Opera în context european: tradiții și globalizare

Diana FLOREA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu
"Lucian Blaga" University of Sibiu
Personal e-mail: diana.florea@ulbsibiu.ro

Opera in the European context: traditions and globalization

Opera is the most complex form of the performing arts that harmoniously combines instrumental and vocal music with dance and drama. Throughout time, most representative works (of the past and of the present) have been performed in both traditional and modern theatres. My paper sets out to examine several highlights of the phenomena of globalization and adaptation to the new economic, social and cultural factors, undergone by the lyrical theatre in its evolution.

Keywords: opera house, traditions, globalization, culture, popularity

Una dintre cele mai complexe forme de manifestare artistică, opera, rămâne unică prin combinația armonioasă și sinestezică a celor trei genuri artistice distincte: teatrul, muzica și literatura. Atât prestigiul cât și predilecția pentru operă în lume vor continua să existe, în pofida deselor provocări financiare, manageriale, culturale și administrative cu care teatrele de operă din întreaga lume se confruntă în ultimele decenii.

Începuturile operei ca gen au fost marcate de fervoarea artistică de la curtea princiară din Florența de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Pe fundalul unui amplu proces de secularizare a societății, devenită tot mai afluentă prin dezvoltarea comerțului și ca urmare a unor circumstanțe favorabile, activitatea muzical-dramatică din Florența apare ca o revitalizare a spiritului în zona umanistă, prin exponenți de seamă cum au fost Girolamo Mei și Vincenzo Galilei. În anul 1597, prin activitatea Cameratei Florentine ia naștere și prima operă din zona de vest a Europei (colaborarea Corsi-Peri-Caccini), numită *Daphne*. Această nouă formă de expresie artistică, liberă de influențe religioase, a fost adoptată cu entuziasm de către conducătorii Florenței. Astfel, mariajul Mariei de Medici cu Henric al IV-lea al Franței din anul 1600 a prilejuit apariția unei noi opere concepută în noul stil, *Eurydice* (Jacopo Peri), urmată la scurt timp de *Orfeo*, opera lui Claudio Monteverdi, compusă la curtea rivală din Mantua și considerată a fi prima operă în adevăratul sens al cuvântului.

Deși născută în Florența și dezvoltată mai apoi în Roma (prin numirea lui Maffeo Barberini în funcția de Papă Urban al VIII-lea în anul 1623), opera se definește ca gen în Veneția, pe fondul unei stabilități politice a structurii oligarhice și a democrației economice a acestui oraș. În această perioadă, opera se dezvoltă ca spectacol teatral mixt, deschis unui public divers din punct de vedere social. Altfel spus, opera devine o formă de expresie artistică publică (Rosand, 1991) și comercială susținută prin competiția dintre familiile aristocrate, având drept miză „splendoarea, magnificența și puterea ce reprezentau o confirmare a statutului economic și a apartenenței politice la nivelul orașului"[1]. Teatrele, conduse de impresari, își bazau activitatea economică pe vânzarea de bilete, însă adesea impresarii primeau finanțări substanțiale neoficiale de la nobilii care erau dispuși să plătească pentru a beneficia de propriile lor loje. Astfel, opera din Veneția a luat naștere ca gen la curtea regală, însă dezvoltarea ei nu a avut loc doar după regulile economiei de piață, ci a găsit și un loc de existență fezabil



Sursă foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Metropolitan_Opera_House,_a_concert_by_pianist_Josef_Hofmann_-_NARA_541890_-_Edit.jpg

în sfera publică predominat burgheză. Scena operei italiene a secolului al XVIII-lea a fost dominată atât de teatrele finanțate de către deținătorii de loje, care operau în sfera publică burgheză și ofereau publicului un gen de *entertainment* după modelul venețian, cât și de teatrele care promovau o artă spectaculoasă și reprezentativă pentru o educație roială și ducală în cadrul curților regale.

