

Rolul de operă: de la sens la senzorial

Lect. univ. dr. Eugen Dan Drăgoi
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, România

REZUMAT: *Articolul prezintă specificitatea abordării rolului Micaela din opera „Carmen” de Georges Bizet. Având ca punct de plecare lucrarea „Puterea actorului” de Ivana Chubbuck, vom încerca o abordare succintă a elementelor care trebuie avute în vedere atunci când o solistă de operă abordează acest rol.*

Aș dori să încep prezentarea temei propuse pornind de la câteva întrebări care mă frământă în calitate de artist, întrebări formulate din perspectiva spectatorului⁸⁴ de operă. Mai mult decât atât, fără a conferi o aură statistică demersului, aș porni de la aspectul concret al realităților orașului Galați, un oraș cu aproximativ 290.000 de locuitori și cu un Teatru Muzical de 400 de locuri⁸⁵.

De ce, de exemplu, la Teatru Muzical din Galați ponderea spectatorilor de peste 40 de ani este mult mai mare decât la Teatrul Dramatic, instituție frecventată de mult mai mulți tineri?⁸⁶ Mai este motivat spectatorul actual de codurile convenționale, într-o lume în care tehnica poate simula atât de convingător realitatea virtuală, subțind tot mai mult granița cu lumea pe care încă o considerăm reală? Are muzica de operă suficientă forță încât, indiferent nivelul de performanță al jocului scenic să poată susține credibilitatea actului artistic? Specialiștii consideră că principala barieră în creșterea numărului de iubitori ai genului o reprezintă neînțelegerea textului cântat⁸⁷, de multe ori chiar pentru vorbitorii nativi ai limbii în care se cântă. Asta se întâmplă din cauza preocupării cântăreților, în încercarea de a conferi vocalității omogenitatea și lejeritatea cântului la un instrument, pentru emisia vocalelor (peste 98 % din timpul destinat studiului) și mult mai puțin pentru consoane⁸⁸. Felicia Rodica Balteș arată că „efectul emoțional al muzicii și al versurilor a fost investigat prin combinarea fragmentelor muzicale cu versuri care comunicau aceeași emoție sau o emoție diferită... versurile intensifică emoția în cazul în care muzica transmite tristețe sau furie. Mai mult decât atât, aceste emoții au fost transferate cu ușurință imaginilor care au fost în mot arbitrar asociate cu cântecele”⁸⁹. Alte cauze sunt diluarea energiei cinetice a fluxului textului literar care trece în planul secund al frazelor muzicale ale ariilor,

⁸⁴ Consider acest termen mai apropiat de realitatea existentă decât cel de „consumator de artă”.

⁸⁵ Prin comparație, orașul Cluj are aproximativ 305.000 locuitori și trei instituții muzicale profesionale: Opera Română (900 de locuri), Opera Maghiară (1000 locuri), Filarmonica (800 locuri).

⁸⁶ Aici excludem spectatorii fideli ai ambelor instituții, care merg alternativ și la o instituție și la cealaltă, precum și spectatorii care sunt aduși în grup de organizatorii instituției, pe baza parteneriatelor cu diverse instituții de învățământ.

⁸⁷ <http://blog.oxforddictionaries.com/2012/08/macaroni-at-the-opera/>

⁸⁸ Singurele responsabile pentru înțelegerea textului.

⁸⁹ Felicia Rodica Balteș, *Emoțiile induse de muzică: corelații psihofiziologice și diferențe interindividuale*, Cluj-Napoca, 2012, p. 86.

reduplicarea unor elemente structurale ale frazei și suprapunerea mai multor replici (cum este cazul ansamblurilor).

