp. Nu se repetă niciodată pe oboseală vocală, pe nesomn, cum nu este indicat să se repete prea mult atunci când femeile sunt în perioada menstruației. În această perioadă, coardele vocale sunt puternic vascularizate, nu se insistă în a se merge în supra-acut sau grav; de obicei în această perioadă coardele vocale nu mai ating ultimele note din supra-acut sau din grav. Dacă la încălzire nu ne interesează calitatea vocală, dacă în vocalize ne interesează abordarea tehnică a unor intervale sau a pasajelor, în cântat ne interesează descifrarea tehnică a piesei, apoi interpretarea ei respectând problematicile tehnice descoperite și puse la punct în vocalizări.

Scopul exersării și studiului ariei/„monologului cântat” este acela de a determina în detaliu problematicile de tehnică care se aplică fiecărei piese muzicale în parte, de a stabili detaliile de respirație și atac pe notele dificil de luat din punct de vedere tehnic și de a reuși să transmiți mesajul partituri, respectând toate indicațiile regizorului artistic, muzical și ale al vocal-coach-ului. Peste toate acestea trebuie să transpară personalitatea vocală a interpretului pus în slujba rolului său. Ne interesează întotdeauna interpretarea unică, originală, iar nu o imitație a unui solist/actor consacrat. Atunci când avem de interpretat un rol cunoscut sau care a făcut istorie în interpretarea unor artiști de gen sau a unor cântăreți celebri, importantă este numai interpretarea originală a celui care a fost distribuit acum, iar nu imitarea celor care au jucat deja acel rol sau au cântat deja acea partitură. Când suntem distribuiți în roluri originale, noi, această presiune a modelului nu mai există. Însă momentele în care ești distribuit într-un musical original și nou – mai ales

În România, sunt aproape inexistente. Nu este nimic mai neinteresant și neprofesionist decât o imitare a interpretării date de un alt artist.

Timp de lucru: În studiul rolului (monologului muzical) nu este un timp anume stabilit. Ideal este să nu suprasoliciți coardele vocale, dacă aria este scrisă pe pasaj sau în acut și supra-acut. Cântul trebuie să fie de calitate, iar o repetiție nu trebuie să depășească mai mult de 60 de minute, cu tot cu încălzirea vocală. După parcurgerea unei ore de studiu este obligatorie o pauză, după care se poate studia vocal o nouă/altă arie/piesă muzicală. Începătorii au ritmul lor și acela este unic; specialistul de voce va ține întotdeauna cont de tipicul fiecărui interpret/solist/actor/subiect în parte.

Regulile nescrise ale profesioniștilor vocali sunt:

1. a nu cânta pe stradă printre mașini, noxe și zgomotul diurn;
2. a nu cânta de dragul de a cânta la petreceri ori la karaoke;
3. a nu vorbi în spații unde volumul boxelor este dat tare;
4. a nu petrece timp în spații prost aerisite;
5. a nu petrece timp în spații închise în care se fumează;
6. a nu consuma alcool, ciocolată, cafea înainte de repetiții ori spectacol;
7. a nu se suprasolicita vocea, indiferent de calitățile vocale sau de capacitatea pulmonară a subiectului care se antrenează, de personalitatea acestuia sau de duranța acestuia la efort; un timp mai lung de repetiție vocală va fi însoțit, întotdeauna, de pauze de relaxare vocală.

RELAXARE VOCALĂ

Este ultimul exercițiu dintr-o oră/repetiție de canto sau antrenament vocal. După ce ai parcurs încălzirea, vocalizarea și cântul, este indicat să faci câteva exerciții de relaxare vocală pentru a închide cercul antrenamentului vocal. Așa cum după o ședință de aerobic sau de orice sport îți închei ora cu întinderi și revenirea corpului la starea de dinainte de efort, tot așa, după ce te-ai angajat într-o oră de antrenament vocal, momentul de relaxare vocală este unul binevenit. În relaxare vocală putem relua unul sau două dintre exercițiile foniatrice sau *Mutele* despre care am vorbit în subcapitolul Încălzire vocală. **Scopul** este

revenirea la relaxarea vocală de la începutul orei. **Timp de lucru:** 1 minut.

ANTRENAMENTUL FIZIC SPECIFIC⁸⁰

Se referă la pregătirea corpului actorului/solistului profesionist pentru studiul și exersarea dansurilor dezvoltate de coregraf într-un spectacol de Musical. Pentru a răspunde necesităților de mișcare ale unei coregrafii, ale unui ansamblu de dansatori, ale unui dans în doi sau ale oricărui moment coregrafiat, un actor/solist/interpret are obligația de a se pune în condiția fizică necesară unei astfel de repetiții. Antrenamentul fizic *specific* se referă la încălzirea încheieturilor și la întinderea musculaturii pentru dans. Asta presupune că subiectul respectiv are musculatura antrenată pentru a face față unei performanțe de mișcare într-un spectacol de gen – a se menține în formă fizică prin antrenamente la sală este o altă regulă nescrisă a artistului de Musical. Acest fapt are legătură și cu disciplina și calitatea hranei pe care acesta o consumă și cu stilul de viață abordat. În perioada de pregătire a rolului actorii parcurg programe speciale de modelare sau întărire a musculaturii, în concordanță cu partitura de mișcare cerută de rolul ce le-a fost încredințat. Pentru rolul Magenta din *Rocky Horror Show*, în regia lui Alexandru Hausvater, am parcurs, alături de colegii mei din distribuție, un program de antrenament fizic obligatoriu, condus de coregraful Hugo Wolf, antrenament pe care îl parcurgeam în fiecare zi, înaintea repetițiilor de coregrafie ale proiectului *Rocky Horror Show*. Antrenamentul acesta era atent coordonat de Hugo și, în cazul meu, a dus la pierderea a 5 kilograme și definirea musculară cerută de performanța de mișcare din acel spectacol de Musical. Forma fizică și nivelul de expresie la care am ajuns înainte de premieră erau cele potrivite rolului meu; antrenamentele fizice și coregrafice m-au ajutat în compunerea și livrarea profesionistă a Magentei, un rol emblematic pentru cunoscătorii genului.

