

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI
CINEMATOGRAFICĂ „I.L. CARAGIALE”
BUCUREȘTI

Rezumat

Teză de doctorat

Congruențe între teatru, operă, operetă și musical

Conducător științific

prof.univ.dr. Olga Delia Mateescu

Doctorand Filip Ristovski Risio

2011

Cuprins

1. Argument	4
2. Poetica operei în raport cu arta actorului.....	9
2.1. Teorii ale esteticii contemporane în domeniul operei.....	9
2.2. Opera – de la muzică la text sau de la text la muzică?.....	11
2.3. Muzica – apostol al emoției.....	14
2.4. Capacitatea de semnificație a mediului liric și rădăcinile sale Antice.....	18
2.5. Aplicabilitatea teoriilor estetice postmoderne în practica spectacolului de opera contemporan.....	22
3. Importanța Artei Actorului în spectacolul de opera, operetă și musical....	24
3.1. Spațiul scenic în care întâlnim Arta Actorului.....	27
3.1.1. Spectacolul de Operă.....	27
3.1.2. Spectacolul de Operetă.....	31
3.1.3. Spectacolul de Muzical (Musical).....	33
3.2. Arta actorului de musical, operetă și opera.....	37
3.3. Teorii estetice cunoscute.....	41
3.4. Interpretarea actorului-cântăreț – interferențe cu spectacolul dramatic.....	54
3.5. Extrase din experiențele personale.....	62
4. Interferențe între spectacolul liric și cel dramatic.....	66
4.1. Legături între cele două spectacole.....	67
4.2. Subiecte abordate în aceste spectacole.....	72
4.3. Forme de expresie a personajelor.....	81

4.4.	Expresia vocală și corporală a emoțiilor.....	85
4.5.	Viziunea regizorală în relație cu interpretul.....	88
4.5.1.	Studiul de caz “Chiriac”.....	88
4.5.1.1.	Prima apariție.....	90
4.5.1.2.	Scena Veta-Chiriac.....	101
4.5.1.3.	Cvartetul Veta, Chiriac, Ipingescu, Dumitrache.....	113
4.5.1.4.	Finalul spectacolului.....	121
4.5.2.	Studiul de caz “Merçuțio”.....	127
4.5.2.1.	“Ce bârfă am aflat”.....	129
4.5.2.2.	“Regi Împărați”.....	153
4.5.2.3.	“HAHAHA”.....	168
4.5.2.4.	“Merçuțio, scena duelului”.....	179
4.5.2.5.	“Moartea lui Merçuțio”.....	195
5.	Concluzie.....	205
6.	Anexe.....	207
6.1.	Anexa 1.....	207
6.2.	Anexa 2.....	231
6.3.	Anexa 3.....	232
6.4.	Anexa 4.....	234
7.	Bibliografie.....	235

Cuvinte cheie:

musical, opera, actor-cântăreț, tehnică, imaginar creator, competență, credibilitate, sinceritate, echitate și generozitate

Încă din primii ani de studiu al actoriei, la facultatea de teatru, am simțit nevoia să extind aria mea de manifestare expresivă ca artist în direcții aparent distincte, fiind preocupat să-mi exersez mentalul și corpul în ideea atingerii unui grad de performanță care să acopere mai multe forme de spectacol. Mi-aș fi dorit să fiu un bun actor care să stăpânească arta folosirii cuvântului, gândului și emoțiilor, în același timp un cântăreț care să stăpânească arta folosirii vocii și să asimileze tehnicile prin care să-și folosească glasul până la atingerea virtuozității în domeniu, dar și un dansator, care să “scrie” cu corpul, să transmită prin gest și mișcare idei și sentimente, într-un limbaj universal accesibil. Doream să fiu trei artiști într-unul singur. Și pentru că nu mă puteam multiplica, am ales să-i dau acestui ideal complex un singur nume: “actorul total”. Simțeam că nu e o utopie, un mit pierdut; știam că, cel puțin pentru mine, e o necesitate. Erau totuși, din punct de vedere formal, direcții diferite, dar, în același timp, principiul era același. Pentru că toate aceste arte, aparent distincte, dar asemănătoare, au principii similare, și un scop unic: acela de a folosi energia proprie și de a o converti în emoție artistică, reconogscibilă și transmisibilă oricărui om, într-un proces de comunicare “totală”.

Nu înțelegeam de ce fiecare din aceste ramuri artistice avea câte un drum oarecum izolat, de ce nu se suprapuneau. Simțeam nevoia să le aduc împreună în mine însumi, ca pe niște fire de lână colorate diferit, dar urzite în aceeași țesătură. De ce fiecare trebuia “să se dea în spectacol” separat, de ce nu se găsea o scenă unică pentru toți? Deocamdată, acea scenă unică în care se îngemănau cei trei artiști, urma să fiu eu.

Imediat după absolvirea facultății, am avut șansa de a fi implicat în proiectul doamnei Cătălina Buzoianu, *Odiseea 2001* (în care-l interpretam pe *Orfeu*), spectacol în care doamna regizoare încerca să extindă limitele spectacolului dramatic, și să caute acel principiu unic al artelor interpretative, să

regăsească substanța mitului, orchestrând o sinteză spectaculară, asemănătoare, poate, primelor spectacole ce au născut teatrul occidental, cele din Grecia Antică.

De-a lungul anilor am continuat căutările mele spre “actorul total” jucând atât în spectacole dramatice, cât și în spectacole aparținând genului liric, la Opera Română și la Teatrul de Operetă și Musical “Ion Dacian”, dar și în musicaluri și în spectacole independente în care eram implicat atât în calitate de actor dramatic, cât și în cea de solist (cântăreț sau dansator, de multe ori și una și alta): “am fost” *Harap Alb* în spectacolul *Hai acum, Harap Alb*, realizat de Calvin Mc. Clinton, *Nijinski* în “one man show”-ul *Nijinski* de la Centrul Cultural Nicolae Bălcescu și Teatrul Metropolis, *Solomon* în *Cântarea Cântărilor*, spectacol realizat de doamna Cătălina Buzoianu, *Spânzuratul* în *Jazzy Tarot*, musical realizat de Mircea Tiberian la Teatrul Metropolis, pe texte de Saviana Stănescu, *Brad* în *Rocky Horror Show*, musical realizat de Alexander Hausvater, *Mercuțio* în *Romeo și Julieta*, realizat la Teatrul de Operetă “Ion Dacian” sub îndrumarea lui Kero, *Camille* în *Văduva Veselă* la Teatrul de Operetă “Ion Dacian”.

Tot căutarea drumului spre “actorul total” m-a determinat să urmez în particular cursuri de canto clasic și să mă înscriu, în anul 2010, la Universitatea Națională de Muzică din București, la secția Canto, cursuri pe care le am facut la clasa Prf.Dr. Eleonora Enăchescu și mai tarziu master la Prof, Dr. Bianca Manoleanu.

