

# Practica de *salto* în producțiile de operă: de la tradiție la practicalitate sau *vice versa*?

Tatiana Oltean

**REZUMAT** – Încă înainte ca opera să devină o tradiție în sine, Monteverdi a rescris partitura finalului operei sale *L'Orfeo* după premiera absolută. De atunci, compozitorii de operă au operat numeroase modificări la partiturile lor, fie ca urmare a ecoului premierei în rândul publicului și al criticii, fie cu scopul de a adapta partitura gustului publicului din diferite centre culturale europene (Paris, Viena, Veneția). Dar ce se întâmplă cu partitura ulterior morții compozitorului, din ce motive și în ce fel se realizează adaptările partiturilor de operă pentru producția scenică și unde se plasează textul muzical în raport cu rigorile scenei? Dirijori, regizori și chiar interpreți vocali, cu precădere primadone, au preluat această tradiție, perpetuând diverse versiuni ale acestor partituri. Gustul publicului evoluează de-a lungul secolelor, și totuși aceleași și aceleași capodopere constituie baza repertoriului de operă, căci opera a fost, este și rămâne un fenomen cultural și azi. Cercetarea își propune să clasifice și să analizeze practica „tăieturilor” din partituri de operă – un procedeu cu totul înimaginabil, un veritabil sacrilegiu, în repertoriul simfonic sau vocal-sinfonic – evidențind, cu exemple relevante, motivațiile diverse ce stau în spatele acestora: dificultatea partiturii, adaptarea ei pentru diverse categorii de public, adaptarea la diverse spații scenice (turnee), reducerea timpului de desfășurare a spectacolului, evitarea momentelor de stagnare a acțiunii – într-un secol al vitezei, sau chiar redundanța textului muzical. Unele „tăieturi” sunt cel puțin inoportune, dar altele au pătruns în tradiția sacră a genului.

**Cuvinte-cheie:** operă, tradiție interpretativă, *salto*, adaptarea partiturii.

## 1. Introducere

Atunci când sunt scoase la lumină și puse în scenă partituri de operă inedite din perioada barocă, sau chiar clasică și timpuriu romantică, specialiștii se implică în proces cu un sentiment al sacralității, urmărind autenticitatea fiecărui detaliu al manuscrisului, al decorurilor și costumelor, al planului de *mise-en-scène*, al interpretării vocale și

---

T. Oltean  
Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”  
Cluj-Napoca, România  
email: tatiana.oltean@amgd.ro, tatianaolt@gmail.com

instrumentale cât mai pline de acuratețe stilistică, pe instrumente originale, de epocă, și folosind tehnica vocală a vremii. Sunt întreprinse cercetări teoretice extensive, ca într-o reconstituire arheologică, dominate de teroarea de a nu cumva să reinterpreteze eronat produsul cu valoare istorică. Partiturile noi și originale de operă în manuscrise complete sunt rare, iar o analiză comparativă a diverse versiuni ale aceleiași lucrări, și mai rare. La rândul ei, istoria muzicii și a spectacolului de operă spune o poveste diferită față de obsesia autenticității: partiturile de operă erau adeseori modificate față de manuscrisele originale, fie pentru a fi adaptate gusturilor de operă locale (vienneze, pariziene, venețiene), fie pentru a veni în întâmpinarea capriciilor soliștilor vocali, de multe ori nemulțumiți de ariile pe care compozitorul le scrisese sau, în alte cazuri, pentru acomodarea unei partituri dintr-o epocă trecută la gustul publicului de mai târziu.

Un tip specific al acestor modificări ale partiturilor de operă îl constituie practica de *salto*<sup>1</sup>, atât de naturală și firească în lumea operei până în ziua de azi, alături de înlocuirea unor întregi numere muzicale (în general arii – o practică frecventă din perioada Barocului târziu, dar care astăzi nu mai există, partitura fiind considerată „nealterabilă” din acest punct de vedere) cu altele, pe care soliștii vocali le considerau mult mai adecvate ambitusului și coloraturii vocilor lor. Aceste arii „înlocuibile”<sup>2</sup> denotă volatilitatea, de-a lungul timpului, a percepției asupra textului muzical scris de compozitor, care putea fi modificat oricând pentru a servi mai bine nevoilor producției scenice.<sup>3</sup>

## 2. Clasificarea tipologiilor de *salto*

Atunci când se „taie” secțiuni de muzică dintr-o partitură de operă, este nevoie de o atenție deosebită la felul în care cele două margini ale muzicii rămase sunt „cusute” la loc, într-o

