

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**TEZĂ DE DOCTORAT**

*Incursiune stilistică și interpretativă  
în arta subreței de operetă*

**(Rezumat)**

**Conducător științific:**

Prof. univ. dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

**Doctorand:**

GABRIELA ELVIRA DAHA

**2017**

## Cuprins:

<b>I. Incursiune în istoricul și specificul genului operetei .....</b>	<b>5</b>
I.1. Opereta franceză.....	9
I.2. Opereta austriacă .....	10
I.3. Opereta românească .....	12
I.4. Cine și ce este subreta în operetă? .....	21
I.5. Lista personajelor .....	23
<b>II. Opereta franceză: <i>Monsieur Choufleuri restera chez lui le</i> de J. Offenbach ....</b>	<b>25</b>
Subiectul .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Personajul Ernestine. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	31
<b>III. Opereta austriacă.....</b>	<b>42</b>
<b>Opereta în creația compozitorului Johann Strauss (fiul)</b> Error! Bookmark not defined.	
<i>Die Fledermaus de Johann Strauss (fiul)</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Subiectul .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Personajul Adela. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	50
<i>Der Zigeunerbaron de Johann Strauss (fiul)</i> .....	57
Subiectul .....	57
Personajul Arsena. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	63
<i>Wiener Blut de Johann Strauss (fiul)</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Subiectul .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Personajul Pepi. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	75
<b>Opereta în creația compozitorului Franz Léhar .....</b>	<b>84</b>

<i>Die Lustige Witwe</i> .....	86
Subiectul .....	88
Personajul Valencienne. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	91
<i>Land des Lächelns</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Subiectul .....	109
Prințesa Mi. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>IV. Opereta românească: Gherase Dendrino</b> .....	<b>125</b>
<i>Lăsați-mă să cânt</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Subiectul .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Personajul Suzănica. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<i>Lysistrata</i> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Subiectul .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Lampyto. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Myrhina. Construcția rolului de subretă: partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
O paralelă în construcția personajelor Lampyto și Myrhina	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Concluzii</b> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Anexe: roluri, fotografii</b> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Volume și articole.....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
Partituri .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>

Adrese web ..... **Error! Bookmark not defined.**

## Argument

Pentru teza mea de doctorat am ales din vastul domeniu al operetei, genul personajelor de subretă. Locul pe care îl ocupa în evoluția acțiunii spectacolului, strălucirea vocală a vocii de coloratură sau de liric-lejeră, de asemenea și umorul subreței fac parte din cele mai importante componente ale spectacolelor de operetă.

Actoria, mișcarea scenică, dansul de caracter (de multe ori dans performant) completează datele necesare redării acestor tipuri de personaje.

Construcția rolurilor de subretă alături de comedie forța specifică unui personaj principal egalabil ca importanță cu cel al primadonei. Prin implicarea directă în intrigă dinamizează în plus spectacolul.

Interpretarea rolurilor de subretă adaugă dificultății partiturii vocale versatilitatea unui joc actoricesc divers. Începând de la îndrăgostita cochetă - uneori ingenuă - până la accente temperamentale, subreța amuză și subjugă partenerii de scenă și publicul.

Abordarea acestei teze este împărțită în 4 secțiuni care vor aprofunda subiectul ales, în principal prin prisma activității mele de interpret de operetă.

În prima secțiune a lucrării realizez o incursiune în istoricul și specificul genului operetei, ce conține prezentarea și definirea genului ca atare, cu toate componentele sale specifice muzical-componistice, de libret precum și diferitele categorii de roluri și personaje.

Următoarele secțiuni vor prezenta variatele stiluri și tehnici de abordare aferente pentru opereta franceză, austriacă și românească. Analiza științifică se axează pe subiectul principal al lucrării și anume arta interpretativă a subreței de operetă.

Sursa de bază a studiului este experiența mea de interpret de operetă de mai bine de 20 de ani, experiență îmbogățită de lucrul alături de marii maeștri ai genului, sub a căror îndrumare am evoluat pe cea mai importantă scenă de operetă, Teatrul Național de Operetă „ION DACIAN”. Aflându-mă în plină desfășurare a carierei mele de solist de operetă, consider că este oportună inclusiv abordarea științifică a acestui subiect. Rolurile pe care le-am realizat cu succes pe prima scenă de operetă a țării m-au format din punct de vedere muzical, vocal, tehnic și artistic.