În tot acest timp, dar mai ales în timpul repetițiilor la spectacolul *I Capuleti ed I Montechi*, regizat de Anda Tăbăcaru la SEOB Ludovic Spiess din București, în care interpretam *Actorul*, singurul spectacol de teatru liric în care eram implicat doar în calitate de actor dramatic iar nu și în cea de solist, am devenit conștient de faptul că ceva esențial lipsea în exprimarea scenică a partenerilor mei de scenă, cântăreți. Totul părea să fie înțepenit într-un soi de manierism, tehnică vocală foarte bine stăpânită, dar, în rest, formă moartă, lipsă de veridicitate, mișcări artificiale, posturi false, mimică exagerată. Nu era artă vie, nu puteai să crezi ceea ce vedeai pe scenă, nu se comunica emoție în mod veridic. Și atunci de ar fi venit

spectatorul în sală, de ce nu ar fi ascultat muzica înregistrată? Era “ca la operă” în sensul peiorativ pe care uneori îl folosesc colegii actori. După cum, de multe ori, în spectacolele dramatice, actorii, mai ales cei tineri, vorbesc “ca la teatru”, în sensul peiorativ, adică nu prea se înțelege ce spun din cauza unei dicții deficitare, și se aud doar până în rândul al doilea, din cauza lipsei de tehnică a emisiei vocale.

Am simțit atunci acut nevoia unei colaborări între cele două ramuri artistice pornite din același trunchi comun, nevoia de a-mi folosi cunoștințele dobândite în studiul actoriei la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică “I.L. Caragiale” pentru a-i ajuta pe colegii cântăreți să-și folosească gândul și corpul în vederea transmiterii veridice a mesajului și emoției, precum și în găsirea adevărului în acțiunea tehnică, dincolo de virtuozitatea vocală. Mi-am dat seama că în pregătirea lor se mizează doar pe dezvoltarea capacităților vocale și pe tehnica emiterii sunetului, lăsând celelalte căi de exprimare (egale ca importanță într-un spectacol de teatru, fie el și de teatru liric operetă sau musical), în forma depășită, manierizată și prăfuită a secolelor trecute. Era nevoie de un suflu nou în forma spectacolului liric, care să-i dea viață și să-l aducă în contemporaneitate, să-l racordeze la percepția spectatorului de azi, care, confruntat cu alte forme artistice de manifestare, îndeosebi cu filmul, are nevoie de mai mult decât de o mecanică moartă pentru a intra în convenția pe care i-o propune spectacolul. În peisajul teatral românesc îndeosebi, este nevoie de colaborare, de interferență între cele două forme de spectacol, dramatic și liric, pentru a păstra vie flacăra pe scenă, pentru a-i aduce pe spectatori în sală la spectacolele de operă ,operetă și musical, și mai ales pentru a-i păstra acolo. E nevoie ca actorul dramatic și cel liric să comunice, să învețe să folosească și tehnicile celuilalt, să-și folosească experiența pentru a se ajuta reciproc. Dacă unul dintre elementele prin care se realizează expresia scenică este construit deficitar și nu corespunde cerințelor spectatorului modern, întregul, adică spectacolul în sine, are de suferit și nu-și atinge ținta. Acest cumul de tehnici și modalități de expresie aparținând atât

teatrului dramatic cât și celui liric, se realizează deja în spectacolele de operă din alte țări europene și mai ales în spectacolele de acest gen din Statele Unite.

Urmăresc cu regularitate, prin internet sau prin intermediul înregistrărilor, spectacole de acest gen realizate în țări în care acest schimb de experiență între dramatic și liric este deja făcut, iar diferența de impact este foarte mare. Îmi amintesc că, prima dată când am urmărit o asemenea producție, *Madame Butterfly*, la Metropolitan Opera din New York, în regia lui Anthony Minghella, am avut revelația că spectacolul de operă nu trebuie să fie coborât parcă din istoria teatrului, mirosind a piesă de muzeu, el nu e un artefact, ci poate fi un spectacol viu, modern, adresat publicului de azi. Iar acest lucru se întâmplă atunci când actorul de operă nu este antrenat doar în domeniul muzical, al tehnicii vocale, ci și în domeniul care ține de actoria dramatică.

Actorii din spectacolul de la Metropolitan, conduși de un regizor care lucrase în teatre dramatice și în film, erau actori veridici, nu numai cântăreți cu calități vocale deosebite, reușeau să te ducă cu ei în poveste, să te determine să accepți și apoi chiar să uiți convenția scenică, erau “actori totali”. Asta pentru că înțeleseseră că, în primul rând, teatrul este arta spectatorului, materia primă a teatrului nefiind doar actorul, spațiul, textul, ci, în primul rând, atenția, privirea, auzul, gândul spectatorului. Iar spectatorul modern al secolului XXI, are alte mijloace de asimilare a actului scenic, iar spectacolul, mai ales cel de operă, trebuie să iasă din forma învechită care l-a consacrat, formă care nu mai are relevanță decât pentru un istoric al teatrului, și să intre în acest secol, pentru a nu rămâne doar o piesă de muzeu.

Iată de ce cred cu tărie în necesitatea reevaluării acestui gen de teatru, mai ales în peisajul teatral românesc, în necesitatea unei redefiniri a acestuia, a lărgirii orizontului spectacular, și, mai ales în necesitatea unei noi abordări în pregătirea actorului liric, în care experiența teatrului dramatic trebuie valorificată, și nu considerată ca fiind o direcție paralelă, un drum diferit spre spectator.

Acesta este motivul pentru care am ales să aprofundez atât practic, dar și teoretic, în cadrul studiilor doctorale, această nouă direcție de dezvoltare care ar aduce spectacolul românesc de operă și operetă în secolul pe care îl trăim. Cred că rezultatul studiului meu teoretic va ajuta atât studentul, viitor actor-cântăreț cât și pe actorul dramatic să-și îmbunătățească performanțele și să poată comunica mult mai bine cu publicul său.

Deoarece multe dintre modelele pe care le folosim azi atunci când analizăm spectacolul de operă din perspectiva textului rostit/cântat, adică a libretului, și a dramaturgiei spectaculare sunt datate, inadecvate unei analize moderne a acestui tip de spectacol, este necesar, înainte de toate, să oferim o perspectivă de ansamblu a modului în care opera funcționează din punct de vedere dramaturgic și la estetică adaptată curentelor de gândire teoretică ale secolului XXI.

Mentionez că în scurta mea analiză am cercetat doar partea teoretică a ultimilor ani în estetica spectacolului lirico muzical.