---

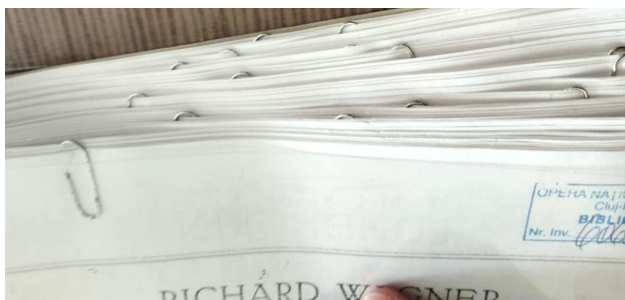
<sup>1</sup> Termenul provine din limbajul curent al lumii operei și se referă la „tăieturile” operate în partiturile de operă, extinzându-se de la câteva măsuri, la întregi numele muzicale dintr-un act sau o scenă de operă. Din punct de vedere grafic, *salto* se marchează în partitură prin indicația „vide” (ital. „gol”), împărțită în silabele „vi-”, notată la începutul *salto*-ului, respectiv „-de”, care marchează încheierea acestuia. În alte cazuri, muzicienii (dirijori, interpreți, sau chiar regizori și regizori tehnici), dar și inginerii de sunet, în timpul imprimărilor audio de operă, marchează *salto* în partitură doar prin paranteze pătrate și taie cu creionul portativele muzicale care vor fi excluse.

<sup>2</sup> Termenul german *Kofferarie* (ital. *Aria di baule*, engl. *insertion aria*, *suitcase aria*, *interpolated aria*, *trunk aria*) a fost în uz de-a lungul întregului secol al XVIII-lea. Primadonele comandau câte o astfel de arie unui compozitor, care o „croia” în funcție de posibilitățile lor tehnice și expresive. Atunci când primadona nu era satisfăcută de ariile compuse pentru ea într-o nouă premieră, ea îi solicita compozitorului înlocuirea acelei arii cu o *Kofferarie*, pe care compozitorul trebuia să o adapteze libretului său, limbii în care era compusă opera, conținutului expresiv din noua lucrare și tonalității. Cf. Curtis, „Suitcase aria”.

<sup>3</sup> Conform muzicologului Curtis Price, practica de *salto*, ca și cea a ariilor înlocuibile, aparține tradiției *pasticcio*-ului, care își are originile în Barocul târziu, fiind pentru prima oară teoretizat de J. J. Quantz. Cf. Price, „Pasticcio”.

manieră logică și organică. Din punct de vedere tehnic, există cel puțin două categorii de *salto*: cele în care se taie efectiv un anumit număr de măsuri – cele verticale – respectiv cele care nu împietează asupra continuității discursului muzical, dar îl fac incomplet la nivel melodic – cele orizontale – (se „taie” unele replici corale, unele intervenții instrumentale sau chiar secțiuni vocal-solistice). Cele din urmă sunt de obicei necesare pentru a face interpretarea acelei opere posibilă în teatre de operă mai mici, care nu dispun de un aparat vocal-instrumental suficient, sau sunt menite să creeze solistului vocal un mic moment de respiro înainte de atacarea unei acute.

Pe măsură ce compoziția în genul operei a evoluat de la construcția în acte, scene și numere muzicale închise, către stilul romantic târziu, wagnerian, al dramelor muzicale gândite în manieră *durchkomponiert*, modificările de acest tip aduse partiturilor de operă au devenit și ele din ce în ce mai anevoioase de operat. Dramele muzicale ale lui Wagner erau masive, monumentale, și deci extenuante atât pentru soliști, cât și pentru ansamblul coral, țesătura vocală a acestora ținându-i aproape permanent în registre incomode și obositoare; mai mult decât atât, segmente de monolog sau duet se extindeau uneori la 15-17 minute de efort vocal susținut, astfel că interpretarea repertoriului de acest tip necesita voci specifice și rare: rezistente, potente sonor, și în același timp flexibile și rafinate – un complex de particularități vocale aproape imposibil de întâlnit. În acest context, tăieturile în partiturile de operă au devenit aproape vitale, dar aproape imposibil de realizat fără să „rănești” partitura, pericolul cel mai mare fiind întreruperea coerenței și fluidității discursului muzical. Un astfel de exemplu, al unei partituri „rănite”, este reducția de pian a dramei muzicale *Lohengrin* de Richard Wagner, a cărei premieră a fost în cele din urmă amânată, timp de mai mulți ani, la Opera Națională Română din Cluj-Napoca. În imaginea de mai jos se poate observa amplexarea tăieturilor din partitura corală, în care fiecare agrafă de birou reprezintă un *salto* extins pe mai multe pagini:



**Fig. 1.** *Salți* extinse pe mai multe pagini în partitura corală la *Lohengrin* de Richard Wagner.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Proprietatea Bibliotecii Operei Naționale Române din Cluj-Napoca.

Pe parcursul secolului XX, și până astăzi, practica de *salto* a devenit din ce în ce mai controversată, dacă nu atât în câmpul cercetării muzicologice, cu atât mai mult între împătimitii genului de operă, pe forumuri și bloguri *online*, în cadrul unor dezbateri aprinse legate de cazuri celebre de la mari teatre de operă din lume. Multă cerneală a curs, în ultimele decenii pe marginea unor astfel de *salti*, considerate de unii binevenite și inspirate, de alții, de-a dreptul revoltătoare. Aceste controverse au contribuit, însă, la conturarea unei noi tendințe spre interpretarea integrală a spectacolelor de operă, oricât de lungi și extenuante se dovedesc unele scene sau recitative, inversând tendința înapoi spre autenticitatea partiturii și sacrificând tocmai elementul de practicalitate care stătuse la baza invenției practicii de *salto*.