Secțiunea dedicată artei interpretative cuprinde diferitele specializări care fac parte din construcția rolului de subretă, respectiv partitura vocală, proză, mișcare scenică, dans și compunerea personajului. Acopăr noțiunile de bază care fac parte din construcția fiecărui rol din această categorie.

Tehnica dezvoltată în anii de practică este analizată sub aspectele artei cântului partituri în diferite țesături și cu timbre vocale specifice, tehnica de proză, diferite tehnici de impostaj și de respirație, principii de mișcare scenică, tehnică de dans simultan cu vocea cântată sau vocea de proză și diferite moduri de construcție a personajului.

## **I. Incursiune în istoricul și specificul genului operetei**

Capitolul conține repere istorice ale genului operetei pentru a oferi o privire de ansamblu asupra lucrărilor care constituie obiect de analiză a acestei teze de doctorat.

Termenul „operetă” provine din limba italiană, în care sensul diminutivului semnifică o operă de dimensiuni reduse. Pe linie franceză termenul „opérette” și în limba germană „Operette” semnaleză de fapt existența celor două școli tradiționale ce au generat calitățile speciei extrase din opera comică franceză și Singspiel-ul austriaco-german. Aparițiile operei comice și a operetei au fost determinate de declinul tragediei lirice în secolul XIX.

Caracteristicile genului stau în structura apropiată de cea a operei. Astfel, numerele dedicate orchestrei (uvertura, antracetele) alternează cu cele ale soliștilor (arii și cuplete, duete, triouri, scene comice etc.), combinându-se cu numerele corului și ale baletelor. Specificul distinctiv al operetei constă în prezentarea alternativă a numerelor cântate cu dialogurile în proză dintre personaje; ariile sunt compuse pe teme populare, iar textele lor, bine pronunțate sunt ușor de înțeles; dimensiunile libretului sunt mai reduse; textul stârneză hohote de râs și bună dispoziție. Libretul evidențiază elemente lirice și mai ales este presărat cu jocuri de cuvinte și înțelesuri comice; situațiile dramatice și conflictele sunt obligatoriu rezolvate în cel mai fericit mod. În spectacolul de operetă există o interferență între muzică și artele vizuale (decoruri, efecte picturale, luminoase și acustice, costume, machiaj, peruchiere), literatură (libretul), poezie (versurile ce însoțesc în special cupletele, dar și unele dialoguri); de altfel, la

reușita spectacolului de operetă lucrează : compozitorul și libretistul, soliștii și dirijorul, regizorii, coregrafii, scenografii, personalul ajutător, toți aducându-și aportul în crearea miracolului ce se petrece pe scenă și produce acele emoții unice. Spectacolul ce oferea divertisment a cucerit publicul european începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și efectul s-a perpetuat până în zilele noastre cu aceeași intensitate pentru că răspundea așteptărilor și cerințelor acestui nou amalgam social. Sunt susținute astfel concluziile unui mare regizor român care afirma:

„*Identitatea bufonilor este adevărata identitate teatrală a eroilor. Nimic nu tulbură mai provocator emoțiile singurătății decât vocea omenească prin cuvintele-actori.*”<sup>1</sup>

Apărut în literatura franceză din perioada Restaurației ca urmare a filozofiei pozitivistice formulate și impuse de Henri de Saint-Simon și Auguste Comte, naturalismul<sup>2</sup> se baza pe realitatea psihologică și socială, reproducând concretul, experimentul, în scop util, eficace și productiv. După Revoluția Franceză din 1789, până în 1830 devenise doctrina burgheziei, iar revoluțiile europene de la 1848 adaugă și alte idei economice și liberale, răspândindu-le, astfel că pozitivismul școlii saint-simoniene devenise o metodă științifică.