Ca o consecință a discuțiilor aporetice (teoretic imposibil de rezolvat) legate de necesitatea redefinirii discursului dramaturgic muzical al spectacolului de operă prin prisma teoriilor estetice contemporane – semiotica muzicală, feminismul, perspectiva psihanalitică și comunicațională – se poate afirma că opera rămâne în continuare un fenomen viu a cărei modalitate de structurare dramaturgică reprezintă o provocare perpetuă atât pentru interpreții și creatorii de spectacol cât și pentru publicul contemporan. Nu se pot delimita granițele genului – în ciuda focusării minimaliste a cercetărilor teoretice angajate (proprii abordării postmoderniste), diferitele perspective de cercetare converg fără a se suprapune în mod bine definit.

Ca și concluzie generală în acest segment al tezei pot afirma că studiul fenomenului viu al spectacolului de operă al timpului prezent este necesar să fie

structurat cu aportul teoriilor postmoderne derivate din direcțiile filozofice și estetice contemporane. Acestea pot deveni instrumente de lucru viabile în mâinile compozitorului, libretistului și eventual ale regizorului contemporan. Din punct de vedere al interpretării, aceste abordări estetice prezintă interes doar în limitele aplicabilității lor imediate.

Am ales o temă care a devenit preocuparea mea constantă din momentul în care cele două lumi – spectacolele de teatru și spectacolele lirice – s-au întrepătruns și au devenit universul meu creativ, mediul în care îmi desfășor cea mai mare parte din timp. Cred că e important de știut, mai ales pentru generația tânără, faptul că pentru a performa într-un domeniu creativ trebuie să fii în primul rând o persoană capabilă să acumulezi în permanență experiențe și informații din orice domenii. Spre surprinderea mea, puțini actori lirici tineri au intenția de a fii pe scenă mai mult decât interpreții unei arii. Și mai puțini își dau seama că notorietatea celor mai mari actori lirici ai lumii a venit dintr-un cumul de interpretări complete, în care actoria a jucat un rol esențial. Nu poți fi Violetta Valery (Traviata) dacă nu reușești să exprimi atmosfera epocii, dacă nu știi să atragi în poveste privitorii, nu doar prin muzică, dar și prin expresii specifice, printr-un joc fin, care să poziționeze personajul într-o ipostază seducătoare — atât pentru partenerii de joc, cât și pentru spectatori. E adevărat că actorii lirici pot beneficia de ajutorul muzicii și că scăpările de joc actoricesc pot fi trecute cu vederea (atunci când interpretarea unei arii este sublimă) și nu de același avantaj se bucură actorii dramatci, care nu au voie să aibă astfel de scăpări. Însă trăim într-o lume în care suntem obligați să devenim din ce în ce mai buni, indiferent de domeniu în care ne aflăm, iar un cântăreț de operă sau de operetă care are și această abilitate, a actoriei, se poate detașa clar de ceilalți, poate fi remarcat și poate să aibă o carieră de succes.

Acesta este prin urmare demersul meu și o să încerc în paginile tezei să dezvolt în câteva capitole un subiect care pentru mine se poate întinde la nesfârșit.

Pledoaria mea pentru această artă, a actoriei, vine în deplină cunoștință de cauză, după o experiență de aproape două decenii și după multe suișuri și probabil la fel de multe coborâșuri. Sunt de părere că nu te poți erija într-un sfătuitoare, dacă nu ai experimentat tot ceea ce spui. Evident, sunt câteva tehnici de actorie pe care o să le recomand, dar, îmi doresc să trezesc în tinerii talentați dorința de a-și găsi fiecare propria metodă. Există un mit al actorului care având suficientă experiență poate să-și construiască singur propriul arsenal, adică o acumulare de metode, artificii și trucuri proprii. Din acestea își poate extrage el, pentru fiecare rol, un număr oarecare de combinații și astfel poate atinge expresivitatea necesară pentru a capta publicul. Uneori, acest “arsenal”, ori depozit personal, poate să nu fie nimic altceva decât o colecție de clișee, pe care nu o recomand. Orice actor trebuie să aibă constant doar o tehnică impecabilă (plasticitatea aparatului respirator și vocal al actorului trebuie să fie infinit mai dezvoltată decât a unei persoane obișnuite), dar trebuie să evite să se repete de la un rol la altul. Placido Domingo (dirijor si tenor) sau Robert de Niro (actor American) au mărturisit că înaintea oricărui rol celebru pe care l-au interpretat au petrecut mult timp (săptămâni, ba chiar luni de zile) intrând în pielea personajului, încercând să gândească ca el, să mănânce ca el, să se miște ca acel personaj. Pentru mine în asta constă cheia succesului. Capacitatea actorului de a reuși să se transpună complet în pielea personajului. De a face din orice rol, oricât de banal sau de important, un spectacol memorabil. Și când spun “succes” nu mă refer la gloria eternă sau la numărul de apariții în presa de *gossip*, ci la desăvârșirea actului artistic, catharsis-ul pe care îl oferi publicului. Un actor/interpret/ actor-cântăreț ș.a.m.d. are succes dacă aplauzele de la final sunt sincere, dacă “nu și-a dat nimeni ochii peste cap” în timpul interpretării sale, dacă spectacolul în care joacă are toate biletele vândute.

Acest al doilea segment al tezei este structurată în trei capitole și mi-am fixat câteva obiective principale: în prima parte definesc spațiul scenic în care poate fi întâlnită arta actorului. În cea de-a doua parte ating subiecte precum teoriile estetice cele mai cunoscute și subliniez importanța muzicii în teatru,

precum și în restul artelor cum ar fi filmul, baletul, performance-ul, etc., iar în cea de-a treia parte pun accentul pe interferențele dintre spectacolul liric și cel dramatic, pe asemănări și diferențe și pe modul de aplicare a diverselor tehnici consacrate în domeniul artei actorului dramatic. Studiul de caz din ultimul capitol se bazează pe studiul psihologic și experiența acumulată de-a lungul anilor în căutările mele spre “actorul total”, ani în care am jucat atât în spectacole dramatice, cât și în spectacole aparținând genului liric, la Universitatea de Muzică București, la Opera Română și la Teatrul de Operetă și Muzical “Ion Dacian”, dar și în muzicaluri și spectacole independente în care sunt implicat atât în calitate de actor dramatic, cât și în cea de solist (cântăreț sau dansator, de multe ori și una și alta).

O idee este însă de reținut: spectacolul modern al secolului XXI are alte mijloace de asimilare a actului scenic, mai ales cel de operă, care a început treptat să iasă din forma clasică care l-a consacrat. Nu doar cele mai mari teatre ale lumii, cum este Bolshoi Opera din Moscova sau Metropolitan Opera din New York au intrat în acest secol printr-o nouă abordare a spectacolului de operă, operetă sau de balet. Nici cele mai mici instituții de acest gen nu s-au lăsat mai prejos. În curând, și pe scenele din România lucrurile vor sta altfel. Este important ca generația care vine să fie pregătită, să știe cum să întâmpine această tendință și să se ridice la standardele internaționale.