Însă principalul element „perturbator” al înțelegerii textului este, în cazul lucrărilor celebre, forța prin care muzica **distrage** atenția spectatorului de la sensul noțional la metalimbaj⁹⁰, fiind sursa principală a emoțiilor într-o lume a convențiilor teatrale. Astfel muzicalitatea în sine a textului vorbit, a inflexiunii **grăitoare** (melodia vorbirii naturale) este dominată de o nouă muzică, mult mai bogată în sensuri dar, în același timp, mult mai greu de integrat în naturalețea unui discurs actoricesc credibil. Este probabil și motivul pentru care tinerii în general refuză să accedă la o lume convențională, preferând una cât mai aproape de ceea ce simt, care îi emoționează direct și sincer, fără a mai fi nevoie să filtreze prin minte diverse coduri pe care ulterior să le transforme în emoții. Totodată tinerii crescuți cu un anumit gen muzical se regăsesc mai ușor în muzica de serviciu (ilustrații sau prelucrări moderne) sau în sound-designul „explicativ”, aspecte la care spectatorul de operă nu are acces.

Încheind acest periplu al câtorva întrebări care ar trebui să frământa orice artist care interpretează, regizează, dirijează sau organizează spectacolul de operă, putem formula o întrebare de referință pentru demersul nostru: Cum putem oferi spectatorului modern⁹¹ șansa să trăiască preț de câteva ceasuri⁹² realitatea unei lumi necunoscute, într-un mod cât mai deplin cu putință, care să-i stimuleze atât emisfera cerebrală dreaptă cât și cea stângă⁹³, într-un mod cu adevărat benefic dezvoltării spirituale și intelectuale armonioase?

În zilele noastre, dat fiind că timpul afectat pregătirii producțiilor artistice este din ce în ce mai scurt, pentru fiecare solist care abordează un rol principal sau secundar este o adevărată provocare înțelegerea deplină a aspectelor complexe ale personajului pe care se pregătește să îl întruchipeze. Cum este posibil pentru un artist al secolului 21 să înțeleagă o mentalitate și să îi transmită bogăția sensurilor existențiale ca și cum ar fi trăit în secolul 19, de exemplu. Ivana Chubbuck propune soluții pentru orice solist care aspiră la o interpretare autentică, creată pe baza analizei sensurilor experimentate și exprimate în lumea senzorială a cuvintelor cântate și a imaginilor aflate în mișcare.

Analizând cu atenție libretul împreună cu dorința de a îmbrățișa o nouă lume, solistul nu trebuie să judece defectele „ființei de hârtie” (Roland Barthes), acestea creând jocul cathartic. Treptat, pe măsură ce cântărețul de operă urmărește subiectul, adevărata artă este eliberată din sufletul creator și comprimată și livrată,

⁹⁰ „Muzica este orice, numai limbaj nu. O limbă se folosește de convențiile unor simboluri, care apar în discursivitate, și se folosește de sensuri polivalent semantice... Poate, prin mișcări secundare predicative, să ajungă, pe căi diferite, la un miez senzorial central. Tonul îl atinge pe om direct și inevitabil și evocă reflexe libere, necondiționate... (Sergiu Celibidache, *Despre fenomenologia muzicală*, București, 2012, p. 51).

⁹¹ Obișnuit să primească emoții puternice livrate grație performanțelor industriei cinematografice și montărilor unor spectacole de teatru cu multe posibilități tehnice.

⁹² Din ce în ce mai puține, conform studiilor actuale privind disponibilitatea de concentrare a publicului, influențat dramatic de viteza cu care se derulează evenimentele cotidiene.

⁹³ A se vedea SACKS, Oliver, *Musicofilia. Povestiri despre muzică și creier*, Humanitas, București 2009.

apoi, în cel mai sincer joc actoricesc în care adevărata personalitate este alăturată caracteristicilor personajului. În final, după studierea metodei Chubbuck, artistul se descoperă pe sine, construindu-și o nouă perspectivă asupra vieții.

Actoria este un proces complex care are nevoie nu doar de tehnică de exprimare artistică (muzicală și actoricească) ci și de o tehnică de abordare și înțelegere a căii care trebuie urmată în procesul de aducere la viață a unui personaj pe scenă.