O serie de întrebări fundamentale se nasc în încercarea de a face lumină în practica de *salto* din muzica de operă: Care sunt scopurile, cauzele și soluțiile avute în vedere când se recurge la tăieturi? Cine le „operează” în partituri? Dar mai ales cum ajung acestea să se integreze în tradiția interpretativă operistică?

### 3. Scopuri, cauze, soluții

În ceea ce privește prima întrebare, legată de scopul acestor *salti* și cauzele care stau la baza lor, ele pot fi sintetizate (dar nu limitate) în tabelul de mai jos:

Scopuri	Cauze/Soluții	Exemple
Reintroducerea în circuitul interpretativ a titlurilor de operă care azi nu mai sunt posibil de pus în scenă	Conțin roluri pentru voci de castrați / adaptarea partiturilor la ambitusurile tipologiilor de voci existente (soprană, mezzosoprană, tenor)	Opere din Barocul târziu până în Romantismul timpuriu, descoperite și reintroduse în circuitul de spectacol și pe imprimări integrale CD
Scurtarea duratei totale a spectacolului	Tipuri specifice de public sau adaptarea spectacolului la un profil al publicului mai pragmatic față de timpul acordat unui spectacol de operă / extragerea de numere muzicale din partitură, folosirea naratorului etc.	Spectacole de operă cu funcție educativă pentru copii (ex: Mozart – <i>Flautul fermecat</i> )
Limitarea redundanței partiturii (repetări „inutile” în discursul muzical)	Elementul banalității; evitarea monotoniei / suprimarea de reprize, refrene corale, strofe, din arii sau momente corale sau de ansamblu	Opere din Romantismul timpuriu (Rossini, Donizetti) etc.
Creșterea șanselor de reprezentare a anumitor opere în teatre de operă cu efectiv artistic mai redus	Ceriințe speciale ale partiturii (instrumente exotice specifice, coruri duble sau triple etc.) / „slalom” între diverse grupuri corale, înlocuirea sau suprimarea intervențiilor instrumentelor lipsă	Verdi: <i>La forza del destino</i> , <i>Aida</i> , Wagner etc.

Scopuri	Cauze/Soluții	Exemple
Adaptarea cerințelor de regie/scenografie la tehnologia scenelor mai mici	Condiții scenice precare sau reduse, schimbări de tablou rapide cerute de partitură / suprimarea sau relocarea de tablouri, scene etc.	Orice titlu de operă

**Tabelul 1.** Scopuri, cauze, soluții și exemple de situații ce necesită *salto*

### ***3.1. Pragmatismul financiar și tipologii specifice de public***

Scurtarea duratei estimative a unui spectacol de operă poate fi observată fie în concepte de spectacol destinate unor categorii definite de public, cum sunt copiii (adesea în producții adaptate lor, precum *Flautul fermecat* de W. A. Mozart etc.), fie în producții de operă din cadrul unor turnee artistice, unde impresarul solicită, spre exemplu, comprimarea unui spectacol de *Don Giovanni* de W. A. Mozart la două ore, datorită cheltuielilor mari cu închirierea sălilor de spectacol, unde fiecare oră în plus este taxată suplimentar. În astfel de cazuri, misiunea realizării versiunii „de turneu” (de obicei tăierea integrală a unor numere muzicale sau scene) îi revine dirijorului de spectacol, și nu regizorului (căci versiunea de la premieră a aceluși spectacol a fost deja realizată). Aceste tăieri generează nesfârșite conflicte și tensiuni cu soliștii vocali. Niciunul nu dorește să i se taie aria tocmai lui. În cazurile cele mai nefericite, publicului îi este prezentată o versiune „ciopârțită” a aceluși titlu de operă, care este de cele mai multe ori revoltătoare: un sacrilegiu de neimaginat, de neîntâlnit în niciun alt gen muzical. Uneori, desfășurarea acțiunii devine fragmentată și își pierde din coerență atunci când întregi numere muzicale (arii, recitative, secțiuni corale sau chiar numere de ansamblu) sunt extrase fără milă din partitură.

Chiar și atunci când spectacole de operă sunt programate „la sediu”, multe dintre acestea sunt prezentate în versiuni prescurtate, adaptate la pragmatismul publicului modern. Creațiile wagneriene au fost concepute pentru un public din perioada romantică. Timpul curgea diferit. Producții scenice întinse pe cinci ore, oricât de adulat ar fi Wagner încă și azi de către public, nu mai sunt o opțiune în majoritatea teatrelor de operă, cu excepția celui din Bayreuth. Pur și simplu nu mai e practic, iar mulți spectatori părăsesc sala de spectacol după actul al doilea. Astfel, conducerile teatrelor de operă se confruntă cu următoarea dilemă: fie să scoată creațiile lui Wagner din repertoriu, fie să prezinte o versiune prescurtată a acestor capodopere, cu riscul de a o „ciopârți” (așa cum a fost cazul la Opera Națională Română din Cluj-Napoca, unde premiera de *Tannhäuser* a fost cât pe ce să fie pusă în scenă fără scena 1 din actul 1, dacă dirijorul de spectacol nu ar fi insistat pentru reintroducerea ei înainte de premieră).