În zilele noastre, spectacolul dramatic în întreaga Europă, dar și în Statele Unite ale Americii se bazează pe tehnica școlii rusești, actorul fiind familiarizat de tehnica lui Stanislavski încă din primul an de studiu. Forma sa inovatoare de a aborda studiul pe scenă a pus bazele spectacolului dramatic din secolul XXI, la care se adaugă permanent noi poetici și forme teatrale, această artă fiind asemeni unui organism viu, în continuă și necesară schimbare.

Arta actorului-cântăreț este aceeași ca și arta actorului dramatic cu excepția restricțiilor pe care le impune muzica, ritmul și bineînțeles mișcarea scenică, care de multe ori presupune o anumită coregrafie.

Se spune că această strictețe pe care o impune muzica este un impediment în creația actoricească. Experimentând ambele “lumi”, nu sunt întru totul de acord cu această teorie. Sunt de părere că după ce interpretul învață bine partitura și libretul, respectând cu exactitate mișcarea scenică și coregrafia, are tot dreptul să apeleze la imaginația sa, la toate instinctele sale, inclusiv memoria afectivă, la cultura și experiența proprie, astfel încât să fie capabil să creeze cât mai autentic rolul său, dându-i viață și, în felul acesta, devenind credibil pentru publicul spectator. Personajul trebuie să se nască din impulsurile interioare a actorului-cântăreț și să fie evident legate de muzică. Pentru toate acestea, actorul trebuie să repete cât mai mult, să-și împingă limitele dincolo de zona de confort, astfel încât corpul său să devină un instrument foarte bine antrenat, să știe să țină ritmul instinctiv, să fie capabil să reacționeze natural în orice situație și să poată să exprime, în esență, orice emoție.

Așadar, un actor, fie că este liric sau dramatic, căruia îi lipsește un element nu este un întreg deci nu este actor și (ca în orice domeniu ai activa și ceva nu e complet), atunci când lucrurile nu merg bine, devii nefericit. Cu alte cuvinte, nu te poți simți împlinit ca om dacă nu excelezi în meseria pe care o faci

Indiferent de tehnica pe care își propune să o folosească, din primul moment în care actorul-cântăreț află că urmează să facă un anumit rol, începe actul de creație. În mod firesc, el ar trebui să găsească punctele comune ale personajului cu individualitatea sa și să-i împrumute din experiențele sale de viață, datele psihofizice, imaginația și creativitatea, până în cele mai mici detalii. Acest fenomen de transpunere scenică este, așa cum am arătat mai sus, o structură psihologică complexă unde sunt cuprinse mai multe procese afective, cognitive și kinestezice care corelează între ele.

Actorul contemporan dispune de o varietate de metode diverse, după cum am arătat deja, uneori chiar contradictorii, dar fiecare trebuie să își aleagă metoda în funcție de modul de abordare al operei. Actorul zilelor noastre se confruntă cu un melanj de subiectivitate a creatorilor de artă, la care se adaugă natura sa umană și chiar influența exteriorului din nenumărate direcții - politice, științifice, religioase. Azi, improvizația se situează pe scenă alături de experiment pentru a găsi permanent noi formule de exprimare artistică necesare evoluției acestei arte. O dată cu această schimbare și publicul se transformă, se formează noi generații de public a cărui înțelegere ține de utilizarea și dezvoltarea tehnologiei. Un nou fapt s-a produs o dată cu evoluția societății, în care mass-media joacă un rol extrem de important. Societatea actuală este marcată de o lipsă a comunicării, de o robotizare a acțiunilor individului, în definitiv asistăm la o alienare chiar și a consumatorului de artă. În acest sens creatorii de artă au conștientizat necesitatea experimentului și tendința pentru reînnoirea tehnicii de joc. Improvizația a fost alături de actor în funcție de contextul în care se afla, de scopul lui și al regizorului. În momentul în care acesta practică improvizația, nu prin imitație, ci prin creație, se declanșează rolul pe care îl are mai departe de scenă, acela de catalizator social.

Cu fiecare situație nouă actorul-cântăreț trece prin filtrul propriu pe baza informațiilor documentate și a imaginarului. Indiferent de metoda folosită de către actor, scopul rămâne același, de a crea viață într-un mod surprinzător și emoționant. Scopul artistului este în definitiv de a se exprima pe sine, liber și în totalitate. Acest fapt se produce în momentul în care reușește să își exprime convingerile interioare cu propriile forțe, cu specificul și natura sa. Pentru a nu se limita și a nu fi limitat de creația altora, actorul trebuie să știe să nu se oprească doar la rostirea textului, să nu comită greșala de a crede că el nu are o muncă de creație și că imită o formă prestabilită. Pe scenă trebuie să găsească individualitatea sa creatoare. Textul, împreună cu acțiunea și apoi cu muzica, sunt baza în procesul de improvizație a unui actor. Din acest punct, aportul propriu și

natura fiecăruia își fac locul spre noi căi de improvizație. În opinia mea, actorul nu trebuie să se joace pe sine, dar nici nu trebuie să se îndrepte spre clișee. Cu cât va reuși să se exprime mai liber, folosindu-se de imaginație, și să-și dezvolte aptitudinile de a improviza, cu atât va fi mai aproape de actorul total îmbogățit sufletește.

Cred de asemenea că imaginația este instrumentul ideal pe care actorul îl accesează în momentul în care dorește să ajungă la o anumite emoție. Intensitatea impulsului și sondarea personajului se face în fondul latent al fiecăruia dintre noi.

În procesul de aducere aminte actorul desfășoară în interiorul său imagini din trecut, dar și amintiri mai recente, imagini pe care subconștientul le-a uitat sau a dorit să le ignore. Imaginarul la nivel creator, adică acolo unde apare actul artistic, poate fi activat printr-un joc de amintiri.

Atunci când lucrăm cu imaginarul, mă refer la justificarea personajului și natura ființei umane în general, nu la o imitare a vieții personale, corectitudinea punerii în practică a emoțiilor este dictată de naturalețea cu care acest film fictiv se derulează în interiorul actorului. Iar energia care se creează din această tehnică este suficientă ca să sondeze în profunzimea psihologică.

În concluzie, poți pătrunde în viața personajelor cu exercițiu și folosind-te intens de tehnica imaginarului. Toate mișcărilor unui actor-cântăreț pot fi numite gesturi psihologice, iar acesta ajung să asimileze în jocul său o serie de gesturi care conțin o mișcare repetată de mai multe ori. În acest fel imaginația intră natural în voința interpretului.