Când ne referim la antrenamentul fizic *specific* al studentului-actor care parcurge cursul de față, selecția operată este aceea a

⁸⁰ Antrenamentul fizic specific formării actorului de Musical nu este un antrenament sportiv, nu are legătură cu programele pe care le parcurge oricine la o sală de forță sau în clasele de aerobic etc. Acest antrenament este specific deoarece toate exercițiile au la bază improvizația și lucrul în relație cu partenerul-coleg. Spontaneitatea, atenția, observația sunt exploatate acum.

exercițiilor de eliberare fizică, improvizație pe mișcare, relație cu un partener prin respectarea regulilor exercițiilor propuse ș.a.m.d. Vom da un singur exemplu de exercițiu – care se desfășoară pe trei etape (cel puțin) și care vizează antrenamentul fizic *specific*:

1. Exercițiul **Față, spate, sus, jos**: Explorarea de către actor a spațiului pe patru coordonate de deplasare (față, spate, sus, jos), în dialog cu partenerul-actor aflat în față sa. Fiecare propune pe rând, una dintre coordonatele anunțate ca obligatorii; alegerea (deplasării în față sau în spate, în jos sau prin săritură în aer) se petrece *acum și aici* și are caracter unic, spontan, nepremeditat. Ritmul dialogului corporal – ritmul „dansului” născut între cei doi parteneri de scenă – este unul care se armonizează și se stabilizează pe măsură ce exercițiul evoluează; în faza superioară, exercițiul se face pe muzică (cu suport muzical), muzica devenind, astfel, dramaturgia pe care actorii joacă jocul, dezvoltă scena. Important este ca tot ceea ce născ acolo să fie rezultatul improvizației, al spontaneității.

În primă fază/etapă „scenariul” pe care îl joacă cei doi parteneri este ceva ce se naște acum și aici, prin improvizație, scopul fiind descoperirea unei relații care se creează între parteneri pornind de la descoperirea lui „**Cine sunt eu?**”, „**Cine este celălalt?**”.

În faza/etapa imediat următoare (o altă sesiune de minimum 45 de minute de exercițiu) scenariul pe care îl joacă partenerii este altul deoarece intervine elementul acompaniament muzical. Muzica devine scenariul, de păstrat se păstrează, fără să vrei, experiența de a-l fi cunoscut pe partenerul tău de scenă în exercițiul anterior.

O altă fază/etapă (altă sesiune de studiu al acestui exercițiu) ar fi colaborarea cu un scenarist, cu un compozitor care să dezvolte o scenă de Musical (un dialog) pornind de la propunerea sau personalitatea actorilor parteneri etc.

Scopurile exercițiului Față, spate, sus, jos sunt de a forma și dezvolta capacitatea actorului de Musical de a explora spontan spațiul scenic, respectând rigorile deplasării în spațiu firești, descoperind relația care se desfășoară între parteneri; de a explora disponibilitățile de mișcare și expresie și de a-și antrena

imaginația și spontaneitatea; de a dezvolta dramaturgie și muzică originală (atunci când componența clasei și colaborarea cu specialiști în scenaristică, dramaturgie și muzică permit acest fapt).

Timp de lucru doar pentru acest exercițiu: Minim 45 de minute (pentru o sesiune de studiu); performanța și rezultatele se observă dacă se lucrează pe tot parcursul Modulului I de Inițiere în Musical.

Sursa: Am dezvoltat și redefinit acest exercițiu pornind de la un exercițiu de explorare a spațiului exersat și aplicat în programul de studiu masteral în arta actorului de la USC (University of Southern California) din Los Angeles, Statele Unite.

Așadar, antrenamentul fizic *specific* trebuie să conțină trei etape complementare: 1. Încălzirea fizică (încheieturi și întinderi), Antrenarea imaginației pe mișcare (improvizatie pe mișcare în relație și explorarea potențialului de mișcare propriu) și antrenamentul pe specificități (tap-dance, jazz, balet ș.a.m.d). Antrenamentul pe specificități nu face conținutul Modulului de Inițiere în Musical, acest fapt fiind imposibil de realizat într-un timp atât de scurt – 7 săptămâni Modulul I, 7 săptămâni Modulul II, antrenamentul pe specificități fiind, fiecare dintre ele, discipline în sine. În școlile de Musical Theatre din Statele Unite și Marea Britanie, acestea sunt cuprinse în programele de Master și Licență, după cum am amintit într-un capitol anterior al cărții de față. Antrenamentul fizic specific este atât de divers deoarece coregrafiile și muzica din Musicaluri sunt pe atât de diversă. Un profesionist trebuie să fie într-un antrenament continuu.