În Franța, cea mai timpurie formă de operă indigenă a fost *Pastorale d'Issy* (Pierre Perrin și Robert Cambert), compusă și jucată pentru regele Ludovic al XIV-lea în anul 1659. Cu permisiunea regelui se înființează în 1669 *Academie d'Opera*, creându-se astfel un cadru instituționalizat pentru dezvoltarea tragediei lirice. După eșecul academiei, noua formă a expresiei lirice este patentată și definitivată de către Lully la sfârșitul secolului al XVII-lea, tradiție continuată și îmbunătățită ulterior de către Rameau și Gluck, care au continuat să activeze în cadrul instituțional al academiei până la începerea revoluției care a anunțat schimbări majore la nivelul scenei operatice franceze. În anul 1715, toate teatrele din sfera burgheză, ce puneau în scenă prepeonderent opere comice, au fost reunite sub un management comun, primind denumirea de Théâtre de l'Opera Comique[2].

Atât în spațiul german, cât și in cel austriac opera italiană domina scena, singurele două excepții de la această regulă fiind tradiția *Singspiel*-ului, care s-a fundamentat în a doua parte a secolului al XVIII-lea și *Theater am Gänsemarkt*, care a existat în Hamburg în perioada 1678-1738 și care a contribuit prin exponentul ei de seamă, Gerhard Schott, și prin asemănarea cu teatrul regal din Veneția la fondarea operei din Hamburg.

Secolul al XIX-lea a adus schimbări majore în viața de operă a Italiei și a formelor instituționalizate ale acesteia. După victoria lui Napoleon la Marengo (1800), *opera buffa* s-a lovit de o paradigmă a improvizațiilor și intrigilor în tematica operelor, ajungând astfel să se bucure de o mare popularitate. Ca urmare, a apărut necesitatea construirii de noi teatre, iar *opera buffa* a devenit o producție în masă. Până la sfârșitul anului 1870, opera se definitivează ca operă de repertoriu cu cântăreți angajați pentru reprezentații repetitive, iar impresarii devin din ce în ce mai implicați în procesul de conducere eficientă a teatrelor. De asemenea, popularitatea operei ca gen se datorează în această perioadă și mișcării romantice din viața socială și politică a Italiei secolului al XIX-

lea, teatrele italienești fiind frecvent folosite ca scene pentru demostrații politice[3] și instrumente de control asupra fenomenului public burghez aflat în rapidă dezvoltare. Prin urmare, problema finanțării activităților intreprinse de teatre devine una apăsătoare, fapt ilustrat de responsabilitatea limitată pe care și-au asumat-o atât reprezentanții guvernului, cât și municipalitățile vremii. Dupa unificarea Italiei, finanțarea din partea guvernului central a fost oprită, principala responsabilă cu acordarea fondurilor publice rămânând municipalitatea.

Perioada revoluției din Franța (1791), când Adunarea Constitutivă a demolat sistemul de privilegii ale Academiei Regale de Muzică, a fost una turbulentă pentru istoria instituțională și socio-economică a Franței, fapt ilustrat de frecvența cu care Academia și-a schimbat denumirea între 1791 și 1871 (22 de ori) pentru a deveni *Paris Opera* în final. În timpul revoluției, publicul francez a manifestat o predilecție pentru opera comică, atitudine încurajată de guvernele revoluționare care au speculat avantajul răspândirii patriotismului prin intermediul teatrului. În ceea ce privește opera însă, aceasta s-a aflat temporar într-o perioadă critică odată cu decesul.regelui și al reginei în anul 1793. La scurt timp după aceste evenimente, interesul pentru *Opera din Paris* este resuscitat odată cu preluarea puterii de către Napoleon, genul operatic devenind o afacere profitabilă pentru noul public burghez aflat în plin proces de ascensiune. Opinia publică capătă o importanță majoră în această perioadă, reprezentând un pol de putere semnificativ, astfel încât statul francez preia puterea asupra Operei din Paris în 1871, redenumindu-o *Théâtre National d'Opera*. Inaugurarea noului teatru *Palais Garnier* marchează sfârșitul erei burgheze a grand operei și remodelarea sferei publice prin apariția unui nou stat democratic.