Originea cuvântului „operă” din „opus, operis”, are, în limba latină înțelesul cel mai cunoscut „muncă, lucrare” dar și acela de edificiu și este definit de muzicologi ca fiind un spectacol **dramatic** pe parcursul căruia **actorii** cântă (Grove Dictionary). Așadar, cântărețul, în afara abilității de a încărca în convenția melodiei vocale un personaj, trebuie să aibă puterea de a transmite o poveste care să devină credibilă prin abilitățile actoricești și astfel să emoționeze profund și sincer. Evident că acest scop nu este ușor de atins. Este foarte dificil și pentru actor, cu atât mai mult pentru un cântăreț de operă, din motive precum cele expuse în preambulul acestei lucrări. În sprijinul solistului de operă vine metoda Ivanei Chubbuck, o metaforă ușor de înțeles a descoperirii unor valori ancestrale și mai ales, a sinelui. Tehnica introduce douăsprezece instrumente pentru o mai bună înțelegere a personajului. Artistul este încurajat să-și exprime propriile sale gânduri cu privire la libret și, dacă este nevoie, se poate folosi de ajutorul unui jurnal al emoțiilor pentru a desprinde legea trăirilor după care se ghidează personajul.

Ce aduce în plus Ivana Chubbuck față de metoda Stanislavsky sau de alte metode mai mult sau mai puțin consacrate de înțelegere a textului? Chiar autoarea ne indică, în introducerea cărții: „... este un sistem de analiză textuală care vă va ajuta să aveți acces la emoțiile personale și nu doar să le *simțiți* ci să le folosiți pe deplin și cu putere. *Puterea actorului* vă va arăta cum să transformați conflictele, provocările și suferințele în ceva pozitiv atât în raport cu personajul pe care îl interpretați, cât și în raport cu ființa care se află în spatele personajului”⁹⁴. În acest fel, sensul reflectat și transmis de cântăreț pe căile senzoriale ale sunetului și imaginii în mișcare poate adopta o nouă dimensiune a propriei realități, manifestată într-un cadru natural și integrator.

Data fiind dimensiunea prezentei lucrări, vom aborda succint, în cele câteva pagini, aspectele esențiale pentru înțelegerea modului de utilizare ale metodei Chubbuck, aplicate pe diverse momente ale rolului Micaëla din opera *Carmen* de Georges Bizet.

Primul instrument, **Obiectivul Global**, este cel mai important dintre toate, întrucât el conține scopul existenței și manifestării personajului, rațiunea pentru care el există în viața unui spectacol. În cazul Micaëlei, libretistul nu face precizări directe asupra personajului. La început noi știm doar că este „une jeune fille charmante” cu „jupe bleue et natte tombante”, așa cum este prezentată de Zuniga, în primul act. În actul trei, se conturează mult mai clar obiectivul global: „**să fiu iubită**”. Obiectivul global se relevă pe fondul sentimentelor născute în urma unor puternice stări conflictuale. Pe de o parte, sentimentul de gelozie exprimat direct

⁹⁴ CHUBBUCK, Ivana, *Puterea actorului*, Quality Books, București 2007, p. 8

prin cuvintele „Je vais voir de près cette femme dont les artifices maudits ont fini par faire un infâme de celui qui j`aimais jadis”. Pe de altă parte, neputința în fața primejdiilor lumii necunoscute în care s-a avântat îi scoate la iveală religiozitatea „Vous donnerez du courage, Seigneur”. Însă teama cea mai mare a Micaëlei pare a fi teama de a fi respinsă de cel pentru s-a înfruntat pe sine însăși, pentru a merge **în căutarea iubirii pierdute** („Mais j`ai beau faire la vaillante, au fond du cœur je meurs d`effroi!”)