ÎNVĂȚAREA, FIXAREA ȘI REFACEREA COREGRAFIEI

Coregrafiile se învață la repetiții, împreună cu echipa coordonată de coregraf. La proiectele mari există și asistentul de coregrafie care notează toate schimbările, modificările survenite în coregrafii, de la o repetiție la alta. Asistentul/asistenții coregraf(i) poate/pot, chiar, să conducă repetițiile de întreținere a spectacolului sau faze de asimilare ale coregrafiilor. De învățarea, fixarea și refacerea coregrafiilor este responsabil fiecare actor/artist din distribuție. Coregraful corectează

mișcările/pozițiile/pozele/postura actorilor/artiștilor distribuiți, tot el conduce repetițiile de mișcare. Sarcina dansatorului/ actorului/artistului de Musical este aceea de a-și însuși partitura coregrafică și de a putea reproduce și interpreta la fiecare repetiție și, mai apoi, la fiecare spectacol rolul întocmai cum i-a fost încredințată de coregraf.

Timpul de care are nevoie fiecare interpret în parte pentru a fi în formă și capabil să refacă coregrafiile dintr-un spectacol ține de capacitățile și disponibilitățile, de nivelul de antrenament al fiecăruia. Așa cum în timpul antrenamentelor vocale interpretul/actorul are datoria de a-și proteja coardele vocale, de a fi în contact și în controlul instrumentului său (glasul), tot așa, la repetițiile de coregrafie, acesta are datoria de a-și cunoaște și proteja corpul, musculatura, de a rămâne apt fizic, de a nu se accidenta. De aceea, în antrenamentul fizic de încălzire se începe și se sfârșește întotdeauna cu rotirea încheieturilor și cu întinderea musculaturii înainte și după efort.

În școală, antrenamentul și studiul coreografiilor se face împreună cu specialistul de mișcare - în cazul nostru, cu coregraful. Acesta creează materialul coregrafic care pune în valoare conceptul regizoral al momentului aflat în lucru. Studenții-actori au ocazia să descopere, încă din școală, care sunt limitările lor fizice și să le extindă acolo unde se poate, să lucreze la expresivitatea corporală, la coordonarea mișcărilor cu cântul și cu replicile vorbite. Au ocazia să descopere care este rezistența lor la efort fizic și cât de disciplinați sunt atunci când lucrează în echipă sau individual, în dezvoltarea și însușirea partiturilor de mișcare și dans, peste care așează partiturile vocale și actoricești.

Învățarea, fixarea și refacerea coregrafiei sunt etape de lucru la rol în care responsabilitatea cea mai mare o poartă actorii/dansatorii/soliștii distribuiți. Fie că ne referim la studenții-actori ai Masterelor și Modulelor de Musical autohtone, fie că ne referim la profesioniștii angajați în proiecte de Musical în (puținele) Teatre de Stat sau în (și mai puținele) companii independente autohtone, studiul, fixarea și refacerea coregrafiei sunt în responsabilitatea distribuției.

Echipele de creație și echipele de marketing și organizare au obligația de a oferi condițiile necesare artiștilor pentru a-și lucra rolurile încredințate. Pedagogii și coordonatorii învățăceilor au, de asemenea, datoria de a oferi îndrumare și suport profesionist – în dezvoltarea

coregriilor, a pregătirii muzicale și vocale, a pregătirii și îndrumării actricești și regizorale.

Profesionalizat și profesionist este acela care a înțeles exact care sunt regulile jocului în TEATRU (MUZICAL), în ȘCOALA de TEATRU (MUZICAL) și care își respectă îndatoririle, fiindu-i respectate drepturile.

În concluzie, studiul, fixarea și refacerea coregrafiei sunt etape care se parcurg în perioada de lucru la rol (în teatrele profesionale) și beneficiază de spațiu special, în economia repetițiilor la un Musical. În școlile de gen, aceste etape se parcurg în perioada de desfășurare a cursului, conform orarului anunțat de profesorul coordonator al disciplinei Musical (Teatru Muzical), și culminează cu examenul.

TRECEREA DE LA „VORBIT” LA „CÂNTAT” ȘI „DANSAT”

Am pus ghilimele la vorbit, cântat și dansat deoarece le denumim așa ca să le diferențiem, însă ele sunt un tot și acest tot înseamnă partitura de Musical sau rolul într-un Musical. Luate și studiate separat, *vorbitul, cântatul și dansatul* fac parte din bucătăria interpretului. În structura repetițiilor la un Musical, în prima fază se pun repetiții de descifrare a partiturilor cu pianistul-corepetitor, apoi se pun ore de studiu cu un specialist de voce (vocal-coach); se pun repetiții cu dirijorul (regizorul muzical), se pun repetiții cu orchestra (sitz-uri), se pun repetiții cu coregraful, se pun repetiții cu regizorul; de la un moment dat, la repetițiile de Musical participă toți acești creatori și, tot ce a fost studiat și repetat pe bucățele, fiecare în bucătăria lui, de la un moment dat încolo se assemblează, asemenea unui circuit care funcționează ca un tot.

Pentru un actor de Musical nu există nicio trecere de la vorbit la cântat și dansat, în orice direcție și-ar îndrepta atenția. Rolul este țesut din combinarea acestor elemente, conform partituri muzicale, coregrafice și ale scenariului, toate răspunzând conceptului regizoral.