Ideologia a pătruns în zona artistică în trei dintre speciile genului operistic: opera comică (începând din 1714 în Franța), opereta și vodevilul. Prin subiectele cotidiene, deseori de actualitate sau povestiri sentimentale, prin mijloacele folosite și mai ales având dialoguri vorbite, ultimele două specii au acaparat un public foarte larg, bucurându-se de succes constant de-a lungul secolelor. Spre deosebire de tratarea dramatică relevată de genul operei, în operetă, evenimentele poartă amprenta unui comic savuros, preluat din opera comică<sup>3</sup> franceză ca principal mijloc axat pe antiteza dintre clasele sociale în special. În Austria a pătruns rapid, deoarece în timpul domniei Mariei Tereza, limba oficială era franceza. Verismul<sup>4</sup> poate fi considerat varianta italiană a naturalismului francez. Pornind la sfârșitul secolului XIX din zona Siciliei italiene tot ca mișcare literar-artistică, a devenit treptat și

---

<sup>1</sup> Alexa Visarion. *Spectacolul ascuns*, Editura Buna Vestire, Blaj, 2010, pag. 15.

<sup>2</sup> Olivier Grenouilleau. *Saint-Simon (1760 - 1825). L'utopie ou la raison en actes*. Edition Payot, Paris, 2001. Auguste Comte. *Discurs asupra spiritului pozitiv*, traducere de Leonard Gavriliu, Editura Științifică, București, 1999.

<sup>3</sup> În această privință, operele comice de François Devienne (1759 - 1803) pe librete extrase din comediile lui Molière (*Prețioasele ridicole*) și Carlo Goldoni (*Un valet la doi stăpâni*) s-au bucurat de un succes egal cu cel al lui W. A. Mozart. Același lucru se poate afirma despre operele comice ale lui Chr. W. Gluck, care a compus o parte din operele comice și operetele sale la Viena.

<sup>4</sup> Luigi Capuana. *Il Teatro italiano contemporaneo. Studi sulla letteratura contemporanea*. Edizione Pedone Lauriel, Palermo, 1872.

curent muzical. Acesta se recunoaște în contrastele redat realist și în personajele și faptele cotidiene ale oamenilor simpli, exprimate natural, dar mai ales în resemnarea manifestată de personaje.

Genul operetei ar fi fost inventat la Paris<sup>5</sup>, de Florimond Ronger semnând Hervé. În cartea *Opereta, ghid*, Titus Moiescu și Miltiade Păun afirmă că *Orfeu în Infern*<sup>6</sup> de Jacques Offenbach jucată tot la Paris în 1858 poate fi considerată prima operetă.

În Franța, memorabila școală a operetei a fost reprezentată de compozitorii: Florimond Ronger semnând cu pseudonimul Hervé (*Mam'zelle Nitouche*), Charles Lecocq (*Sauvons la caisse*, *La fille de Madame Angot*, *Le myosotis*), Jacques Offenbach (*Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, *Pericola*, *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*), continuându-se în secolul XX cu Francesco López (*Secretul lui Marco Polo*, *Frumoasa din Cadix*, *Cântărețul mexican*).

La Viena și-au arătat interesul pentru acest gen și măiestria Franz von Suppé (*Poet și țăran*, *Frumoasa Galathea*, *Cavaleria ușoară*, *Boccaccio*, *Fatinitza*), Johann Strauss-fiul (cele mai populare devenind operetele *Liliacul*, *O noapte la Veneția*, *Voievodul țiganilor*), Carl Zeller (*Gioconda*, *Vânzătorul de păsări*, *Vagabondul*), Karl Millöcker (*Contesa Dubarry*, *Studentul cerșetor*, *Gasparone*), tradiția fiind continuată în secolul XX de Richard Heuberger (*Balul Operei*, *Don Quijote*, *Excelența sa*), Edmund Eysler (*O zi în Paradis*, *Amanta de aur*, *Copil de circ*), Franz Lehár (*Văduva veselă*, *Țara surâsului*, *Paganini*, *Contele de Luxemburg*), Oscar Nathan Straus (*Farmecul unui vals*, *Soldatul de ciocolată*), Ralph Benatzky (*Calul bălan*, *Sora mea și eu*, *Farmecul unei tinere lady*), Leo Fall (*Prințesa Dolarului*, *Madame Pompadour*), Robert E. Stolz (*Dansul fericirii*, *Calul alb*), Nico Dostal (*Clivia*, *Suflete vrăjite*, *Preaiubita*).

După modelul austriac, opereta s-a dezvoltat în Germania la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, prin compozitorii: Rudolf Dellinger (*Căpitanul Fracassa*, *Don Cesar*, *Jadwiga*, *Saint Cyr*, *Chansonette*), Paul Lincke (*Doamna Luna*, *Lysistrata*, *Casanova*), Walter Kollo (*Filmul magic*, *Doamna Puck*, *Ca să placă femeilor*), Leon Jessel (*Cei doi husari*, *Femeia îndrăgostită*, *Parada soldaților de jucărie*, *O fată modernă*, *Femeia îndrăgostită*), Walter Goetze (*Pierrot cel aurit*, *Măria sa dansatoarea*).