Experiența mea ca actor profesionist de teatru a început cu spectacolul Cătălinei Buzoianu, unde am interpretat rolul lui Calaf în spectacolul Prințesa Turandot de Carlo Gozzi, unde răspunsurile la ghicitorile puse de Turandot erau cele din partitura originală a lui Puccini, inclusiv scena finală a operei cântată de toți actorii, și celebra arie Nessun Dorma. Acest spectacol fiind punctul de poziționare în experiența și în devenirea mea ca actor complet, liricul și

dramaticul din acest spectacol fiind într-o simbioză perfectă. Aici, ca actor dramatic puteam să-mi folosesc calitățile de cântăreț prin prisma și necesitatea de exprimare a personajului. În afară de aceste lucruri, firul dramatic al spectacolului se desfășura în mai multe perioade istorice, trecerea fiind din Evul Mediu, până în prezent. Pentru această trecere trebuia să-mi dezvolt expresia corporală rafinând studiul cu ajutorul tehnicii artelor marțiale. Urmare a acestui spectacol și cronicilor pozitive pe care le-am primit, am fost invitat să interpretez primul rol de operetă din cariera mea Camille de Rasillon în *Văduva Veselă* de Franz Lehar . M-am bucurat peste posibilitatea de a descrie în cuvinte, era o provocare neașteptată și m-am apucat să învăț astfel o partitura muzicală, de altfel dificilă chiar și pentru un cântăreț profesionist. Surpriza cea mai mare a fost însă când am aflat că nu trebuia să aplic în scenă cele învățate în anii de studenție la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică Ion Luca Caragiale. În urma acestui spectacol m-am trezit într-o situație în care chiar nu mi se permitea să aplic tehnicile de actorie pe care le stăpâneam deja. Era un spectacol plin de clișeele obișnuite operetei, unde se nega firescul, fiecare gest fiind absolut impus și interzicându-mi-se orice relaționare cu partenerii de pe scenă. Totul era declamativ, declarativ și toate gesturile calculate cu precizie pe muzică, într-un nefiresc aproape absurd. Până și costumul era moștenit de la fostul tenor care se pensionase. Aveam senzația că joc într-o parodie, fapt care m-a determinat să renunț după primul spectacol. Experiența mea cu opereta nu se va încheia însă aici, ea se va repeta într-un mod pozitiv, după opt ani, când am obținut un rol în musicalul *Romeo și Julieta* în regia lui KERO. Cu această ocazie am avut posibilitatea să îmi schimb prejudecata despre felul în care arată un spectacol de operetă. În acest caz, toate componentele spectacolului, textul, muzica și dansul, păreau să fie desprinse dintr-o producție de pe Broadway.

Analizez concluzile la care am ajuns după experiența mea din spectacolele de teatru ca actor și din cele lirice (operă, operetă sau musical) unde am

interpretat aceleași roluri. În acest fel pot compara felul în care am abordat construirea personajului chiar dacă stilistica spectacolelor era diferită.

Mă opresc asupra a două roluri care sunt în același timp dramatice și lirice după cum urmează:

- Chiriac din „O noapte furtunoasă” de I.L. Caragiale și din opera omonimă de Paul Constantinescu montată la *UNMB* în regia lui Ștefan Neagrău
- Mercuțio din „Romeo și Julieta” de Shakespeare și din muzicalul omonim la *Teatrul de operetă și muzical Ion Dacian* de Gerard Presgurvic în regia lui KERO

Modalitatea dramatică de structurare a intrigii, a spunerii poveștii, este identică cu cea abordată de teatrul de factură lirică. Avem personajul protagonist, antagonist, punct culminant, dezvoltare și final.

Ce diferă este modalitatea de expresie. În spectacolul liric muzica este principalul țesut și astfel modalitățile de structurare a episoadelor poveștii pot fi diferite. În spectacolul dramatic personajul are monolog iar în cel liric, același personaj, are arie în loc de monolog - de cele mai multe ori cu recitativ - acestea se construiesc diferit deoarece partitura muzicală își aduce aportul.

Cele trei componente principale ale unui spectacol de musical spre exemplu, sunt muzica, versuri și așa numita (în zona vorbitoare de limbă engleză) „carte” sau poveste. Cartea sau scrierea unui musical se referă la poveste, dezvoltarea personajului sau a personajelor și structura dramatică, inclusiv direcțiile de dialog și de scenă vorbită, dar poate face de asemenea referire atât la dialog cât și la versuri, care sunt denumite uneori libretul (italiană pentru "cärticică"). În limba română de asemenea prin adopție directă din limba italiană se folosește același termen de libret. Este de asemenea clar faptul că în teatrul dramatic libretul nu este altceva decât textul piesei de teatru. Textul spectacolului de teatru dramatic poate cuprinde sau nu, în funcție de măiestria și înclinațiile

dramaturgului, indicații de atitudine, sau comportament, de vestimentație sau chiar gestică, numite generic didascalii.

Echipa de creație atât în cazul spectacolului de factură lirică fie el operă operetă, fie musical, include un regizor, un asistent de regie, de obicei, un coregraf și un scenograf alături de echipa de interpreți. Diferențele apar în faptul ca spectacolul de factură lirică poate cuprinde și prezența unui orchestrator iar o producție muzicală este, de asemenea, caracterizată prin necesitatea unor aspecte tehnice elaborate. Astfel necesitatea prezenței unor tehnicieni din domeniul light design a devenit indispensabilă în spectacolele de musical iar prezența unor elemente extrem de elaborate de scenotehnică necesită de asemenea aportul unei echipe dedicate de tehnicieni de scenă.

Nu există nici o lungime fixă nici în cazul spectacolului dramatic nici în cazul celui liric. Atât o formulă spectaculară cât și cealaltă pot varia de la lungimi extrem de reduse până la construcții monumentale ca întindere în timp. Există, sau mai precis au existat spectacole de teatru dramatic întinse pe parcursul a zeci de ore de spectacol continuu sau episodic întins pe durata mai multor seri la fel cum există și spectacole lirice de varii întinderi.

Expresia emoțiilor implică mai întâi înțelegerea nevoilor auditoriului. Modul în care gândim va determina în mod decisiv ceea ce spunem, auzim sau ceea ce facem. Minte noastră constituie o hartă mentală unică, diferită de a celorlalți, fiind conturată de convingerile, valorile și atitudinile noastre. De asemenea, orice spunem va fi interpretat diferit de către oameni, sau mai bine spus într-un mod diferit de felul în care interpretăm noi înșine lucrurile. Abilitățile noastre emoționale sunt puternic determinate de capacitatea inteligenței emoționale a fiecăruia dintre noi, împreună cu capacitățile de viziune și abilitatea de a face față situațiilor potrivnice.