Un actor de Musical este antrenat să descompună rolul în părți și să îl recompună într-un întreg. Tehnic vorbind, actorul știe că atunci când este dublat de orchestră, prezența sa trebuie să fie mai pregnantă. Dacă are replici vorbite, acestea vor fi impostate astfel încât să nu se lase „acoperit” de orchestra care completează sonor acțiunea care se desfășoară sub ochii spectatorilor pe scenă. Sigur că azi un spectacol de

Musical se desfășoară cu lavalieră și că inginerul de sunet, la modul ideal, reglează lavalierele astfel încât solistul/actorul să nu facă un efort vocal suplimentar atunci când vorbește sau cântă pe scenă. Când are replici vorbite și *pe dedesubt* cântă orchestra, actorul trebuie să știe că el este vioara întâi. Este vorba de a-și cunoaște foarte bine rolul, de a ști unde să pună accent și unde nu, în partitura vorbită, cântată sau dansată. Este foarte bine să își știe exact rolul și locul în fiecare scenă în care apare, fie că vorbește sau doar cântă, doar dansează sau doar privește în public în tăcere. Performanța sa este un tot la care participă toate aceste elemente enumerate mai devreme. De aceea, la un actor profesionist de Musical nu se simte nicio trecere de la *vorbit* la *cântat* și *dansat* și iar la *vorbit*. Deoarece actorul profesionist și le-a asumat și toate aceste elemente au devenit o singură voce: vocea rolului său. În momentul în care o actriță are de făcut Cosette sau Maria Magdalena, Christine Daae sau Kate, rolul o conduce prin cânt, dans și vorbe și aceasta nu le diferențiază, ci le unește, le împlinește în rol.

Important este ca actorul de Musical să nu trateze trecerile ca pe niște treceri, ci să se seteze pe a-și asuma rolul, întregul. Atunci glasul său, prezența sa fizică vor fi conectate la caracterul pe care urmează să îl asume scenic. Este un tot, iar bucătăria este doar o fază de lucru.

TIPURI DE REPETIȚIE ÎN TEATRUL MUZICAL (MUSICAL)

Repetițiile sunt partea cea mai intensă în realizarea unei premiere de TEATRU. Ai distribuția aleasă, programul de repetiții organizat pe zile și ore, nu îți rămâne decât să lucrezi! Acum se *naște* spectacolul teatral și locul și timpul acestei *nașteri* poartă denumirea generică de repetiție. *Nașterea* aceasta durează, de multe ori, chiar luni bune, în zilele noastre⁸¹. În România secolului al XXI-lea, repetițiile la un spectacol Musical durează între două și patru luni, nu există o regulă de timp alocat repetițiilor pe care trebuie să îl respecte teatrele sau companiile de teatru atunci când montează Musical. În principal, timpul de repetiție este dictat de bugetul fiecărui proiect în parte și de agenda de spectacole a artiștilor din echipa de creație, producție și interpretare. Când am fost distribuită în *Fantoma de la Operă* am repetat din septembrie 2014 până în 29 ianuarie 2015. Atunci a avut loc premiera de *Fantoma de la Operă* bucureșteană și inaugurarea sălii Teatrului de Operetă și Musical Ion Dacian de pe cheiul Dâmboviței. Pentru că era o sală nouă, asta este posibil să fi întârziat ieșirea la public cu o lună, cel puțin. La vremea aceea scena era încă în șantier, iar noi, distribuția, repetam spectacolul la sala de balet a aceluiași Teatru. Apoi, în regim independent, spectacolul *Rocky Horror Show* s-a repetat din februarie 2007 până în mai 2007, când a avut loc premiera, la Kristal Klub. Spectacolul *Godspell* s-a repetat câteva luni bune, eu am intrat în proiect cu o lună înainte de premiera care a avut loc la Palatul Cotroceni, în 2003. Când am montat ca regizor, la Teatrul de Operetă și Musical Ion Dacian, spectacolul a avut ca timp de repetiție apoximativ două luni până la avanpremieră. La *Mizerabili*, spectacol pe care l-am coordonat la Masterul de Actorie la UNATC în 2016, timpul de repetiții a fost de 7 săptămâni în Modulul I și alte 8 săptămâni în Modulul II.

În pregătirea unui Musical, repetițiile pe care le parcurge echipa de creație și organizare sunt următoarele: **REPETIȚIE CU PIAN, REPETIȚIE CU DIRIJOR, REPETIȚIE CU ORCHESTRĂ**, apoi **ȘNUR**,

⁸¹ În secolul trecut, în ultimele lui decenii, repetițiile la spectacolele de teatru în România se întindeau pe câte un an, doi, chiar trei! Dacă echipa considera că experiența aceasta nu ducea la un spectacol valoros, asumat, atunci nici nu se mai petrecea premiera. Repetiția aceasta lungă era considerată perioadă de cercetare și studio aplicat și rămânea în memoria celor care au participat la ea, era experiență profesională sau antrenament.

REPETIȚII PENTRU LUMINI, REPETIȚIE DE SUNET și GENERALĂ, fiecare dintre aceste repetiții având tipicul și necesitățile lor bine determinate.