Influența austriacă se constată și în operetele lui Emmerich Kálmán (*Silvia*, *Contesa Maritza*, *Baiadera*, *Husarii veseli*, *Popasul țiganilor*, *Prințesa circuitului*) și Paul Abraham (*Bal*

---

<sup>5</sup> Richard Traubner, *Operetta: A Theatrical History*, Routledge, London, 2003

<sup>6</sup> Titus Moiescu, Miltiade Păun, *Opereta, ghid*, Editura Muzicală, București, 1969, pag. 7.



la Savoy, Floarea din Hawaii, Victoria și-al ei husar) aparținând școlii de compoziție maghiare.

În Anglia, opereta este reprezentată de creațiile compozitorilor: Arthur Sullivan (*Gondolierii, Cox și Box, Trandafirul din Persia*), Edward German (*Prințesa din Kensington, Tom Jones*), Lionel Monckton (*The Shop Girl, Toreadorul, Arcadienii, Băiatul*), Harold Fraser-Simson (*Domnișoara de la munte, Chu Chin Chow, Băieții Bing sunt aici*).

Dacă în 1830, primul gen comic abordat în România a fost vodevilul creat de Alexandru Flechtenmacher (*Baba Hârca*), au urmat compozițiile lui Ioan Wachmann, Eduard Wachmann și Karl Theodor Wagner. Odată cu creațiile comice ale lui Eduard Caudella (*Harță răzeșul, Olteanca, Romanii și Dacii*), Ciprian Porumbescu (*Crai nou*), George Stephănescu (*Sânziana și Pepelea, Scaiul bărbaților*) și Constantin Dimitrescu (*Sergentul Cartuș, Nini*) se poate spune că opereta se afirmă. În secolul XX, genul operetei se dezvoltă și se impune prin creațiile în acest stil ale compozitorilor: Filaret Barbu (*Armonii bănățene, Florentina, Ana Lugojana, Plutașul de pe Bistrița*), Florin Comișel (*Culegătorul de stele, Soarele Londrei, Izbânda vieții, Leonard, Adâncurile iubirii, Răspântia*), Nicolae Kirculescu (*N-a fost nuntă mai frumoasă*), Gherase Dendrino (*Lăsați-mă să cânt, Lysistrata*), Ion Hartulary-Darclée (*Capriciul antic, Amorul mascat*), Elly Roman (*Colomba, Fetele din Murfatlar*), Viorel Doboș (în colaborare cu Gheorghe Dumitrescu, *Tarsița și Roșiorul, Nimfa litoralului*), George Grigoriu (*Se mărită fetele*), Henri Mălineanu (*Suflet de artist*, operetă în care a combinat muzica sa și unele melodii de Ion Vasilescu), Alfred Mendelsohn (*Anton Pann*). Această lungă listă de creații de operetă conține o latură comună, ce constă în caracterul specific românesc al fondului melodic evidențiat.

O notă specifică operetelor stă în renunțarea la bogata ornamentație, la elementele de coloratură și de virtuozitate proprii stilului bel canto, la acutele lungi și la vocalizele ce caracterizează ariile de operă, la recitativele acompaniate; se folosește cu precădere registrul mediu al vocii și unele forme de expresie mai puțin convenționale, de exemplu textul vorbit, iar uneori, pentru a sublinia lipsa de educație a personajului ori vulgaritatea acestuia se nivelează vocalele deschise. De altfel, de la începuturi, opereta era destinată aceluia public din starea a treia, mai puțin educat, dar foarte sensibil și capabil să se amuze de tainicele înțelesuri și legături cu realitatea cotidiană. Analiza partiturii unei operete se dovedește complexă. Interpretii operetei studiază aceleași cursuri ca și cântăreții de operă, pregătirea lor fiind la fel de serioasă, intensă și complexă ca și a interpretului de operă. Consider că pe nedrept este