Pe de altă parte, atunci când adaptezi un spectacol de operă pentru un public specific, cum sunt copiii, tăieturile sunt inevitabile. De obicei, lipsa acelor numere muzicale este suplinită de un narator (astăzi numit mediator muzical), care leagă între ele momentele muzicale rămase prin intervenții vorbite, sau chiar interacțiuni directe cu copiii, cu funcție educativă, direcționându-le atenția spre aspecte specifice ale genului de operă și respectând limitările de timp impuse de orizontul de atenție al micilor spectatori.

### **3.2. Nivelul ridicat de dificultate a partiturii**

O altă cauză a practicii de *salto* din partiturile de operă o constituie nivelul tehnic ridicat al partiturii. Atunci când Mozart a compus celebra arie a lui Don Ottavio, *Dalla sua pace*, în opera sa *Don Giovanni*, pentru premiera vieneză, a făcut asta doar pentru a oferi o alternativă a ariei originale a personajului din partitura versiunii de la Praga, *Il mio tesoro*, care era de un nivel tehnic și expresiv cu totul ieșit din comun pentru tenorul care trebuia să o interpreteze la premiera de la Viena.<sup>5</sup> Faptul însuși că Mozart nu a adăugat-o în partitură cu indicația *ossia* (sau vreo altă indicație explicativă), sugerează că astfel de lămuriri nu erau neapărat necesare la acea vreme: era deja o tradiție a timpului ca autorul să prezinte teatrului de operă care îi comandase partitura o versiune completă și se subînțelegea că aceștia vor selecta în vederea premierei doar acele numere muzicale care serveau cel mai bine valențelor tehnice și interpretative ale soliștilor casei. Partitura nu era, deci, destinată interpretării integrale, iar acesta a rămas un fapt al practicii de spectacol pentru o bună parte din istoria genului. În mod ironic, *Don Giovanni* se interpretează azi cu ambele arii ale lui Don Ottavio, căci a o exclude pe oricare dintre cele două ar fi considerat azi un afront adus muzicii lui Mozart, în condițiile în care, chiar și așa, partitura este de multe ori interpretată cu o serie de recitative tăiate. În practica vremii, tăierile și înlocuirile erau considerate acceptabile și obișnuite. Posteritatea, în schimb, a inversat această tradiție prin reverența excesivă față de textul muzical al compozitorului, păstrând din partitura originală cât mai multă muzică este posibil.

Un alt *salto* celebru, devenit tradiție în interpretarea operistică și datorat dificultății partiturii, apare în *Trubadurul* de Giuseppe Verdi. Aici, *cabaletta* cu cor bărbătesc a lui Manrico, *Di quella pira*, din finalul actului al treilea, este cunoscută în lumea operei drept una dintre cele mai dificile pagini dedicate vocii de tenor din întreaga istorie a genului. Mulți tenori solicită, în consecință, dirijorilor de spectacol excluderea întregii strofe întâi a ariei (dintre cele două strofe), și chiar a unor replici solistice din refrenul coral de după strofa a doua, care preced celebra replică cu sunet acut (*sol*<sup>2</sup> în partitură, dar *do*<sup>3</sup> consfințit

---

<sup>5</sup> Volek, „What did Prague Mean for Mozart?”, 40.

de tradiția operistică!): faimosul *All'armi!*<sup>6</sup> *Salto*-ul este de această dată unul orizontal, nicio măsură din textul muzical nu este exclusă, textul muzical lipsă pe care tenorii îl exclud în preambulul acestei replici este dublat de linia corală a tenorului 1, iar majoritatea spectatorilor nici nu sesizează omisiunea, dar acest *salto* îi oferă ocazia solistului să respire câteva secunde și să se pregătească pentru acuta finală.<sup>7</sup>

Alte tăieturi faimoase apar în *Carmen* de Georges Bizet (întregul număr coral *A dos quartos*, din actul al treilea), în *La traviata* de Giuseppe Verdi (*cabaletta*<sup>8</sup> lui Alfredo, *O, mio rimorso* sau *cabaletta* lui Giorgio Germont, *Il suol chi dal cor ti cancellò*, ambele din actul al doilea) etc. Unele *salti*, mai ales când se eludează numere integrale, sunt tăiate „curat”: muzica decurge organic din punct de vedere tonal, chiar și atunci când aceste numere lipsesc. Dar, în alte cazuri, aceste *salti* creează disfuncții tonale. De exemplu, atunci când se exclude *cabaletta* lui Germont în *La traviata*, aria precedentă, *Di Provenza il mar, il suol*, în *Re bemol major*, va fi urmată abrupt de ultima replică a lui Alfredo, în *Si bemol major*, înainte de căderea cortinei. Deci, care ar fi soluția mai puțin „inoportună” tonal în acest context: trecerea abruptă spre *Si bemol major*, care este destabilizantă pentru ureche, sau să se transpună întregul final al actului în *Re bemol major*, tonalitatea în care s-ar încheia aria precedentă, astfel încât efectul sonor nedorit al *salto*-ului să fie „ascuns”? Modificarea partiturii, în varianta din urmă, ar fi mai mare, dar, în cazul acestui *salto*, efectul sonor ar fi mai puțin detectabil și, deci, mai puțin frustrant pentru cunoscătorii în domeniu, prezenți în sală.