În ceea ce privește opera din spațiul german și austriac, aceasta a întâmpinat începutul secolului al XIX-lea cu mare dificultate în concretizarea idealurilor sale mărețe. În Germania, teatrele au fost pentru o lungă perioadă de timp dependente de o structură alcătuită de *Hoftheater* (teatrul de la curte, în care predominau tradițiile italiene și artistocrate), *Stadttheater* (teatrul de stat) sau *teatre comerciale private* (în special în orașe port) precum și mici *trupe mobile* în care un repertoriu mixt cu soliști voluntari amatori era preferat. Pe acest fundament instabil, mai mulți compozitori și-au propus să construiască o artă individuală și mai dramatică. Impresionați de idealurile franceze din timpul revoluției, compozitori germani precum Weber, Spohr și Marschner au creat primele opere romantice ale vremii, fiind urmați în inițiativele lor de Wagner. Preocupat de soarta operei, Richard Wagner a formulat soluții radicale pentru rezolvarea crizei operatice, soluții care depășeau sfera publică burgheză și vizau îndeosebi democratizarea instituției operatice. În acest sens, Wagner a preferat amplasarea producțiilor de operă la Bayreuth, în afara metropolei, în ciuda dependenței sale față de fondurile lui Ludovic al II-lea de Bavaria, reușind să diversifice astfel publicul și promovând o creație autentică și rafinată din punct de vedere muzical-artistic.

În ceea ce privește *creația de operă*, începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea, cele mai multe opere se înscriu între capodoperele artei lirice, de la lucrările lui Mozart și până la cele compuse de Wagner, Verdi, Puccini sau Strauss. Aceleași lucrări pot fi puse în scenă peste tot în lume și, deși gradul de popularitate a genului a oscilat de-a lungul timpului, câteva dintre ele au rămas la fel de populare ca și în momentul în care au fost create, în vreme ce altele au câștigat în popularitate numai relativ recent. Astfel, *Flautul Fermecat* (W. A. Mozart), alături de *La Boheme* (G. Puccini), *Carmen* (Bizet) și *La Traviata* (Verdi), sunt încă situate în topul preferințelor melomanilor. Numai în stagiunea 2006-2007 din Germania, opera *Flautul Fermecat* a fost jucată de 694 de ori în fața a 348.998 de spectatori, iar *Hänsel și Gretel* (scrise de Engelbert Humperdinck, compozitor al secolului al IX-lea) a înregistrat un număr total de 249 de reprezentații și 155.882 de spectatori[4].

O altă trăsătură comună a teatrelor de operă vizează *componenta socială a operei* și se referă în particular la interesul manifestat față de operă și față de spectacol și teatru liric ca fenomen social. În Europa, începând cu sfârșitul secolului al XVI-lea, monarhi și prinți au acordat operei, ca formă artistică, un respect deosebit, întrucât spectacolele de operă „reprezentau o formă de divertisment întâlnită doar la curțile regale și promovată de aceștia cu scopul potențării prestigiului și gloriei"[5]. Reprezentațiile aveau loc în locații deja existente, mai târziu acestea fiind înlocuite progresiv de către teatrele special construite pentru spectacolele de operă. Atât în Italia cât și în Paris, dimensiunea scenică a producțiilor de operă devine element cheie al spectacolelor lirice începând cu secolul al XVII-lea[6]. Secolul următor este marcat de coabitarea teatrelor orășenești cu cele din cadrul curților regale, însă o dată cu creșterea graduală în densitate a teatrelor orășenești în Europa, accesul la lojele din teatru în timpul spectacolelor precum și obținerea abonamentelor de stagiune devin marcă a apartenenței la o elită aristocrată, politică, economică și intelectuală.