Modul nostru de a gândi este marcat în primul rând de atributele și profunzimea capacităților noastre, coroborate cu capacitatea de a crea un echilibru bun între ele. Nu comunicăm numai prin cuvinte și gesturi, nici nu

inspirăm încredere și integritate prin vorbe. Avem la dispoziție o multitudine de limbaje pentru a transmite mesajul nostru.

Pentru a obține efecte, mesajul nostru trebuie să incite la acțiune. Putem realiza acest lucru fiind solidari cu publicul nostru țintă, folosindu-ne de avantajele pe care le avem, folosind mesaje-cheie, comunicând cu talent și elevat și adaptându-ne pe cât posibil mesajul cu publicul țintă. Dacă o fotografie face cât o mie de cuvinte, o metaforă ne oferă în comunicare un milion de *arme*. Iar noi, artiștii, avem aceste milioane de *arme*.

Atunci când dorim să comunicăm ceva, primul lucru pe care trebuie să îl avem în vedere este să dovedim că suntem de încredere. Oamenii *cumpără* mai întâi încrederea și abia mai apoi produsele. Această încredere este generată de cinci principii esențiale: *competență, credibilitate, sinceritate, echitate și generozitate*. Toate aceste cinci principii sunt foarte importante pentru un interpret care dorește să se adreseze publicului. Dacă unul dintre acestea lipsește, atunci mesajul pe care îl transmite nu va mai avea același efect asupra auditoriului.

În concluzie actorii cântăreți în paralel cu învățarea tehnicilor de canto trebuie să se dezvolte și pe partea actoricească învățând tehnici de Arta Actorului precum studenții la actorie. Acest lucru ajutându-i să se dezvolte ca actori totali fiind capabili să cânte performant, să danseze și să joace situațiile scenice precum o fac actorii foarte buni.

Contactul cu personajul lui Caragiale mi-a dat șansa de a fuziona în interiorul meu ambele versiuni ale lui Chiriac. Cel dramatic mi-a adus satisfacția împlinirii dramei scenice cu atribuțiile depline ale desfășurării tuturor armelor artei actorului, prin arme înțelegând diversitatea tehnicilor deprinse în timpul studierii artei actorului. Iar interacțiunea cu personajul lui Chiriac în formula sa amplificată, cea de personaj liric mi-a creat puntea necesară pentru a conecta perfect cele două sfere de interes dar și puntea necesară pentru ca atât formulele de teatru liric cât și cele de teatru dramatic să scape de probabilitatea unei anchiloze de exprimare.

Urmatorul rol asupra căruia mă opresc este Mercuțio din "*Romeo și Julieta*" pe care l-am interpretat atât dramatic cât și liric în varianta muzicalului "*Romeo și Julieta, de la ura la iubire*" de la Teatrul de Operetă și Muzical Ion Dacian din București. Spectacolul este încă în repertoriul teatrului.

Interesant de menționat este faptul că acest rol în musical este diferit față de cel integral cântat și față de cel vorbit deoarece este o combinație între cele două. Partea textului vorbit conturează nașterea personajului din punct de vedere dramatic iar partea lirică (a cântatului) este ceea care suplinește (completează) partea dramatică. Această îmbinare devine un tot unitar iar împreună cu coregrafia duce la momente de acțiune și emoție profundă percepută plener de către spectatori.

Pentru a oferi o concluzie fie ea și una succintă, insist asupra importanței primordiale a practicii artei actorului de către viitorii actori-cântăreți ,fie că vor deveni actori de operă sau de operetă, de musical sau chiar de vodevil.

Nimic nu poate facilita transmiterea emoției autentice mai bine decât o tehnică actoricească foarte bine pusă la punct. Chiar dacă tehnica rămâne primordială pentru un actor- cântăreț ea nu poate să rămână solitară în complexul de calități pe care un actor- cântăreț trebuie să le deprindă pentru a putea dovedi un înalt stadiu de profesionalism.

Majoritatea elementelor tehnice de Artă a Actorului fac trecerea de la stadiul de măiestrie a cântărețului la stadiul de împlinire a actorului- cântăreț . Multe elemente secundare pot să devină mult mai utile și chiar mai abordabile în momentul în care actorul- cântăreț a reușit să înțeleagă mecanismele proprii artei-actorului.

Modul în care interacționează scenic cu ceilalți actori dar chiar și cu orchestra sau cu elementele de coregrafie ori cu situația impusă de scenografia spectacolului dar mai ales modul în care interacționează cu primordiala concepție

a spectacolului care este dată de conceptul regizoral este înlesnit atunci când tehnicile de arta teatrală a actorului devin o a doua natură a actorului- cântăreț.

Trebuie susținută cu insistență prezența în cadrul curiculei de învățământ a viitorilor actori- cântăreți a cursurilor de arta actorului dar și a celor de mișcare scenică. Acestea din urmă aduc un aport fantastic expresivității actorului- cântăreț. Acesta tinde spre mișcări facile iar uneori chiar spre gestică ce poate fi numită clișeistică prin substratul ei vetust. Aceste mișcări standardizate ale unui actor- cântăreț rigidizat nu transmit nici măcar pe jumătate cantitatea de emoție ce se află ascunsă în drama scenică pe care dramaturgia spectacolului muzical o conține fie el operă, operetă, musical sau oricare altă formulă de teatru muzical.

7. Bibliografie

- Afloroaiei, Ștefan – *Întâmplare și destin*, Iași, Institutul European, 1993.
- Appia, Adolphe – *A zene és a rendezés (Muzica și mizanscena)*, traducere Barta András, Budapest, A Magyar Színházművészeti Szövetség Kiskönyvtára, 1968.
- Arnold, Stephanie – *The Creative Spirit*, Mayfield Publishing Company, Mountain View, California, London, Toronto, 2001
- Banu, George – *Peter Brook - Spre teatrul formelor simple*, Iași, Editura Polirom, 2005.
- Bădescu, Horia – *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, București, Editura Cartea Românească, 1986.
- Bălan, George – *Eu , Richard Wagner*, București, Editura Tineretului, 1996.
- Bălan, George – *George Enescu, Mesajul-Estetica*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962.
- Bălan, George – *Meditații beethoveniene*, București, Editura Albatros, 1970.
- Bălan, George – *Muzica și lumea ideilor*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
- Bălan, George – *Răspunsurile muzicii*, București, Editura Univers, 1998.
- Bălan, George – *Sensurile muzicii*, București, Editura Tineretului, 1964.
- Bălan, Theodor – *Franz Liszt*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1963.

Berlogea, Ileana – *Teatrul medieval european*, București, Editura Meridiane,
1970.

Blaga, Iosif – *Teoria dramei*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1995.

Brâncuși, Petre – *Muzica românească și marile ei primeniri*, București, Editura
Muzicală, 1980.

Breban, Nicolae – *Fr. Nietzsche. Maxime comentate*, București, Editura Fundației
Culturale Ideea Europeană, 2004.