Dacă interpreta rolului Micaëla va încerca să se concentreze pe detaliile personale și să le coreleze cu textul, va putea să stabilească un obiectiv global **simplic, esențial și activ**. Autoarea sfătuiește artistul să nu judece niciodată personajul sau obiectivele sale și, pentru a se sprijini pe propria realitate, să își personalizeze obiectivul global, apelând la o experiență conflictuală proprie care poate fi un punct de plecare în construirea obiectivului global.

Al doilea instrument, **Obiectivul Scenei**, se aseamănă cu Obiectivul Global, diferența constând în faptul că metoda explicată anterior se aplică pe întreaga lucrare, pe când aceasta analizează scopul fiecărei scene în care personajul apare. Un aspect de luat în considerare privește legătura strânsă dintre cele două Obiective, între care trebuie să se mențină un dialog, ajutându-se unul pe celălalt. Pentru a afla dacă Obiectivul Scenei este bine ales, soliștii trebuie să-și poată răspunde la întrebarea: „scopul găsit de mine provoacă o reacție?”. Micaëla apare doar în Actul Întâi, Scenele unu și șase și în Actul Trei în Scenele patru, cinci și șapte, așadar fiecare dintre aceste momente trebuie să aibă un obiectiv distinct. De exemplu, uitându-ne la discuția Micaëlei cu Moralès și ceilalți soldați, există un obiectiv clar al personajului nostru feminin: *să te fac să îmi spui unde îl găsesc pe Don José*. Conflictul se naște în momentul în care soldații au un scop diferit și anume: *să te fac să crezi că sunt atractiv* sau *să te fac să te îndrăgostești de mine*. Conform indicațiilor autoarei cărții, „obiectivul scenei trebuie să aibă legătură cu o relație, nu să fie doar o simplă interpretare a intrigii. Dacă publicul n-ar dori să vadă decât intriga, n-am mai avea nevoie de actori.” (Ivana Chubbuck, 2007)

În cele ce urmează, vom vorbi despre **Obstacole**, greutățile pe care fiecare personaj trebuie să le înfrunte, dificultățile care fac Obiectivele mai greu de atins. Cu cât sunt mai dificile obstacolele, cu atât povestea este mai fascinantă și captivantă. Așa cum Ivana Chubbuck afirmă, „să câștigi este cu adevărat satisfăcător doar atunci când există posibilitatea să pierzi”. Există trei categorii de bariere: mentale, fizice și emoționale. În cazul Micaëlei, putem da următoarele exemple:

Obstacole fizice: diferența de vârstă dintre ea și Don José; diferența de clase socială; distanța dintre satul în care locuiește și locul în care își desfășoară cariera militară iubitul ei.

Obstacole de natură psihică: Inteligență, principii, secrete etc.

Obstacole emoționale: gelozia; frica de respingere.

Având în vedere faptul că multe Obstacole sunt ascunse printre rânduri, alte exemple pot fi găsite și personalizate pentru o interpretare credibilă a rolului.

Substituția, al patrulea instrument, include experiența retrăirii trecutului și o nouă experimentare a lui, cu vechi sau noi puncte de vedere. În procesul de „naștere” a personajului în noi, trebuie să înlocuim personajul cu care suntem în dialog cu un om din viața noastră de zi cu zi, alături de care am trăit anumite momente interesante. O importanță deosebită este acordată faptului că un singur personaj poate lua chipurile mai multor persoane dragi sau, din contră, indezirabile interpretei, în funcție de Obiectivul Scenei. De obicei, rudele apropiate sau oamenii cu care solista intră în contact⁹⁵ direct sunt persoanele cele mai indicate pentru o **Substituire**, observând evident și trăsăturile de personalitate ale rolului (care trebuie să rezoneze cu cele ale omului înlocuit). În opera lui Georges Bizet, „Micaëla poate că nu este la fel de extravagantă ca personajul Carmen, însă comportamentul ei gentil o individualizează, transformând-o într-o figură indispensabilă a operei”⁹⁶. Ceea ce îi atrage pe soldații din prima Scenă a Actului întâi poate fi mărimumia ei, așadar dacă o substituție ar fi făcută pentru acei soldați, aceștia ar fi putut fi portretizați de bărbați din trecutul solistei care au găsit-o foarte frumoasă și au flatat-o dar față de care nu s-a simțit în siguranță.