---

<sup>6</sup> Chiar și Luciano Pavarotti, în interpretarea sa de la Metropolitan, New York, din 1976, a tăiat acele replici solistice de dinaintea finalului, pentru a se putea pregăti pentru sunetul acut *do*<sup>3</sup> – pe care l-a ținut cu coroană mult peste durata sa înscrisă în partitură (o altă tradiție operistică!), și chiar și așa publicul a izbucnit în aplauze furtunoase. Pentru referința audio, consultă: [https://www.youtube.com/watch?v=0zcJc0ZJDWE&ab\\_channel=TheKing%27sSingers](https://www.youtube.com/watch?v=0zcJc0ZJDWE&ab_channel=TheKing%27sSingers).

<sup>7</sup> Tradiția operistică a extinderii acutei finale dincolo de durata înscrisă în partitură – uneori chiar prin suprapunerea acesteia peste armonii cu care aceasta intră în disonanță în aparatul orchestral – este azi nu doar o simplă tradiție, ci o necesitate pentru soliști, dar mai ales pentru public, ca și interpretarea ariilor solistice cu acutele consfințite de tradiție, mai înalte decât cele din partitură, și impuse de mari soliști de-a lungul timpului (astfel de cazuri celebre întâlnim în *Rigoletto*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor* și alte capodopere ale genului), pentru ca soliștii să nu fie huiduiți la scenă deschisă, cu precădere în marile teatre de operă, dacă optează să interpreteze partitura *come scritto* (cu sunetele acute originale).

<sup>8</sup> Cabalettele era plasate imediat după ariile solistice ale aceluiași personaj, astfel că solistul era deja destul de extenuat vocal după încheierea ariei. Cu toate acestea, ele nu au fost niciodată considerate a fi opționale de către compozitorii de operă, ci dimpotrivă. Tradiția a fost cea care, în cele din urmă, a permis soliștilor să excludă, în unele cazuri, cabalettele, în acord cu dirijorul de spectacol, pentru a menaja vocile acestora și a asigura calitatea vocală pe toată durata spectacolului. Cf. Budden, „Cabaletta”.

### 3.3. Redundanța discursului muzical

O altă cauză importantă a opțiunii pentru practicarea de *salti* o constituie redundanța partiturii. Se întâmplă adesea, în „rețeta” operei *buffa* a începutului de secol al XIX-lea, să se repete fragmente de 4, 8 sau chiar 16 măsuri, sau ca ritornele instrumentale să fie repetate la nesfârșit, precum o flașnetă, ceea ce contribuie extensiv la monotonia discursului în timpul reprezentației. Unele dintre aceste repetări sunt adorabile și în mod riguros intenționate de compozitor pentru a potența efectul comic, burlesc, chiar caricatural al situațiilor sau personajelor, dar altele reprezintă un simplu reflex componistic al vremii, un ingredient muzical nelipsit în opera *buffa*. Acest tip de repetări muzicale devine obositor și acestea sunt de multe ori tăiate din partitură, ceea ce contribuie în mod pozitiv la desfășurarea alertă, în vervă, a acțiunii, dar și la fluiditatea discursului muzical. Unele dintre aceste *salti* sunt operate în mod inspirat, dar excesul acestui procedeu poate duce la discontinuitatea simetriei formale intenționate de compozitor (refrene, structurări de tip rondo sau cu ritornelă etc.). Întâlnim astfel de *salti* în special în opere de Gioachino Rossini și Gaetano Donizetti.

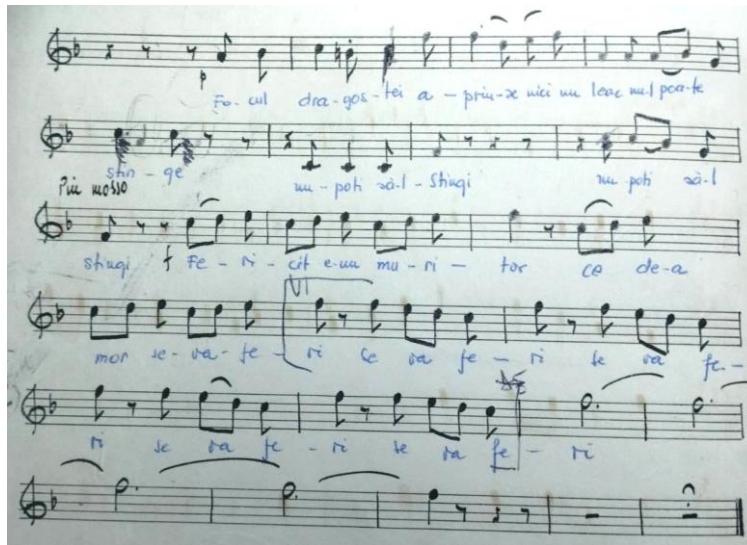


Fig. 2. Știmă corală de sopran, copiată de mână în tuș, din *Elixirul dragostei* de Donizetti (actul 1, scena 1).<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Proprietatea Bibliotecii Operei Naționale Române din Cluj-Napoca. Astăzi, știmatele copiate de mână nu se mai folosesc. Ele sunt nepractice pentru coriști, iar operele nu se mai interpretează azi cu libretul tradus în limba