uneori introdusă în categoria genurilor minore, deoarece a juca un rol comic nu este mai ușor decât a întruchipa un rol dramatic. Totodată trebuie să remarc faptul că unele caracteristici ale speciei s-au înnoit, mai ales datorită complexității pe care o îmbracă în contemporaneitate spectacolul de operetă. Direcțiile în care a evoluat treptat această reprezentare a avut ca rezultat modificarea substanțială a tiparelor tradiționale. S-au impus noi forme care concurează în mare măsură opereta, de exemplu „music hall”, spectacolele de revistă, transmisiunile televiziunilor, filmele cu spectacole etalon, de înalt nivel artistic; multiplele posibilități actuale de stocare pe termen lung a unor spectacole prin înregistrările video-audio permit popularizarea lor prin internet pe întreg globul pământesc. Music-hall-ul oferă o acțiune dramatică unitară, cu numere muzicale și coregrafice alternând cu scene vorbite; spectacolele atrag un public numeros prin jocul scenic măiestrit al artiștilor, prin frumusețea ariilor.

Selecția de roluri cuprinde cele mai importante personaje de subretă din câteva opere de referință. Lista personajelor va cuprinde roluri care se regăsesc în repertoriul meu după cum urmează:

#### **Opereta franceză**

Ernestine din „*Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*” de Jacques Offenbach

#### **Opereta austriacă**

Adela din „*Die Fledermaus*” de Johann Strauss (fiul)

Arsena din „*Der Zigeunerbaron*” de Johann Strauss (fiul)

Pepi din „*Wiener Blut*” pe muzică de Johann Strauss (fiul)

Valencienne din „*Die lustige Witwe*” de Franz Lehár

Mi din „*Das Land des Lächelns*” de Franz Lehár

#### **Opereta românească**

Suzănica din „*Lăsați-mă să cânt*” de Gherase Dendrino

Myrhina din „*Lysistrata*” de Gherase Dendrino

Lampyto din „*Lysistrata*” de Gherase Dendrino

M-am oprit asupra acestui gen – opereta – în cultura franceză, austriacă și românească pentru că reprezintă momente importante în definirea și dezvoltarea genului. Am ales subreta

pentru că în decursul acțiunii operetei are un rol important în evoluția acțiunii subiectului, cât și a personajelor. Ca interpretă pe scena Teatrului Național de Operetă „Ion Dacian” am evoluat în diverse roluri de subretă, în numeroase titluri din aceste repertorii, iar experiența mea dobândită de-a lungul a peste două decenii de activitate constituie suportul necesar pentru a analiza acest tip de personaj de-a lungul timpului.

### **Cine și ce este subreta în operetă?**

Termenul „subretă” se trage din cuvântul „soubrette” preluat în limba franceză din dialectul provensal unde avea forma „soubreto”<sup>7</sup>. În limba română, în accepțiunea comună, cuvântul desemnează o persoană feminină îndeplinind funcția de servitoare<sup>8</sup>. În lumea artistică, termenul „subretă” desemnează în același timp un personaj feminin fantastic și un anumit tip de voce de soprană. Rolurile de subretă sunt special construite în opere, operete și în comediile teatrale<sup>9</sup> pentru paleta bogată de funcții pe care le îndeplinesc și pentru comicul lor, apt să restabilească echilibrul dramaturgic în situațiile ce evoluează spre dramatism.

Trebuie să subliniez faptul că, în cadrul unei operete, opere sau comedii teatrale, între roluri și între interpreți se stabilește o ierarhie. Uneori, aceasta este dependentă de apartenența personajului la o anumită castă socială, dar în primul rând este determinată de totalitatea replicilor ce aparțin respectivului personaj ce-i conturează funcția. Astfel, personajele (și implicit interpreții și interpretele acestora) sunt nominalizate drept roluri principale, roluri secundare, roluri de rege sau regină, de june prim, subretă etc. În secolul al XVIII-lea, tipurile de roluri erau cunoscute și definite după caracterul personajelor.

În timp, însă, semnificația de servitoare sau de cameristă cochetă s-a modificat, a evoluat. Deseori, subreta joacă rolul de însoțitoare amabilă și inteligentă, care ascultă confesiunile primadonei sau ale altui personaj. În cadrul dramaturgiei operetei, personajul subretă oferă o altă perspectivă asupra întâmplărilor. Rolul de subretă include și personajul Mi din opereta *Țara surâsului* de Franz Lehár. Aceasta reprezintă o printesa din nobilimea

---

<sup>7</sup> <http://www.la-definition.fr/definition/soubrette>

<sup>8</sup>xxx. *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, pag. 1034: „Fată angajată în casă pentru diverse treburi și gospodărie, mai ales cu atribuții de cameristă.”