Breban, Vasile – *Dicționar al limbii române contemporane*, București, Editura
Științifică și Enciclopedică, 1980.

Brook, Peter – *Împreună cu Grotowski*, București, Fundația Culturală „Camil
Petrescu” Revista Teatrul Azi Ed.Cherion, 2009

Bughici, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura
Muzicală, 1978.

Buricea-Mlinarcic, C.C. – *Tragicul & alte note subiective*, Cluj-Napoca, Editura
Eikon, 2004.

Caragiale, Ion Luca – *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului*
XIX, Despre teatru, București, Editura de stat pentru
literatură și artă, 1957

Câmpeanu, Liviu – *Elemente de estetică vocală*, București, Editura Interferențe,
1975.

- Ceuca, Justin – *Evoluția formelor dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Ciomac, Emanoil – *Enescu*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1968.
- Ciomac, Emanoil – *Viața și opera lui Richard Wagner*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1967.
- Clément, Bruno – *Tragedia clasică*, Iași, Institutul European, 1999.
- Clement, Catherine, and Julia Kristeva. *The Feminine and the Sacred*, Translated by Jane Marie Todd., New York: Columbia University Press (Palgrave), 2001.
- Constantinescu, Gabriela / Caraman-Fotea, Daniela / Constantinescu, Grigore / Sava, Iosif – *Ghid de operă*, Editura Muzicală, București, 1971.
- Constantinescu, Grigore – *Cântecul lui Orfeu*, București, Editura Eminescu, 1979.
- Cosma, Mihai – *Opera în România privată în context european*, București, Editura Muzicală, 2001.
- Cosma, Octavian-Lazăr – *Oedipul enescian*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.
- Cosma, Octavian-Lazăr – *Opera românească*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962.
- Cosma, Viorel – *Muzicieni români, Lexicon*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970.

- Cosma, Viorel – *Oedip de George Enescu. Dosarul premierelor 1936-2003*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2004.
- Dânșorean, Bujor – *Critica muzicală românească în secolul al XIX-lea*, Teză de doctorat, Cluj-Napoca, Academia de Muzică George Dima, 1982.
- Dânșorean, Bujor – *Istoria muzicii românești, vol. I*, Curs de uz intern al Institutului de Învățământ Superior, Târgu-Mureș, 1978.
- Deleanu, Horia – *Elogiu regizorului*, București, Editura Meridiane, 1985.
- Deleanu, Horia – *Regizorul și Teatrul*, București, Editura Meridiane, 1968.
- Dénes, Tóth – *Hangversenykalauz*, Budapest, Zeneműkiado Vállalat, 1956.
- Detels, Claire – *Soft Boundaries and Relatedness: Paradigm for a Postmodern Feminist*, Musical Aesthetics, granița nr. 2, 19, nr. 2 (1992)
- Dinescu, Nicolae – *Cartea regizorului amator*, București, Editura CCCP, 1968.
- Dinescu, Nicolae – *Revista de altădată. Scene din viața teatrului de revistă românesc*, București, Editura Meridiane, 1973.
- Domenach, Jean-Marie – *Întoarcerea tragicului*, traducere din limba franceză de Alexandru Baci, București, Editura Meridiane, 1995.
- Drimba, Ovidiu – *Istoria culturii și civilizației*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1985/vol.1, 1987/vol.2, 1990/vol.3.
- Drușkin, M. S. – *Richard Wagner*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1963.

Firca, Gheorghe – *Vodevilul și opereta clasică universală*, București, Editura Universitatea Muncitorească de Cultură Muzicală, 1963.

Gavoty, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, traducere din limba franceză de Romeo Drăghici și Nicolae Bilciurescu, București, Editura Muzicală, 1982.

Gheciu, Radu – *Melpomene, Erato, Euterpe sau Cum s-a născut opera din tragedie și ce s-a mai întâmplat după aceea*, București, Editura Eminescu, 1990.

Gheorghiu, Octavian – *Istoria teatrului universal*, Editura didactică și pedagogică, București, 1963.

Gregor-Dellin, Martin – *Richard Wagner: Sein Leben, Sein Werk, Sein Jahrhundert (Richard Wagner: viața sa, opera sa, secolul său)*, Editura Serie Piper, 1991.

Grunea, Savel – *Cum se pregătește un spectacol*, București, Editura Tineretului, 1952.

Goethe, Johann Wolfgang – *Faust*, traducere de Lucian Blaga, București, Editura pentru Artă și Literatură, 1968.

Gordeeva, E. M. – *Despre operă*, traducere de Irina Vlad și Eleonora Mircea, București, Editura Cartea Rusă, 1957.

Grotowski, Jerzy – *Spre un teatru sărac*, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu” Revista Teatrul Azi Ed.Cherion, 2009

Hartman, Nicolai – *Estetica*, traducere din limba germană de Constantin Floru,
București, Editura Univers, 1974.

Haydon, Glen – *On the Problem of Expression in Baroque Music*, Journal of the
American Musicological Society, Vol. 3 No. 2, Summer, 1950

Hegel, G.W.F. – *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, București,
Editura IRI, 1995.

Hoffman, Alfred – *Drumul operei de la începuturi până la Beethoven*, București,
Editura Muzicală, 1960.

Honegger, Arthur – *Sunt compozitor*, București, Editura Muzicală, 1966.

Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, București, Editura Muzicală a
Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1992.

Kierkegaard, Sören – *Frică și cutremurare*, traducere de Dragoș Popescu,
Oradea, Editura Antaios, 2001.

Kierkegaard, Sören – *Jurnalul Seducătorului*, traducere de Kjelt Jensen și Elena
Dan, București, Editura Scripta, 1992.

Kivy, Peter – *Osmín's Rage* (Ithaca: Cornell University Press, 1999)

Köhler, Joachim – *Der Letzte der Titanen: Richard Wagners Leben und Werk*
(*Ultimul dintre titani: viața și opera lui Richard Wagner*), Editura
Claassen Verlag, 2001.