În mod evident, astfel de *salti* nu contribuie masiv la scurtarea timpului estimativ de desfășurare a spectacolului, de aceea ele ar trebui făcute cu un respect deosebit față de partitura originală, cu mult bun gust și moderație, și mai ales luând în considerare motive justificabile stilistic sau scenic. În aceste cazuri, riscul „ciopârțirii” excesive a textului muzical este semnificativ.

### ***3.4. Cerințe speciale de tehnică de scenă sau în partitură***

Una dintre cele mai controversate categorii de *salti* rezidă în cerințele înseși ale montării operi și, respectiv, ale partiturii, fie în desfășurarea cronologică a tablourilor, fie la nivelul aparatului vocal-instrumental. Cerințele speciale ale partiturii sunt cu precădere un factor agravant atunci când se montează un anumit titlu de operă. Ele ar putea include, spre exemplu, un ansamblu de alămuri din culise (așa cum se întâmplă în cazul intrării în scenă a Regelui Filip al II-lea, în cunoscuta scenă a *auto-da-fé*-ului din finalul actului al doilea al operi *Don Carlo* de Giuseppe Verdi), sau instrumente exotice sau greu de obținut (cu tot cu instrumentiștii care să cânte la ele) în orchestră (tubele wagneriene, instrumente de percuție chinezești sau japoneze, în opere de Giacomo Puccini precum *Madama Butterfly* și *Turandot*, clopote de biserică în *Tosca*, trompete egiptene în *Aida* de Giuseppe Verdi), sau chiar coruri duble sau triple, așa cum prevăd partituri precum *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni sau *Aida* de Giuseppe Verdi etc. Din nou, la Opera Națională Română din Cluj-Napoca, proiectul unei premiere a operi *Otello* de Giuseppe Verdi s-a lovit de dificultatea unei scene a Desdemonei din actul al doilea (*Dove guardi splendono raggi avvampando cuori*), unde partitura prevedea, pe lângă corul mixt, un cor de copii, alături de interpreți la mandoline și chitare. Aproximativ 20 de pagini din reducția de pian a acelei scene au fost în cele din urmă tăiate – în fapt, aproape întreaga scenă – și opera a văzut, în cele din urmă, ridicarea cortinei. Ce este mai inoportun, în acest caz: un *Otello* incomplet, sau lipsa acestui titlu din repertoriul instituției?

---

română, ci cu cel în limba originală. Totuși, exemplul evidențiază practica de *salto* de text muzical redundant în acest tip de repertoriu.



distincte să fie detectabile, dar sonor, acestea să „împrumute” unele de la altele replici muzicale, prin cumulare vocală, cu riscul eludării unor replici (*salto* orizontal), atunci când este posibil? Este un compromis care se face adesea pentru a potența amplitudinea sonoră a ansamblului coral în teatrele de operă cu efective muzicale mai reduse, dar care țin, în mod ambițios, să aibă *Aida* în repertoriu. În exemplul de mai jos, se poate observa cum săgețile semnalizează alternanța prin cumulare dintre replicile poporului (*Popolo*) și cele ale sclavelor (*Schiave*), ca un fel de „slalom” în partitură, precum și eludarea replicii poporului în care aceștia cer regelui eliberarea sclavilor etiopieni, căci linia melodică a sclavilor care imploră milă este mult mai importantă din punct de vedere muzical și dramaturgic în acel moment al tabloului. În acest caz specific, strict din punct de vedere muzical, singurele note sacrificate sunt *do*<sup>1</sup> și *la*<sup>1</sup> într-un context armonic în *Fa major* (o omisiune minoră la corul de femei în contextul armonic asigurat de ceilalți participanți la discursul muzical), sacrificiul mai mare fiind cel al textului (invocația *Re possente!* [Rege puternic!]).

În opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, celebrul tablou de ansamblu *Regina caeli* necesită un cor pe scenă (reprezentând poporul din fața bisericii) și unul în culise (ministranții, preoțimea și cântăreții din biserică, la celebrarea misei de Paște). Situația este aceeași: liniile melodice corale ale ambelor ansambluri sunt combinate, cu minimum de omisiuni posibil (*salti* orizontale, cu eliziuni de text), întreg corul este pe scenă, pentru întărirea efectului de monumentalitate a scenei, din cauza efectivului coral insuficient care nu permite divizarea ansamblului. Muzica este salvată integral, nu lipsește nicio notă din partitură, dar efectul sonor antifonic al corului dublu este sacrificat. Este, totuși, un sacrificiu minor, comparativ cu lipsa unui titlu precum *Cavalleria rusticana* din repertoriul instituției.