REPETIȚIA CU PIAN este de trei feluri:

1. **Cabină** - și se referă la repetiția pe care fiecare solist în parte o are cu pianistul-corepetitor; acum se face pregătirea muzicală a rolului: solistul vine/revine cu partiturile descifrate, corepetitorul vine/revine cu partiturile exersate și împreună se armonizează cântând corect partiturile din spectacol. Scopul repetiției cu pian este acela de a-l pregăti pe fiecare solist din distribuție să învețe linia melodică și particularitățile scriiturii muzicale. Corepetitorul nu este neapărat și artistul-pianist care va cânta în orchestră. Dacă producția este una mare, cu o distribuție numeroasă, sunt angrenați mai mulți corepetitori, și cel puțin doi dintre ei sunt și soliștii-pianiști care vor face parte din Orchestra spectacolului în lucru. În paralel cu pregătirea muzicală, soliștii cărora li s-au încredințat roluri cântate încep și pregătirea vocală. **Pregătirea vocală** este coordonată de un **vocal-coach** și se face cu fiecare solist în parte, în duet, terțet sau ansamblu, în funcție de partiturile existente în Musicalul aflat în lucru și de particularitățile fiecărui interpret în parte. Rolul lui este acela de a detecta și de a regla problematicile de emisie, culoare vocală, susținere pe pasaj sau de orice altă natură din zona vocal-tehnică înspre interpretare.
2. **Repetiție cu regizorul** - și se referă la repetițiile pe care întreaga distribuție (actori, dansatori, cor) le are sub coordonarea regizorului, însoțit de asistentul de regie; la repetițiile cu regizorul pianistul-corepetitor este indispensabil: el asigură suportul muzical al întregului spectacol, parcurgând reducățiile pentru pian ale tuturor momentelor muzicale ale spectacolului. Acum se construiesc toate scenele (de text, dans, cânt) din scenariul Musicalului, în ordinea agreată de regizor. Repetițiile cu regizorul sunt majoritare în economia *nașterii* unui spectacol de Musical. Scopul acestora este acela de a dezvolta spectacolul, de a-l trece din planul orizontal al scenariului, în planul vertical, tridimensional al spectacolului de Musical. La aceste repetiții, obligația regizorului este aceea de a lucra cu

distribuția căreia îi transmite conceptul său și *de a ridica spectacolul în picioare*, la nivelul relațiilor și actoriei reclamate de scenariu și cartea de partituri, precum și de conceptul coregrafic. Obligația actorilor/dansatorilor/soliștilor este aceea de a veni pregătiți la repetiții – adică cu textele și partiturile învățate în prealabil. Înafara primei lecturi pe care regizorul o organizează cu întreaga distribuție, moment în care nu este obligatoriu a se cunoaște partiturile și textele pe dinafară, în toate celelalte ocazii acestea sunt memorate de distribuție, iar în întâlnirile cu regizorul, aceștia lucrează în profunzimea rolului, descoperind și asumând subtexte, schițând și fixând mișcărilor pe fiecare scenă în parte. Coregraful este, de cele mai multe ori, prezent la repetițiile cu regizorul, făcând o echipă bună cu acesta. Dirijorul este, de asemenea, prezent la repetițiile cu regizorul, ori de câte ori acesta îi reclamă prezența. La repetițiile cu regizorul se lucrează cu decor și recuzită de repetiții. Acestea sunt concepute de scenograf special pentru perioada repetițiilor; în această perioadă, scenograful lucrează la coordonarea scenografiei și decorurilor care vor apărea pe scenă, în spectacol.

3. **Repetiție cu coregraful** - și se referă la repetițiile pe care întreaga distribuție le are cu coregraful, după un orar stabilit de comun acord cu regizorul, în care coregraful și asistentul/asistenții de coregrafie lucrează separat cu actorii, separat cu balerinii, apoi cu toată distribuția ridicând coreografiile spectacolului aflat în lucru. Nu este obligatoriu ca regizorul să fie de față la repetițiile cu coregraful, dacă aceștia și-au stabilit exact coreografiile ce urmează a fi învățate de către distribuție. De asemenea, nici aici nu este o regulă. În ceea ce mă privește, eu sunt prezentă la toate repetițiile, atunci când montez. Nu particip la cabine, atunci când lucrez cu profesioniștii, dar sunt prezentă la prima ridicare în spațiu a coreografiilor. În schimb, ca profesor la Modulul de Musical, particip la majoritatea cabinelor și ansamblurilor cu pianistul, chiar la repetițiile studenților-actori cu vocal-coach-ul implicat în proiectul de studiu. Scopul repetițiilor cu regizorul este acela de a crea însuși spectacolul.

REPETIȚIA CU DIRIJORUL este de trei feluri:

1. **Ansamblu cu dirijorul** – este repetiția în care dirijorul – care îndeplinește funcția de regizor muzical al spectacolului - coordonează distribuția (actori/dansatori/soliști/cor) în interpretarea partiturilor de grup, a duetelor, terțetelor, cvartetelor etc și a solo-urilor din cartea cu partituri ale Musicalului aflat în lucru. El face reglajele de ritm, tempo și interpretare pentru soliștii vocali și pentru cor. Scopul repetiției distribuției cu dirijorul este asumarea direcției de interpretare a compozițiilor Musicalului aflat în lucru.
2. **Repetiție pentru orchestră** – este repetiția în care dirijorul lucrează doar cu orchestra sa la armonizarea tuturor partiturilor instrumentale. Scopul este familiarizarea orchestrei cu direcția de interpretare din punctul de vedere al orchestrei, a cărții cu partituri a Musicalului. Instrumentiștii din orchestră au obligația de a-și descifra și studia partiturile instrumentelor lor; dirijorul vine cu direcția muzicală și coordonarea orchestrei în ansamblul ei.
3. **Sitz** – se referă la trecerea cap-coadă a tuturor partiturilor Musicalului aflat în lucru, cu toată distribuția și orchestra implicate; Dirijorul este responsabil cu coordonarea/conducerea Sitz-ului.