Kristeva, Julia – *Revolution in Poetic Language*, New York Columbia
University Press, 1984

- Lerescu, Sorin – *Teatrul instrumental*, București, Editura România de Mâine, 2001.
- Liiceanu, Gabriel – *Tragicul*, București, Editura Humanitas, 1993.
- Mann, Thomas – *Doctor Faustus*, traducere din limba germană de Eugen Barbu și Andrei Ion-Deleanu, București, Editura Muzicală, 1975.
- Manea, Aureliu – *Energiile spectacolului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Marian, Marin – *Oedip sau despre sensul eroic al existenței în dramă*, București, Editura Minerva, 1995.
- Mălăncioiu, Ileana – *Vina tragică*, Iași, Polirom, 2001.
- McMillin, Scott – *The Musical as Drama*, Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Merișescu, Gheorghe – *Istoria muzicii universale, vol.2*, Curs pentru uzul conservatoarelor, București, Editura Muzicală, 1964.
- Mihăescu, Carmen – *Sunet și imagine vizuală*, Târgu Mureș, Revista Symbolon, Anul IX, nr.14, 2008.
- Mija, Anișoara – *Estetica artei actorului*, București, Editura Tritonic, 2002.
- Milhaud, Darius – *Notes sans musique*, Paris, Renee Juillard, 1963, apud – *Eletem partiturája*, Budapest, Zeneműkiado Vállalat, 1964.
- Moiescu, Titus și Păun, Miltiade – *Ghid de operetă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1969.
- Molière – *Don Juan*, traducere de Ana-Maria Moisin, București, Editura Adevărul Holding, 2009.

- Molnar, Antal – *Wagner Breviarium*, Budapesta, Editura Dante, 1964.
- Moroianu, Mihai – *Marii damnați, Variațiuni pe trei teme mitice*, București, Editura Muzicală, 1983.
- Negrea, Nicolae – *Cartea spectatorului de operă*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1958.
- Nietzsche – *Nașterea tragediei*, traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, București, Editura Meridiane, 1978.
- Pandolfi, Vito – *Istoria teatrului universal*, vol.1,2,3,4, București, Editura Meridiane, 1971.
- Pop, Sergiu-Dan – *Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice*, București, Editura Muzicală, 2000.
- Popov, Alexei – *Unitatea artistică a spectacolului*, București, Editura Meridiane, 1964.
- Popovici, Doru – *Introducere în opera contemporană*, Timișoara, Editura Facla, 1974.
- Rădulescu-Motru, C. – *Nietzsche, viața și filosofia*, Cluj-Napoca, Editura Ardealul, 1999.
- Reclam, Carl Dahlhaus von – *Richard Wagner's Musikdrame (Dramele muzicale ale lui Richard Wagner)*, Editura Reclam Verlag, 1996.
- Roșca, D.D. – *Existența tragică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995.
- Runcan, Miruna – *Modelul teatral românesc*, București, Editura Minerva, 1995.
- Sagolla, Lisa Jo – *Choreography in the American Musical, 1960-1969: The*

Dramatic Functions of Dance, UMI Dissertation Services, 1992

Sava, Iosif și Vartolomei, Luminița – *Dicționar de muzică*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1979.

Săceanu, Amza – *Conexiuni teatrale*, București, Editura Meridiane, 1982.

Sbârcea, George – *O stradă cu cântec sau povestea musicalului*, București, Editura Muzicală, 1979.

Sbârcea, George – *Veșnic tânărul George Enescu*, București, Editura Muzicală, 1981.

Schonberg, Harold C. – *Viețile marilor compozitori*, București, Editura Lider, 2007.

Seche, Luiza /Seche, Mircea /Preda, Irina – *Dicționar de sinonime*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1989.

Shaw, Bernard – *Despre muzică și muzicieni*, traducere de Nicolai Popescu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969.

Sofocle – *Oedip*, traducere de George Fotino, București, Editura pentru literatură universală, 1963.

Stanislavski, Constantin – *Sistemul lui Stanislavski și teatrul sovietic*, București, Editura Cartea Rusă, 1954.

Șerban, Andrei – *Cercuri în apă*, București, Asociația Ecumest, 2005.

Șestov, Lev – *Filosofia tragediei*, traducere din limba rusă de teodor Fotiade, București, Editura Univers, 1997.

- Șora, Mariana – *Gândirea lui Goethe în texte alese, vol.1*, București, Editura Minerva, 1973.
- Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale, vol.1: de la Orfeu la Bach*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.
- Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale, vol.2: de la Bach la Beethoven*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.
- Toboșaru, Ion – *Estetica*, București, Editura Academiei Române, 1983.
- Tonitza, Michaela, Banu, George – *Arta Teatrului*, Nemira, 2004
- Țepuș, Marinela și Dumitru, Andreea: *Iosif Herțea – Vrăjitor de sunete ciudate*, București, Revista *Teatrul azi*, 2004.
- Unamuno, Miguel de – *Despre sentimentul tragic al vieții*, Iași, Institutul European, 1995.
- Varga, Ovidiu – *Quo vadis musica. Wolfgang Amadeus Mozart*, București, Editura Muzicală, 1988.
- Varga, Ovidiu – *Quo vadis musica. Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1981.
- Vancea, Zeno – *Creația muzicală românească, secolele XIX-XX, vol.2*, București, Editura Muzicală, 1978.
- Vieru, Nina – *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*, București, Editura Muzicală, 1975.
- Vianu, Tudor – *Despre teatru*, București, Editura Eminescu, 1977.
- Voiculescu, Lucian – *George Enescu și opera sa, Oedip*, București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1974.

- Volkelt, Johannes – *Estetica tragicului*, traducere din limba germană de Emeric Deutsch, București, Editura Univers, 1978.
- Wagner, Cosima – *Napló, (Jurnal)*, Budapesta, Editura Gondolat, 1983.
- Wagner, Richard – *Olandezul zburător*, traducere Șt. O. Iosif, București, Editura pentru literatură, 1968.
- Wagner, Richard – *Opera și drama*, traducere de Liviu Rusu și Bucur Stănescu, București, Editura Muzicală, 1983.
- Wagner, Richard – *Pelerinaj la Beethoven*, traducere de Adrian Hamzea, București, Editura Muzicală, 1979.
- Wagner, Richard – *Opera și Drama*, Editura Muzicală, București, 1983
- Wagner, Richard – *Un muzicant la Paris*, traducere de Bucur Stănescu și Gemma Zinveliu, București, Editura Muzicală, 1981.
- Wapnewski, Peter – *A Szomorú Isten. Richard Wagner, hősei tükrében*, Budapest, Wagner-Ring Alapítvány, 2003.
- Wapnewski, Peter – *Der Ring des Nibelungen: Richard Wagner's Weltendramen (Inelul nibelungilor: drama lumilor lui Richard Wagner)*, Editura Serie Piper, 1998.
- Weinberg, I. – *Mozart*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1962.
- Zafirescu, Florin – *Actorie sau magie*, Editura Privirea, București, 2003
- Zoltai, Dénes – *A modern zene emberképe*, Budapest, Magvető, 1969.
- XXX – Academia Română – *Dicționar enciclopedic*, București, Editura politică, 1962/vol.1, 1965/vol.3, 1966/vol.4.

XXX – Dicționar enciclopedic *Le Petit Larousse*, Paris, 1995.

XXX – *Dicționar de mari muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

<http://regizorcautpiesa.ro/piese-de-teatru-online/Incepem-2729-1260.html>,
accesat la 2. 01. 2015