Condițiile tehnice impuse de scenă constituie o altă cauză a practicii de *salto* în partiturile de operă, cu toate că acestea sunt mai puțin frecvente. Să ne referim, spre exemplu, la opera *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, un alt titlu care nu ar trebui să lipsească din repertoriul oricărui teatru de operă care se respectă. În *Scena turnului*, din actul al treilea, aflăm în sfârșit că fratele Luciei, Enrico, este sfâșiat de remușcări pentru că a forțat-o pe aceasta să se căsătorească împotriva voinței inimii ei cu Arturo, și nu cu iubitul ei, Edgardo, pentru a salva familia. Această scenă se află exact între *Scena nunții* și celebra *Scenă a nebuniei*, care, ambele, se petrec în același decor scenic. Să scoți cu totul această scenă – strategie care evită o schimbare de decor în mijlocul actului, doar pentru ca acesta să fie schimbat la loc pentru *Scena nebuniei* – poate fi o soluție rezonabilă: reduce costurile unui întreg decor pentru scena respectivă (care, în plus, este folosit pe scenă pentru doar câteva minute), dar și durata estimativă a întregului spectacol, unde timpul excesiv dedicat schimbărilor de decor în spatele cortinei tinde să fragmenteze desfășurarea acțiunii și acumularea tensiunii dramatice. În schimb, lipsa

acestei scene îl văduvește pe Enrico de o fațetă importantă a umanității caracterului său: nevoia de absolvire a păcatului său, datorată regretului sincer pe care îl simte. *Scena turnului* este, din păcate, de multe ori tăiată în întregime, transformându-l pe Enrico într-un personaj crud și lipsit de inimă, și plasând, în mod nefericit din punct de vedere dramaturgic, prea aproape în timp *Scena nunții* de *Scena nebuniei* Luciei.

#### 4. Cine realizează „tăieturile” în partitură?

Cea de a doua întrebare pe care o naște acest subiect se referă la persoana responsabilă de realizarea acestor *salti* în partiturile de operă. La începuturile acestui gen, compozitorul însuși era cel care realiza aceste modificări, în procesul pregătirii premierei și, uneori, chiar după premiera spectacolului. Ei erau cei care adaptau partitura la nevoile scenei, reglau durata spectacolului, adăugau sau eliminau anumite numere muzicale. Să scrii dramaturgie muzicală pe portativ, imaginându-ți, doar, ce efect va avea când va fi pusă în scenă, determină o percepție diferită asupra curgerii timpului și tensiunii dramatice, comparativ cu percepția propriu-zisă, în timp real, a curgerii spectacolului. Dar ce e de făcut atunci când compozitorul nu mai e disponibil pentru a face el însuși aceste modificări, care, în mod sigur, ar aduce un beneficiu progresiei intensității dramatice și unei mai autentice curgeri a timpului în interpretarea scenică a operei sale? Dirijorii, regizorii și chiar interpreții și-au asumat, de-a lungul timpului, această responsabilitate.

Așa cum aminteam și mai sus, primadonele secolului al XVIII-lea înlocuiau, de multe ori abuziv, arii întregi din partitura originală cu altele<sup>11</sup>, mai adecvate ambitusului și coloraturii vocilor lor: alte tonalități, altă limbă în care erau scrise, alt conținut, alt compozitor! Conta prea puțin pentru ele, iar compozitorul nu avea vreun cuvânt de spus în această privință. Spre finalul epocii baroce, opera venețiană devenise o colecție de cadențe de bravură și atletism vocal din ce în ce mai îndepărtate de partitura originală furnizată de compozitor. Soliștii intrau pe scenă, își interpretau aria, încheind-o glorios cu o piruetă amplă, pentru ca spectaculosul costum să poată fi admirat, iar apoi părăseau scena cu o postură eroică. Nicio preocupare pentru subiectul operei, pentru transmiterea de sentimente și trăiri autentice sau expresivitate corporală pe scenă, nicio interacțiune reală între personaje.

Mai târziu, compozitorii au început să adapteze opere din trecut pentru gustul publicului prezentului lor, așa cum Hector Berlioz a procedat cu versiunea vieneză a operei reformatoare a lui Gluck, *Orfeo ed Euridice*, pentru publicul parizian. În acest proces, el a rescris de fapt întreaga partitură.<sup>12</sup> Gluck însuși făcuse același lucru, atunci

<sup>11</sup> Poriss, „Introduction”, 13.

<sup>12</sup> Fauquet, „Preface”.

când a adaptat, în 1774, versiunea originală a aceleiași opere, scrisă cu 12 ani mai devreme pentru premiera pariziană (adăugând arii de bravură, numere de balet, adaptând rolul lui Orfeo pentru voce de tenor etc.).<sup>13</sup> Așa au procedat și compozitori precum Vincent d'Indy și Paul Hindemith, în secolul XX, atunci când au prezentat versiuni adaptate de către ei ale *Orfeului* lui Monteverdi.