REPETIȚIA CU ORCHESTRA este repetiția la care participă toată echipa de creație: regizorul, coregraful, dirijorul, soliștii actori/dansatori, corul și baletul, orchestra. Cel care conduce repetiția este regizorul; responsabil de prestația orchestrei și a soliștilor este dirijorul. Scopul repetiției cu orchestra este armonizarea tuturor artiștilor implicați în Musicalul aflat în lucru.

ȘNURUL - se referă la etapa avansată de lucru la spectacol în care scenele se repetă exact în ordinea scenariului. Sunt trei feluri de șnururi:

1. **Șnur cu pian** – este prima fază de trecere prin tot spectacolul, așa cum a fost el creat de echipa Musicalului aflat în lucru.
2. **Șnur cu orchestră** – se referă la faza de lucru în care distribuția este stăpână pe scenele ridicate de

regizor și este pregătită să refacă tot procesul creativ și mișcarea scenică, coregrafică, precum și să interpreteze ariile Musicalului aflat în lucru. Se lucrează cu decorurile și recuzita de repetiție.

3. **Șnur cu machiaj și costume** – se referă la următoarea etapă de refacere și asumare a traseelor psihologice, de mișcare, dans, precum și a interpretării vocale și instrumentale. Accentul se pune pe testarea machiajelor și a costumelor și pe asumarea acestora ca parte integrantă a caracterelor pe care actorii/dansatorii/corul/balerinii le au de asumat aici. Șnurul cu machiaj și costum se face fie cu pian, fie cu orchestră – nu este o regulă strictă aici. La acest șnur participă toată compania (distribuție și orchestră), echipa de creație (scenograf, coregraf, costumier, scenograf, maestru de lumini, inginer de sunet, make-up artist, hair-stylist), plus personalul tehnic de scenă și culise (cabinieră, regizor tehnic, mașiniști, recuziteri etc.).

REPETIȚIA PENTRU LUMINI – se referă la repetițiile în care se construiesc și se reglează luminile spectacolului, asigurându-se light-design-ul spectacolului de Musical construit. La această repetiție participă tot ansamblul de pe scenă și din fosă, plus personalul tehnic de scenă și culise.

REPETIȚIA DE SUNET este coordonată de inginerul de sunet și supervizată de dirijor; se referă la reglarea lavalierelor tuturor artiștilor/interpreți de pe scenă și din fosă.

GENERALA este repetiția în care toate elementele (de la interpretare, la orchestră, scenografie, decoruri, costume, machiaj și coafură, lavalieri etc) conlucrează în ordinea scenelor din spectacol; este condusă de regizor. Regizorul este responsabilul repetiției generale. Generalele sunt ultimele repetiții înainte de avanpremieră. Este faza premergătoare ieșirii la public. Scopul Generalelor este acela de a coordona toate elementele care creează, acum și aici, spectacolul (musicalul). GENERALA este muncă de echipă și, ca nivel de implicare și funcționare, GENERALA are aceeași desfășurare de forțe și implicare

ca la spectacolul cu public, doar că nu are spectatorii din marele public (plătitorii de bilet).

BIBLIOGRAFIE (selectivă)

1. Adler, Alfred, *Sensul vieții*, Ed. IRI, București, 1995
2. Anghel, Sergiu, *Dansul – arhetip cultural*, Ed. ProArte, Constanța, 2003
3. Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, traducere de Elena Drăgușin Popescu, Ed. Unitext Seria Magister, București, 2000
4. Antologie filosofică, *Filosofia antică*, vol. II, Ed. B.P.T. București, 1975
5. Aristotel, *De anima. Parva naturalia*, Ed. Științifică, trad. N. Ștefănescu, Șerban Mironescu și Constantin Noica, 1996
6. Artaud Antonin, *Teatrul și dublul său*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1997
7. Banu, George, *Peter Brook. Spre teatrul formelor simple*, Ed. Unitext/Polirom, București, 2005
8. Barba, Eugenio, *O canoe de hârtie. Tratat de antropologie teatrală*, Ed. Unitext, București, 2003
9. Barna, Ion, *Dincolo de ecran*, Editura Meridiane, București, 1963
10. Berlogea, I., Cucu, S., Nicoară, E., *Istoria teatrului*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1982
11. Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2000
12. Berlogea, Ileana, *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite*, Ed. Dacia, Cluj Napoca, 1978
13. Binet, Alfred, *Sufletul și Corpul*, trad. Leonard Gavrilu, Ed. IRI, București, 1996,
14. Bisericanu, Mihai, *Voci și voci... Partea I*, Ed. ProUniversitaria, București, 2013
15. Brecht, Bertolt, *Scrieri despre teatru*, Ed. Univers, București, 1977
16. Chircev, Anatole, Mare, Valer, Popescu-Neveanu, Paul, Roșca, Al., Rășca, Mariana, Bogdan-Tucicov, Ana, Zorgo, Benjamin, *Psihologie generală*, E.D.P., București, 1966
17. Colceag, Roxana, *Corpul, penelul actorului*, Ed. UNATC Press, București, 2016
18. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Ed. Paideia, București, 1999