<sup>9</sup>În teatru, personajul de comedie numit subretă provine din scenariile Commediei dell’arte, ea întruchipând uneori chiar personajul Colombina, iar alteori pe confidenta tipului de ingenuă. Poate fi caracterizată prin tendința spre cochetărie, plăcerea de a bârfi, acțiuni uneori răutăcioase sau ușuratece, înclinații spre a flirta cu celelalte personaje. Roluri de subrete se găsesc în majoritatea comediilor, de exemplu personajul Dorine din *Tartuffe* de Molière sau Suzanna din *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais.

chineza. Un alt exemplu este contesa Liza din opereta *Contesa Mariza* de Emmerich Kálmán, sora contelui Tasilo.

Alteori, subreta poate înfățișa o subalternă intrigantă, care încearcă să pară prin veșminte și maniere o persoană din lumea bună, dar nu reușește să depășească stadiul de subretă sau care se străduiește să frâneze drumul personajelor, inventând piedici.

Subreta este totodată un anumit tip de voce de soprană de operă sau operetă. În stabilirea tipului de voce, rolul profesoarei de canto este vital. Experiența de cântăreață pe scenă nu poate fi înlocuită cu explicații scrise, oricât de clare. Vocea de subretă posedă o timbralitate dulce și luminoasă, o țesătură așezată la mijlocul ambitusului vocal și dispune și de coloratură extinsă. Ambitusul cuprinde sunetele  $do^4$  (*do* central)  $-re^6$ . Forța vocii mai puțin pătrunzătoare decât la alte soprane se impune prin luminozitatea specifică. Inițial, cântărețele studiază roluri de subrete. Odată cu maturizarea, rareori rămân la acest stadiu, deoarece pot să devină alte tipuri de voce.

Profesoara de canto observă și cuantifică toate datele despre o cântăreață ascultată, în legătură cu ambitusul vocal, lejeritatea expunerii vocale, culoarea timbrală, acuratețea fonică a vocii etc. Concomitent cu îndelungata pregătire și dezvoltare a tehnicii vocale, maestra îndrumătoare observă cu atenție detaliile personalității psihice și fizice ale cântăreței. Din conglomeratul de date adunate ea va putea să hotărască cu precizie ce tipuri de roluri i se potrivesc cântăreței în formare, jalonându-i drumul în carieră.

Pentru rolurile de subretă, cântăreața este nevoie să nu fie înaltă, cu constituție slabă și agilitate în mișcări. Deoarece rolurile sunt caracterizate prin acțiune, cele mai potrivite sunt temperamentele colerice și sangvinice. Dintre trăsăturile tipului coleric sunt specifice subretei: puterea interioară, tendința de a se impune, plăcerea de a discuta în contradictoriu, de a găsi argumente și a le susține convingător, energia debordantă care îi dă forța de a fi foarte eficientă în mișcarea scenică și a rezista la efort. Dintre trăsăturile personalității sangvinice sunt foarte eficiente pentru subretă capacitățile de a fi extrovertită; cântăreața de tip temperamental sangvinic este sociabilă și deschisă, prietenoasă și sensibilă la problemele celor din jur. Faptul că este vorbăreață din fire o ajută imens în expunerea cu plăcere a dialogurilor, uneori cu dimensiuni destul de ample. Comportamentul deschis și direct atrage atenția tuturor și o face să devină centrul de interes al acțiunii. Încântătoare și expresivă, voioasă și veselă, pare a nu avea griji și își folosește din plin abilitatea de a binedispune pe toți din jurul său.

În operetă, ca și în operă, studiul propriu-zis al vocii este necesar dar nu suficient. Personajul subretă care apare pe scenă este reprezentat printr-o artă complexă, un spectacol total. Personalitatea ei trebuie să fie influențabilă și maleabilă, să aibă capacitatea de a crea sentimente interioare cu o asemenea putere încât să devină convingătoare pe scenă. Totodată ea are capacitatea de a interacționa cu ceilalți artiști din distribuție, fără preferințe sau resentimente.