Al cincilea instrument se numește **Imagini interioare** și face referire la filmul interior care se derulează în gândul solistei, în momentul expunerii textului. Aceste imagini care se perindă sunt o asociere de idei pe care le facem pe baza experiențelor noastre trecute și prezente. Ceea ce ne sugerează Ivana Chubbuck este că „alegerea substituirii va determina și alegerea imaginilor interioare”⁹⁷. Spre exemplu, în momentul duetului dintre tânăra Micaëla și Don José, actul I, când se face referire la satul din care proveneau cei doi, solista care interpretează rolul tinerei poate să noteze numele localității natale⁹⁸ sub versurile libretului (asta, în cazul în care în acea scenă substituirea are legătură cu acel spațiu). Tot în duet, în timp ce îndrăgostiții cântă despre scrisoarea de la mama lui Don José, artista își poate imagina că vorbește despre un mesaj pe care trebuia să îl trimită de ceva timp și nu a reușit încă.

Un alt element al metodei Chubbuck este folosirea **Intențiilor și Acțiunilor**, procedee strâns legate de Obiectivele General și Scenice. Intenția este schimbarea unui gând din mintea personajului, iar acțiunile sunt căile prin care atingem obiectivele, atașate de intenții. Vom exemplifica intențiile pe următorul pasaj muzical, prin parantezele pătrate:

„[Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai.]
[Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
Et c'est alors qu'en m'embrassant:
Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville:]

⁹⁵ Autoarea chiar recomandă substituirea cu persoane familiare din domeniul de activitate: regizori, producători, dirijori, parteneri de scenă din viața reală sau dirijori care au generat o anumită atitudine, stare de spirit, emoții pozitive sau negative și care pot fi un important punct de sprijin în susținerea personajului.

⁹⁶ <http://mt.china-papers.com/2/?p=249214>

⁹⁷ Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, Quality Books, București, 2007, pag. 80

⁹⁸ În cazul în care provine dintr-un oraș foarte mare se poate restrânge la cartierul sau zona de case în care a locuit.

La route n'est pas longue, une fois à Séville
Tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!
Et tu lui diras que sa mère
Songe nuit et jour à l'absent,
Qu'elle regrette et qu'elle espère,
Qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
De ma part tu le lui diras;
Et ce baiser que je te donne,
De ma part tu le lui rendras!]⁹⁹

Există două intenții clar exprimate în acest fragment și o a treia intenție care conține o referire clară la Obiectivul Global. Prima intenție este legată de afirmația, spusă aparte, ca o întărire a gândului: „Asta este chiar ceea ce trebuie să fac!” A doua intenție este pură transmitere a mesajului dat de mama lui Don José. Acțiunile care însoțesc aceste intenții pot fi: *să te fac atent și să te fac să spui că mi-am îndeplinit misiunea ca mesager*, în condițiile în care obiectivul scenei ar fi *să te fac să înțelegi toate detaliile poveștii*. Intenția ascunsă este dată de faptul că Micaëla știa sau cel puțin intuia conținutul scrisorii prin care mama lui Jose îl îndeamnă să o ia în căsătorie.

Momentul Dinainte, a șaptea metodă, aduce în planul mental al solistului evenimentele care s-au petrecut înainte de începerea propriu-zisă a scenei. Un punct de pornire în analiza aceasta este un fragment din Aria Micaëlei:

„J'ai beau faire la vaillante,
Au fond du cœur je meurs d'effroi!
Je vais voir de près cette femme
Dont les artifices maudits
Ont fini par faire un infâme
De celui que j'aimais jadis!“