19. Covătaru, Valeria, *Vocea, Vorbirea, Dicțiunea pentru actori și redactori din Mass-Media*, în Studii Teatrale, nr. 4, Ed. Institutul Internațional de Teatru, București, 2003
20. Craig, Edward Gordon, *On the Art of Theatre*, Boston, Small, Maynard&Co Publishers, G. Britain, 1968
21. Creangă, Sorina, *Cântul și vorbirea de performanță*, Ed. Universitară, București, 2014
22. Culianu, Ioan Petru, *Eros și Magie în Renaștere 1484*, Ed. Nemira, București, 1994
23. Dalu, Felicia, *Teatrul muzical contemporan*, teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, 2006
24. Darie, Bogdana, *Curs de Arta Actorului. Improvizația*, Ed. UNATC Press, 2015
25. Darie, Bogdana, *Personajul extins*, Ed. EstFalia, București, 2011
26. Diderot, Denis, *Paradox despre actor*, Ed. Nemira, București, 2010
27. Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol I, II, III, Ed. Saeculum, București, 2004
28. Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Ed. Humanitas, București, 1995
29. Filip, Tania, *Perenitatea lui Stanislavski*, Ed. Transilvania Expres, Brașov, 2004
30. Freud, Sigmund, *Psihologia colectivă și analiza eului*, Ed. Mediarex, București, 1985
31. Freud, Sigmund, *Trei eseuri despre teoria sexualității*, Editura Centrum, Craiova, 1991
32. Ghioca, Cezar, *Musicalul – spectacol total – modalități specifice de expresie. Compatibilitatea acestui tip de spectacol cu teatrul românesc contemporan*, teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, 2007
33. Giuleanu, Victor, *Tratat de teoria muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1986
34. Giuleanu Victor, Iușceanu Victor, *Tratat de teorie a muzicii*, Volumele I și II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R, București, 1963
35. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Ed. Unitext, București, 1998

36. Graham, Martha, *Blood Memory*, Doubleday Publisher, 1991
37. Hugo, Victor, *Mizerabilii*, Vol. I, II, III, Ed. Univers, București, 1985
38. Husserl, Edmund, *Scrieri filosofice alese*, Editura Academiei Române, București, 1993
39. Ionescu, Eugen, *Note și contra-note*, Ed. Humanitas, București, 1992
40. Lallement, Michael, *Istoria ideilor sociologice*, Editura Antet, Oradea, 1997
41. Jung, Carl Gustav, *Amintiri. Vise. Reflecții*, Ed. Humanitas, București, 1996
42. Lucaci (Nartea), Ioana Delia, *Musical-ul. Actorul de Musical*, teză de doctorat, biblioteca UNATC, București, 2008
43. Manda, Nicolae, *Teatralitatea, un concept contemporan*, UNATC Press, București, 2007
44. Matei, Dumitru, *Originile artei*, Ed. Meridiane, București, 1981
45. Măru-Hanghiuc, Claudia Elena, *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*, teză de doctorat, Biblioteca UNATC, București, 2017
46. Mânzat, Ion, *Psihologia sinelui*, Editura Eminescu, București, 2000
47. Meisner, Sanford, Polack, Sidney, Longwell, Dennis, *On Acting*, Vintage Publishing, 1987
48. De la Mettrier, Julien Offray, *Omul Mașină și alte opere filosofice*, Editura Științifică, București, 1961
49. Negureanu, Cristian, *Parapsihologia și misterele lumii actuale*, Ed. Universul și Ed. Datina
50. Owen, Fourier, Saint-Simon, *Colecția texte filosofice*, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1957
51. Patapievici, H.-R., *Politice*, Ed. Humanitas, București, 1996
52. Peckham, Anne, *The Contemporary Singer. Elements of Vocal Technique*, Berklee Press, 2000
53. Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Ed. Unitext, București, 2004
54. Ronay, Alexander, *Bertolt Brecht și lumea teatrului epic modern*, Ed. Libra, București, 2002

55. Rotaru, Dana, *Actorul în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX*, teză de doctorat, Biblioteca UNATC, București, 2010
56. Rotaru, Dana, *Jocuri teatrale. Manual pentru clasele O-IV*, Ed. UNATC Press, București, 2016
57. Sadova, Marieta, *Exercițiile artei dramatice*, Curs litografiat, Biblioteca UNATC
58. Sartre, Jean-Paul, *Teatru*, Editura Rao, București, 2004
59. Săceanu, Amza, *Conexiuni teatrale*, Editura Meridiane, București, 1981
60. Sbârcea George, *O stradă cu cântec sau povestea musicalului*, Ed. Muzicală, București, 1979
61. Spolin, Viola, *Improvizația pentru teatru. Manual de tehnici pedagogice și regizorale*, traducere de Mihaela Bălan-Betțu, Editura UNATC Press, București, 2008
62. Stan, Sandina, *Arta vorbirii scenice*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972
63. Stan, Sandina, *Tehnica vorbirii scenice*, Editura Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, București, 1967
64. Stanciu, Carmen, *Teatru-Dans. Un spectacol total*, Editura UNATC Press, București, 2006
65. Stanislavski, K.S., *Munca actorului cu sine însuși*, ESPLA, București, 1951
66. Stanislavski, K. S., *Viața mea în artă*, Editura Cartea Rusă, București, 1951
67. Storin, Aurel, *Teatrul de Revistă „Constantin Tănase”. De la „Cărbuș” la „Savoy”*, Ed. Teatrul de Revistă „Constantin Tănase”, București, 2001
68. Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The Development of the Method*, Plume Books, 1988
69. Vatamanu Matei, Viorica, *Psihologie și expresivitate scenică*, Ed. UNMB, București, 2010
70. Yousry Menis, Dr, *Descoperă-ți amintirile ascunse și adevărul EU*, Lifestyle Publishing, București, 2015
71. Zărnescu, Maria, *Muzici și Muze: de la piesa de teatru la musical*, Ed. Nemira, București, 2015