În prima parte a secolului al XIX-lea, arhitectura internă a teatrelor facilitează reprezentarea optimă și avantajoasă a operelor, iar în multe teatre din Italia și Paris, lojele puteau fi cumpărate și/sau închiriate pe viață sau pe un an de către iubitorii de operă. Astfel, multe teatre lirice au fost construite chiar de către posesorii de loje din teatru; de pildă, proprietarii privați ai Teatrului Gran Teatre del Liceu din Barcelona au deținut până în anul 1980 acțiuni sub forma unui pachet de 1-5 locuri pe care le puteau închiria sau vinde mai apoi după bunul lor plac. În Statele Unite ale Americii unde administrațiile statele și orășenești supervizau și administrau întregul proces de dezvoltare a operei, o dată cu creșterea interesului pentru

opera europeană, începând cu secolul al XVIII-lea, rolul principal, activ şi progresist în înfiinţarea şi finanţarea teatrelor lirice a revenit în exclusivitate locuitorilor înstăriţi.

În secolul al XX-lea, teatrele lirice europene ilustrează tendinţe de evoluţie similare, observându-se o descreştere generală a activităţii operatice, având drept consecinţă directă implicarea statului în finanţarea teatrelor şi exercitarea unui grad de control mai mare asupra fenomenului liric în general, tendinţă ce a continuat mult şi după cel de-al Doilea Război Mondial. Elitismul aristocraţilor şi predilecţia acestora pentru operă s-a perpetuat atât pe fondul creşterii gradului de popularitate, datorat fie spectacolului de operă în sine, fie artiştilor, cât şi pe fondul transferului de control subtil din sfera privată în cea publică. După cum publicul din Torino a fost foarte impresionat de interpretarea lui Luciano Pavarotti în opera *La Boheme* în 1997, tot aşa a fost venerată şi Maria Callas când a cântat cu casa închisă la Milano (1957), Londra (1958), Paris (1948), Chicago sau Dallas (1957). De acelaşi succes răsunător se bucură şi mai recent Anna Netrebko şi Edita Gruberova ca staruri internaţionale bine cotate în Europa şi în SUA, acesta fiind un alt element în sprijinul ideii că entuziasmul elitelor pentru operă nu este mai slab astăzi decât era acum 150 sau 200 de ani.

O serie de tradiţii muzicale, coregrafice şi teatrale, precum şi tradiţiile sociale şi politice exercită în mod constant o influenţă profundă asupra fenomenului liric, al cărui importanţă relativă şi impact variază în funcţie de locaţie şi timp. Astfel, la curţile şi principalităţile germane de până la jumătatea secolului al XX-lea, ansamblurile instrumentale şi vocale au constituit fundamentul vieţii muzicale în combinaţii care au dus la naşterea teatrelor lirice şi a operelor de astăzi. Aceste ansambluri constituite în orchestre ale caselor de operă şi-au păstrat specificul muzical şi au contribuit la creşterea sentimentelor de mândrie locală şi naţională. În mod natural, dimensiunea lor primară este artistică şi culturală, iar astăzi, numai pe teritoriul Germaniei, există nu mai puţin de 135 de orchestre profesioniste care au devenit de-a lungul timpului instituţii recunoscute pe plan mondial, cum sunt: Dresdner Staatskapelle, Leipzig Gewandhaus, Berliner Staatskapelle, ş.a.m.d. Totodată, căutarea asiduă a vocilor noi de către teatrele de operă din capitalele europene şi americane cu mijloace financiare suficiente, reflectă nevoia acerbă resimţită de către echipele de management ale operelor de a avea cei mai renumiţi artişti ai momentului în producţiile din cadrul operelor pe care le conduc, aceasta constituind atracţia principală pentru publicul meloman.

Teatrele lirice se definesc ca spaţii ale rememorării şi evocării unor personalităţi marcante ale scenei (păstrate în fotografiile şi busturile comemorative înfăţişând dirijori, compozitori şi artişti importanţi din trecut), fiind bune păstrătoare ale tradiţiilor locale. Majoritatea teatror lirice din spaţiul european publică cu regularitate cărţi despre istoria instituţională şi tradiţiile acestora, onorând şi capitalizând activitatea artistică a personalităţilor muzicale care au activat în cadrul lor. Astfel, Berliner Staatsoper se mândreşte cu Richard Strauss ca simbol şi personalitate marcantă a teatrului, Münchener şi Dresdner Staatsoper cu Richard Wagner, Teatrul Saint Etienne îi cultivă memoria lui Massenet, iar Lyon-ul pe cea a lui Berlioz.