Teama (amestecată cu gelozie) manifestată de personaj este una puternică, mai ales în fața provocării unei amante a iubitul ei, Don José. Pentru ca trăirile să izbucnească din interiorul sufletului interpretei la aceeași intensitate ca cea prevăzută în libret, este necesară o analiză a unui moment care s-a întâmplat înaintea acestei arii. Poate că artista căreia i s-a încredințat acest rol a simțit vreodată furia și teama de respingere, într-un moment din viața sa, ori poate a cunoscut trădarea. Toate experiențele negative, nerezolvate încă, sunt sursa sentimentelor exprimate pe scenă. Dacă solista nu a resimțit pe parcursul evolutiv al său aceste trăiri, poate folosi tehnica **Și dacă...**, imaginându-și cum ar reacționa într-o situație similară.

A opta metodă de reinventare a sinelui și a rolului jucat este ilustrată prin **Locul și Al patrulea zid**, care presupune investirea personajului cu o realitate

⁹⁹ Georges Bizet, *Carmen*, Ed. Choudens, Paris, reprinted Ed. Peters, Leipzig, 1987.

fizică. Locul, un spațiu interior public sau intim trebuie să fie în legătură strânsă cu Obstacolul. În Actul al Treilea, când Micaëla este descoperită, locul ales de interpreta rolului trebuie să fie unul personal, în care s-a simțit fără apărare, înconjurată de multe priviri ațintite către ea și în același timp, într-o situație incomodă, văzându-l pe Don José îndârjit să rămână alături de Carmen, rivala sa.

Al patrulea zid este „peretele“ sălii, unde se află intrarea principală. Ideea autoarei cărții este de a crea un spațiu cât mai familiar, unde să se poată recrea o anumită trăire. Așadar, în imaginarea locului, trebuie găsite câteva detalii care aparțin aceluia spațiu: poate artista s-a simțit neajutorată când s-a întâlnit pe stradă mai mulți prieteni de-ai săi, ea nefiind invitată la acea întâlnire. Elementele care erau în preajmă sunt un felinar în partea stângă, în partea opusă, magazinul ei preferat de haine, iar în față restaurantul la care nu mersese niciodată. Se pot utiliza prin transformare mentală elemente din imaginea fosei orchestrei, poziționarea diverselor reflectoare etc.

Faptele, cel de-al nouălea instrument, constau în utilizarea obiectelor de recuzită. În Actul Întâi, când Micaëla îi spune lui Don José despre scrisoarea de la mama sa, până să îi înmâneze documentul, tot împăturește colțurile, vizibil emoționată de revederea cu acesta. Poate chiar se joacă, prefăcându-se că îi dă scrisoarea, ascunzând-o la spate, mânată de ludic și eros. Există anumite fapte care definesc spațiile deschise. Spre exemplu, în timp ce i se adresează iubitul său, Micaëla se joacă cu mărunțișurile din buzunar, caută în geantă scrisoarea, poate se uită la lumea din jur cu admirație pentru clasele sociale mai înalte sau aruncă firmituri păsărilor.

De un mare ajutor este și **Monologul Interior**, care ne arată cu adevărat care sunt părerile și viziunile personajului asupra unei persoane sau asupra unor întâmplări. Foarte importantă este folosirea pronumelui *tu*, în momentul adresării în gând: „Monologul interior este întotdeauna formulat în legătură directă cu cealaltă persoană, creează o interacțiune negrăită”¹⁰⁰. În prima scenă a operei, personajul nostru poartă o conversație cu soldații, iar scrise în paranteze pătrate sunt cuvintele care pot fi rostite în gândul Micaëlei:

Micaëla (simplement)
Moi! Je cherche un brigadier.
Moralès (avec emphase)
Je suis là... Voilà!

[Vai de mine, oare atât de aroganți sunteți cu toții? Mai bine nu întrebam nimic, măcar nu mă alegeam cu galanterii ieftine ca ale tale!]

Micaëla

Mon brigadier, à moi, s'appelle Don José. Le connaissez-vous?
Moralès (légèrement)
Don José? Nous le connaissons tous.