În operetă, rolul său este de a recompune viața și acțiunile personajului întruchipat oferindu-i credibilitate. Subreta impresionează publicul și prin calitățile sale fizice și eleganța mișcărilor, frumusețea costumației, coafurii și machiajului, prin dans, devenind o prezență foarte agreabilă. Ea poate fi admirată și păstrată în memoria colectivă ca o artistă deosebită.

Învățarea muzicală se realizează concomitent cu descoperirea calităților și defectelor personajului întruchipat. Legat de întregul subiect al libretului, artista caută și studiază insistent atât modificările de expresivitate pe care le solicită textul muzical cât și setul de mișcări potrivite stilului personajului, împreună cu o mimică aptă să transmită publicului cu precizie acele subtilități pe care textul i le sugerează.

Artista își crează un prototip comic, diferit pentru fiecare rol, care alternează conform intrigii cu o gamă largă de senzații și sentimente desprinse din acțiunea operetei.

Mișcarea scenică este diversificată în cadrul unui rol, în funcție de momentul și semnificația execuției ei. Fiecare rol conține un set de mișcări scenice aparte, unice.

Dacă în opere, în interpretarea unei arii, setul de mișcări este mai redus, în operete, cupletele, duetele sau alte momente muzicale, mișcarea scenică este mai complexă. De multe ori momentele solistice ale subreței sunt integrate în adevărate desfășurări coregrafice ale corpului de balet. Acest lucru prevede cel puțin două aspecte: 1. însusirea momentului coregrafic în sine; 2. antrenamentul individual al subreței pentru a putea susține concomitent partitura vocală cu coregrafia respectivă; 3. integrarea și coordonarea momentului artistic cu ansamblul de balerini, dansatori.

## **II. Opereta franceză:**

*Monsieur Choufleuri restera chez lui le...*

**de Jacques Offenbach**

Personajul Ernestine are o importanță deosebită în cadrul acestei opere datorită partiturii, construcției rolului (teatru în teatru) și a complexității personajului. Chiar dacă este un titlu din perioada de început a genului, partitura subreței este solicitantă, cu cadențe de coloratură și o interpretare a personajului dezvoltată pe multe planuri.

## **III. Opereta austriacă**

### **Opereta în creația compozitorului Johann Strauss (fiul)**

Am consacrat un capitol întreg compozitorului Johann Strauss (fiul) deoarece, pe bună dreptate, reprezintă treapta cea mai înaltă a evoluției genului din perioada strălucitoare a operetei clasice.

#### **III.1. „Die Fledermaus” de Johann Strauss (fiul)**

Rolul subreței din opereta *Die Fledermaus* (Adela) prezintă o partitură dificilă, cu cadențe și o tehnică de coloratură foarte solitantă și de anvergură. Ca și la celelalte subrețe, actoria nu este pe ultimul plan. Adela este o subreță complexă, îmbinând partitura vocală cu proza și arta scenică, din care rezultă un personaj remarcabil, fiind în prim plan în această operetă. Datorită dificultății partiturii, *Die Fledermaus* evoluează cu succes și pe marile scene de operă ale lumii, nu numai de operetă.

#### **III.2. „Der Zigeunerbaron” de Johann Strauss (fiul)**

Arsena nu reprezintă subreța (fata în casă). Este o fiică de porcar, prostuță, cu ifose. Partitura are cadențe, conține salturi repetate cu staccato ce necesită agilitate și precizie. Este o

parvenită (la fel ca și tatăl ei), comicul de situație reieșind din cuvintele folosite în context nepotrivit.

### **III.3. „Wiener Blut” de Johann Strauss (fiul)**

Pepi, tipic subretă, este caracterizată prin vervă, grație și sinceritate. Ambitusul restrâns la registrul mediu preponderant permite o culoare vocală cât mai apropiată de naturalul unei voci vorbite. Este o persoană pozitivă, care aspiră să-și găsească un soț.

## **Opereta în creația compozitorului Franz Léhar**

### **III.4. Die Lustige Witwe**

Valancienne este tipul de cochetă care poate fi interpretat și de subretă. Din punct de vedere social, a parcurs un drum lung, de la dansatoare de cabaret la soție de ambasador. Partitura muzicală este plasată în registrul preponderent mediu, permițând culori și accente vocale specifice unui caracter cochet.