Tradiţia reprezintă totodată, în special în Europa, un devotament necondiţionat îndreptat spre clădirile teatrelor de astăzi, ale căror valoare este incontestabilă. Ea este determinată de influenţe ambientale de durată, cum este sprijinul financiar public (predominant în Europa) sau rolul exclusiv al sectorului privat în viaţa casei de operă (în special în SUA). „Efortul companiilor de a consolida o globalizare echitabilă, în care interesele grupurilor cointeresate devin prioritare, se transformă în prezent într-o viabilă strategie de dezvoltare în afaceri" (Logsdon şi Wood, 2002 în Crane et al, 2008:2) şi constituie în fapt nu doar o premisă a performanţei globale dar şi o strategie competitivă a instituţiei.

Înţelegerea fenomenului de globalizare trebuie să ţină seama de complexitatea şi turbulenţa mediului organizaţional, de noile forme organizaţionale şi management apărute, de diversificarea şi proliferarea acestor forme organizaţionale şi populaţii organizaţionale precum şi de configuraţia lumii care s-a modificat fundamental datorită interconectivităţii în spaţiul virtual şi noilor tehnologii informatice. Fenomenul globalizării în operă, ca dimensiune artistică, este cel puţin la fel de vechi ca însăşi opera. El ia naştere în Italia odată cu apariţia primelor forme ale producţiilor de operă în secolul al XVI-lea, stabilite şi finanţate de către curţile princiare, când o serie de producţii de operă, compozitori şi distribuţii de cântăreţi au marcat viaţa artistică de la curţile europene din Germania, Austria, Paris sau Londra. Serviciile oferite de către impresarii şi compozitorii italieni erau la mare căutare şi au determinat înfiinţarea unor instituţii precum "Teatrul Italian" în multe oraşe din Europa. Acest curent se va răspândi pe întreg teritoriul Americii de Nord până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, atingând punctul culminant la începutul secolului al XIX-lea[7].

În 1825, Lorenzo da Ponte, fiul unor emigranţi americani, era aclamat ca fiind libretistul de excepţie al operelor *Don Giovanni*, *Nunta lui Figaro* şi *Cosi Fan Tutte* de Wolfgang Amadeus Mozart. Mulţi cântăreţi din Europa au beneficiat de ajutorul lui da Ponte, printre care şi Montresor şi Garcia, pentru punerea în scenă a câtorva opere compuse de Rossini şi Mozart. Rolul renumitului libretist în amplificarea fenomenului de globalizare al operei este unul decisiv, italianul contribuind astfel la întemeierea primului teatru la New York, destinat exclusiv reprezentaţiilor de operă importate pe noul continent. În Europa, concomitent, Rossini se bucură de

o mare popularitate în Italia, Franța și Anglia, în vreme ce Meyerbeer triumfă de la Paris la Berlin, iar Donizetti, Bellini și, mai târziu Verdi și Wagner, sunt întâmpinați cu mare succes în Europa și America de Nord. În secolul al XIX-lea, remarcabilă este durata scurtă dintre creația de noi opere în Europa și până la primele reprezentații ale acestora în America de Nord. Divele și cântăreții de toate naționalitățile obișnuiau să călătorească mult și să performeze în locuri în care faima lor era cuantificabilă în onorarii generoase, cum au fost Felix Mottl, Felix Weingartner sau Arturo Toscanini care au reputat un succes imens atât în Europa, continentul lor nativ, cât și pe teritoriul continentului american, pe care l-au adoptat pentru carieră și succes. Puccini însuși a preferat pentru operele sale subiecte din țările pentru care acestea erau parțial destinate. Astfel, acțiunea din *The Girl of the Golden West* se desfășoară în Statele Unite ale Americii, *Madame Butterfly* în Japonia și SUA., *Turandot* în China, *Tosca* la Roma, iar *La Bohème* în Paris, ceea ce subliniază atât importanța fenomenului de globalizare în operă, cât și lunga istorie care se află în spatele acestui fenomen.