[În sfârșit un răspuns care să-mi placă! Cum să nu-l cunoașteți... doar este al meu José]

Micaëla (vivement)

¹⁰⁰ Ivana Chubbuck, *Puterea actorului*, Quality Books, București, 2007, pag. 168

Vraiment! Est-il avec vous, je vous prie?

Moralès

Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

[Asta chiar este o veste proastă! Sau glumiți voi cu mine? Ia să mai întreb încodată]

Micaëla (désappointée)

Alors, il n'est pas là?...

[Te pomenești că am bătut tot drumul de la țară până aici degeaba! Hai, spune-mi dacă e adevărat, ori ba!]

Următorul instrument, **Circumstanțele Anterioare**, provoacă artistul la o cunoaștere a cronologiei vieții personajului în cele mai mici detalii. Unele elemente care reconstruiesc parcursul personal al Micaëlei se cunosc: ea și Don José au copilărit împreună într-un sat; o cunoaște pe mama lui și este mesagerul de încredere al mamei lui Don José; merge la biserică și crede cu tărie în ajutorul lui Dumnezeu... și exemplele pot continua. Punând cap la cap toate informațiile primite din libret și personalizându-le, trecutul personajului poate fi conturat cu ușurință. Uneori poate fi folosit și un Jurnal Emoțional, pentru a găsi motivația adevărată a Micaëlei de a-și atinge Obiectivul Global sau Scenic, desprinzându-se de aici urme ale trecutului lăsate pe întinderile sufletești.

Ultimul sfat indicat de Ivana Chubbuck este simplu de înțeles, dar poate cel mai greu de pus în practică: **Relaxează-te!** Cu o analiză minuțioasă a libretului, solista poate cuprinde toate colțurile minții și toate elementele spirituale structurate în complexitatea personajului Micaëla din opera lui Georges Bizet. Toate instrumentele dovedesc atât cuprinzătoarea paletă de idei și percepții pe care un artist le construiește în jurul unui personaj, cât și suflarea de viață și intimitate pe care o oferă interpretul unui rol. Îmbogățindu-se spiritual și cultural, omul se redefinește prin principiile personajului, devenind trup și suflet o ființă imaginară, fictivul izvorând din însăși mintea umană.

Următorul pas – care va face obiectul unui viitor studiu - îl reprezintă aplicarea metodelor Ivanei Chubbuck în modelarea și modularea vocii pentru încărcarea emoțiilor în muzica pe care personajul o cântă¹⁰¹.

Studiul respectiv este o invitație la lecturarea acestei lucrări, atât de necesară creării unui personaj și însușirea principiilor/metodelor, care se dovedesc a fi niște instrumente importante oricărui demers artistic de înaltă ținută profesională.

Pentru a încheia în același fel în care am pornit acest scurt demers, nu pot să nu continui șirul întrebărilor: Spectacolul de operă are un viitor în lumea modernă avidă de emoții prin intermediul senzațiilor sau va rămâne o experiență *vintage*, pentru cunoscători? Este posibil, măcar ca experiment, să vizionăm în sălile de cinema un spectacol de operă 3D sau 5D, iar dacă da, ne va emoționa la fel de mult ca un spectacol live? Cât timp va trece până când, de exemplu, producătorii de jocuri video vor întrezări oportunitatea de a livra consumatorilor

¹⁰¹ În acest sens este importantă îmbinarea trăirilor cu elementele de tehnică vocală și observarea rezultatelor evoluției prin studiul comparat, incluzând vizualizarea spectrală a vocii imprimată (utilizând diverse programe de analiză).

spectacole personalizabile care să includă experiențe senzoriale de tipul celor 7D?¹⁰² Și întrebările pot continua...

¹⁰² Deja platformele de viață virtuală sunt bine puse la punct. Cu echipamente de 40-50 USD poți trăi „pe viu“ experiențe din cele mai traumatizante prezentate în știri.