### **III.5. Land des Lächelns**

Mi iese din tiparul de subretă și se impune în construcția partiturii prin grație, inocență, dragălașenie. Toate aceste calități sunt exprimate într-o culoare de personaj exotic, specific unei alte culturi (China). Partitura vocală reușește să zugrăvească o muzică cu influențe asiatice, dar care cucerește publicul european, fiind pe înțelesul acestuia.

## **IV. Opereta Românească: Gherase Dendrino**

### **IV.1. Lăsați-mă să cânt**

Suzănica este personaj din mediul rural, haioasă, sinceră, de un comic savuros, cu o gândire pozitivă. Rolul muzical este combinat cu de dansurile populare din zona folclorică transilvăneană (*Ardeleana*).

### **IV.2. Lysistrata.**

Personaj cu umor, Lampyto se integrează în construcția libretului, ca un liant în intriga operetei. Duetele cu influențe grecești dau un parfum balcanic acestei operete, care este de fapt o satiră a mitologiei grecești.

Personajul Myrhina reprezintă o partitură pretențioasă, cu dificultăți specifice și pasaje de virtuozitate caracteristice vocii de soprană de coloratură cu extensie largă în ambitus. În scenă, prezența ei de spirit ca personaj de legătură rezolvă practic intriga din libret, fiind pusă în situații neașteptate, care îi permit o construcție bogată în privința stărilor sufletești. În acțiunile întreprinse dă dovadă de ingeniozitate, abilitate, pricepere și istețime în abordarea oamenilor indiferent de rangul social și chiar a zeilor, câștigându-și un prestigiu aparte ca interpret.

## **Concluzii generale**

Acest gen, opereta, merită cu siguranță să fie mai aprofundat, dovedindu-și valoarea prin rezistența în timp susținută de existența permanentă a unui public doritor de divertisment de cea mai bună calitate, dar care, în același timp, demonstrează o profunzime și o valoare mult mai importantă decât ar putea părea la prima vedere. Toate acestea se datorează compozitorilor care și-au exprimat geniul înmănunchind în evoluția artistică toate manifestările artei spectacolului: muzică, cânt, dans, actorie și tot ce întrupează un artist complet.

Analizarea și prezentarea rolurilor nu se regăsește nicăieri cu toate amănuntele rolului celor care împreună formează partea comună a artistului liric. Lucrarea de față se dorește a fi



o tratare foarte amănunțită în privința trăsăturilor comice ale fiecărui personaj și sugerează modul în care trebuie relaționate gestica, mimica, mișcarea scenică și coregrafia.

Interpretarea rolului este prezentat, de asemenea, cu maximă amănunțime pentru a sublinia fiecare detaliu de interpretare melodică, ritmică, apartenența la anumite stiluri destul de bine păstrate până în zilele noastre. Dacă la un artist format și antrenat în roluri comice, lucrurile par să vină de la sine, pentru un începător, lucrurile stau mult mai greu, datorită formării sale în facultate pe o muzică clasică, cu un alt stil în toate privințele. Atunci când amănuntele de pronunție sau anumite tipuri verbale, ticuri de exprimare verbală sunt bine realizate, personajul se bucură de un comic savuros. Nic iun solist tânăr nu se poate baza pe imitarea altor interpreți: tot ce face trebuie să treacă prin filtrul personal – pe de o parte pentru ca rolul să aibă o parte originală, nouă – și pe de altă parte, solistul trebuie să învețe să-și valorifice talentul combinat cu toate datele sale de personalitate, de prezență scenică, căutând să arate cât mai comic, dar să nu depășească farmecul pe care îl conține fiecare rol. În acest scop, solistul trebuie să cunoască în amănunțime muzica, textul libretului, să-i înțeleagă subtilitățile literare și să le transpună în muzică. De asemenea, solistul nu trebuie să depășească linia comică a personajului pentru a nu se apropia de sensuri grotești aducând un prejudiciu rolului cât și lui, ca personalitate.

Această teză de doctorat adună experiența a mai mult de 20 de ani de activitate pe scena Teatrului de Operetă Ion Dacian și nu numai. Colaborarea cu mari regizori și dirijori în domeniu mi-a folosit în decursul anilor în înțelegerea subtilităților personajelor de subretă și a operetei în întregime. Doresc ca teza de față să fie de utilitate maximă pentru studenții care vor să-și aleagă roluri de operetă, ajutându-i să înțeleagă sensurile și subtilitățile personajelor de operetă.