Globalizarea se reflectă și în activitatea managerilor de operă manifestată prin migrarea acestora de la un teatru la altul sau de la o țară la cealaltă. Acest fapt demonstrează nu numai că managementul teatrului de operă devine el însuși o meserie, o profesie, ci și faptul că un manager de operă trebuie să întrunească calități și cunoștințe specifice științei managementului. Astfel, compozitorul francez André Mesager a făcut parte din echipa de management a vestitei Opere *Covent Garden* înainte de a prelua conducerea *Operei Naționale din Paris* în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în timp ce Gustav Mahler a fost manager al *Operei de Stat din Viena* înainte de a conduce *Metropolitan Opera* din New York la începutul secolului al XX-lea. Circulația managerilor și artiștilor reprezintă doar un aspect vizibil al fenomenului de globalizare în operă, însă alte aspecte, precum mutarea producțiilor și a personalului de la o operă la alta, tendința convergentă a metodelor de producție cât și dezvoltarea unor standarde de calitate general acceptate, au o egală importanță pentru proliferarea și funcționarea teatrului liric la nivel mondial.

Lato sensu, fenomenul de globalizare presupune o anumită diminuare a importanței tradițiilor la nivelul unui teatru liric european prin recalibrarea unei dimensiuni moderne și accesibilitatea mijloacelor tehnologice avansate ale globalizării. Astfel, într-o lume a internetului și a tehnologiei din ce în ce mai avansate, maximizarea elementelor tradiționale ale unui teatru liric se realizează cu dificultate și pare a fi lipsită de actualitate. Principala provocare a operei din spațiul european constă însă în menținerea unui echilibru armonios între cele două componente, astfel încât prin globalizare tradițiile specifice anumitor teatre lirice din spațiul european să fie potențate și mult mai clar definite. În lupta pentru promovarea și perpetuarea operei ca gen artistic, globalizarea trebuie să reprezinte o strategie eficientă, nu un obstacol. O oportunitate, nu un eșec.

Note:

1. Kimbell, David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge,1991, p 114.
2. http://www.opera-comique.com/fr/histoire-l-opera-comique
3. Kimbell, David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge,1991, pp 391-394.
4. Agid, Phillipe și Tarondeau, J.C.. *The Management of Opera: An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, 2010.
5. Norhouse, Cameron. *Twentieth Century Opera in England and the United States*, G. K. Hall, 1976, p25.
6. Gambert, Elisabeth. *Externe Steuerung der Stiftung Oper in Berlin,* Berlin, Universitat Potsdam, Paris, Universite Pantheon Sorbonne & Ecole Nationale d'Administration, 2008.
7. Agid, Phillipe și Tarondeau, J.C.. *The Management of Opera: An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, 2010. Informațiile privitoare la evoluția operei în context european au fost preluate din acest volum.

Bibliography:

Agid, Phillipe și Tarondeau, J.C. *The Management of Opera: An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, 2010.

Dicționar de termeni muzicali, Ed. Enciclopedică, București, 2008.

Gambert, Elisabeth. *Externe Steuerung der Stiftung Oper in Berlin,* Berlin, Universitat Potsdam, Paris, Universite Pantheon Sorbonne & Ecole Nationale d'Administration, 2008.

Kimbell, David, *Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge,1991.

Logsdon & Wood, 2002; Zumbausen, 2006, citat de Williams, Cynthia A.; Ruth V. Aguilera, *Corporate Social Responsibility in a Comparative Perspective*, în Crane, A., et. al. *The Oxford Handbook of Corporate Social Responsibility*, Oxford: Oxford University Press, 2008, p.2.

Norhouse, Cameron. *Twentieth Century Opera in England and the United States*, G. K. Hall, 1976.