72. Zărnescu, Maria, *Sunetul Muzicii de Teatru*, Ed. UNATC Press, București, 2016

BIBLIOGRAFIE WEB:

<https://www.sciencedirect.com/journal/respiration-physiology>, Ianuarie, 2002

https://ro.wikipedia.org/wiki/Aparatul_respirator

https://en.wikipedia.org/wiki/Development_of_musical_theatre

https://en.wikipedia.org/wiki/Musical_theatre

<http://www.guidetomusicaltheatre.com/>

<https://www.nyfa.edu/musical-theatre/>

<https://tisch.nyu.edu/drama/admissions/how-to-apply/artistic-review-guidelines/music-theatre>

<https://smt.d.umich.edu/departments/mustheatre/index.php>

<http://musicschoolcentral.com/discover-the-10-best-colleges-for-musical-theater/>

<http://arte.ugal.ro/oferta/studii-de-master/teatru-muzical/>

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Hargis-Ellen.htm>

<http://www.voci.ro/maria-barsan-actrita-regizoarea-si-profesoara-de-teatru-marietta-sadova/>

<https://www.ziarulmetropolis.ro/sandina-stan-actrita-de-la-pagina-1-teatrul-este-viciul-prin-care-traiesc/>

<https://www.youtube.com/watch?v=tVJeGd7A1MA>

<http://www.ellendissanayake.com/about/>

<https://www.youtube.com/watch?v=SNVu2j8ndvw>

<https://ro.wikipedia.org/wiki/Tonalitate>

https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_dance

<https://www.laban-eurolab.org/lbms/theory>

https://en.wikipedia.org/wiki/Laban_movement_analysis

https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban

<https://www.britannica.com/biography/Mary-Wigman>

<https://www.youtube.com/watch?v=AtLSSuFIJ5c>

https://www.youtube.com/watch?v=30Qz_etlhtg

https://www.youtube.com/watch?v=xJeum_kxSV8

https://en.wikipedia.org/wiki/Hanya_Holm

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Cage

https://en.wikipedia.org/wiki/David_Tudor
https://en.wikipedia.org/wiki/Takehisa_Kosugi
https://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch
<http://www.pina-bausch.de/en/>
<https://www.britannica.com/biography/Fred-Astaire>
<https://www.gingerrogers.com/>
<https://www.britannica.com/biography/Ginger-Rogers>
<https://www.britannica.com/biography/Gene-Kelly>
https://www-tc.pbs.org/wnet/broadway/files/2012/09/BWAY_edu_guide.pdf
<http://www.pbs.org/wnet/broadway/stars/bob-fosse/>
<https://www.britannica.com/biography/Judy-Garland>
https://en.wikipedia.org/wiki/Liza_Minnelli
https://en.wikipedia.org/wiki/Shirley_MacLaine
https://en.wikipedia.org/wiki/Julie_Andrews
https://en.wikipedia.org/wiki/Judi_Dench
https://en.wikipedia.org/wiki/Glenn_Close
<http://cantoonline.blogspot.com/2010/12/clasificacion-de-la-voz-cantada.html>
<http://www.agir.ro/buletine/2186.pdf>
http://adevarul.ro/cultura/teatru/harca-intoarce-teatrul-elisabeta-1_56b305f65ab6550cb8705c73/index.html
<http://filme-carti.ro/stiri/editorial/comedia-muzicala-harca-se-intoarce-happy-ending-la-puterea-doi-stagiunea-2015-2016-la-teatrul-elisabeta-52691/>
<http://evz.ro/harca-se-intoarce-o-poveste-de-160-de-ani-repovestita-in-ritmul-si-cu-limbajul-zilelor-noastre.html>
<http://jurnalul.ro/timp-liber/spectacole/harca-se-intoarce-raritate-pe-piata-spectacolelor-690184.html>

<https://www.marieclaire.ro/harca-se-intoarce-la-teatrul-elisabeta/>
<http://www.evzmonden.ro/dana-rotaru-protagonista-muzicalului-harca-se-intoarce-iubesc-romania-pentru-ca-aici-sunt-radacinile-mele/>
<http://evz.ro/dana-rotaru-protagonista-comediei-muzicale-harca-se-intoarce-capacitatile-harcai-temperate-de-o-iubire-neasteptata.html>
http://adevarul.ro/cultura/teatru/diana-dumitrescu-dana-rotaru-vin-baba-harca-adevarul-live--8_553f7521cfbe376e35a4a9a3/index.html

<http://www.zilesinopti.ro/articole/10861/dana-rotaru-despre-teatrul-muzical-de-la-studiul-muzical-al-rolului-la-antrenamentul-vocal-obligatoriu-si-pana-la-repetitiile-de-coregrafie-si-actorie>
<http://www.zilesinopti.ro/articole/10861/dana-rotaru-despre-teatrul-muzical-de-la-studiul-muzical-al-rolului-la-antrenamentul-vocal-obligatoriu-si-pana-la-repetitiile-de-coregrafie-si-actorie>
http://adevarul.ro/cultura/teatru/de-opereta-musical-teatru-orest-pislariu-ranghilof-dana-rotaru-adevarul-live-ora-1200-1_561b6a36f5eaafab2c9176b5/index.html



Dana Rotaru

Universitatea Națională de Artă Teatrală
și Cinematografică „I. L. Caragiale”

Strada Matei Voievod 75-77, București

UNATC PRESS