Compozitori emblematici de operă, precum Verdi și Puccini, sunt cunoscuți pentru opinia lor cu privire la modificările aduse partiturilor lor, și mai ales la *salti*, pe care le considerau inoportune. Puccini, de exemplu, și-a adaptat în mod repetat partiturile de operă, tăind el însuși fiecare notă (și uneori arii întregi, doar pentru a le introduce la loc ulterior<sup>14</sup>) pe care le-au considerat nenesare sau care i se părea că frânează desfășurarea acțiunii sau tensiunea dramatică. În această lumină, să faci *salti* suplimentare în aceste partituri ar trebui să fie astăzi un demers de neimaginat. Însă cum procedezi cu un interminabil spectacol de *Don Carlo*, care deja supraviețuiește în multiple versiuni, toate create de compozitorul însuși, care nu mai trăiește? Răspunsul este destul de evident: majoritatea acestor *salti* sunt azi „croite” de dirijori, în colaborare cu regizorii de operă, fiecare *salto* servind unuia sau mai multora dintre scopurile discutate mai sus. Le revine lor, deci, responsabilitatea importantă să opereze aceste tăieri conform experienței lor muzicale și scenice, și mai ales bunului gust și înțelepciunii lor creative.

## 5. Cum ajung *salti* să devină tradiție operistică?

Ultima dintre întrebările pe care le ridică cercetarea de față se referă la modalitățile prin care tipurile de *salto* discutate ajung să intre în tradiția operistică și devin normă. Unele dintre cele mai importante motive care stau la baza acestui proces includ influența imprimărilor audio în practica de spectacol, imprimări care fac pagini celebre din opere (arii precum *La donna è mobile*, *Caro nome*, *Nessun dorma*, *O, mio babbino caro*) din ce în ce mai accesibile publicului larg și, mai ales, celui care nu vizitează adesea sălile de operă. Contribuie, de asemenea, și interpretarea în concert a acestui repertoriu, ca și transmisiunile radio/TV. Asemenea adaptări presupun de multe ori tocmai extragerea acestora din partitura de operă și modificarea lor pentru interpretarea de sine stătătoare. Acest lucru se realizează prin eludarea unor replici corale (ca în celebra arie a lui Mefisto, *Le veau d'or*, din opera *Faust* de Charles Gounod, unde ritornelele corului – *Et Satan*

---

<sup>13</sup> Howard, „Orfeo and Orphée”.

<sup>14</sup> Puccini însuși a tăiat din partitură, înaintea premierei, arii precum *Vissi d'arte*, din *Tosca* (actul al doilea) și *Sola, perduta, abbandonata*, din *Manon Lescaut* (actul al patrulea). Simțea că tensiunea dramatică la care se ajunsese cu acțiunea este întreruptă de aceste arii. A fost convins să le reintroducă totuși în spectacol înainte de premieră și au devenit unele dintre cele mai celebre arii ale sale, și din toată istoria operii. Cf. Scherr, „Editing Puccini's Operas. The Case of 'Manon Lescaut'”, 62.

*conduit le ball!* – sunt excluse, fiind interpretate doar de orchestră, sau în *Habanera* din *Carmen* de Georges Bizet, unde, din nou, intervențiile corului sunt excluse) sau ale altor personaje care intervin episodic în arie în versiunea originală, prin modificarea tempourilor, sau prin „fabricarea” unor acorduri finale, dacă aria continuă neîntrerupt spre numărul muzical următor în partitura originală (ca în celebra arie *Nessun dorma* din *Turandot* de Puccini), dar și multe alte modificări și adaptări.

Pe măsură ce muzica de operă pătrunde pe scena noilor tehnologii, ea devine din ce în ce mai accesibilă, mult dincolo de spațiul sacru al sălilor de spectacol, acest repertoriu de arii și coruri celebre infiltrându-se în cultura de masă. La începuturile tehnologiei imprimării audio, arii de operă celebre erau înregistrate pe discuri de vinil de 78 mm, care permiteau, pe fiecare față, aproximativ trei minute de muzică. Astfel, aceste arii erau riguros selectate și adaptate pentru a „încăpea” pe discurile de vinil. Cu timpul, acele versiuni imprimate au devenit standardul interpretativ și, în consecință, interpretări celebre, unice, ale marilor soliști de operă au fost „copiate” de generațiile mai tinere de cântăreți. De asemenea, interpretarea ariilor în concert a contribuit la modificarea partiturilor originale – un nou instrumentar de tehnici și practici ale modificării partiturilor, dar care au impus noi și noi tradiții interpretative, regăsite ulterior în spectacolele de operă. Odată cu evoluția tehnologiei, suportul audio pe CD a făcut în sfârșit posibilă imprimarea integrală a partiturilor de operă, declanșând un nou trend către interpretarea cât mai autentică a partiturilor, fapt ce avea să își lase amprenta asupra practicii moderne a spectacolului de operă.

## Concluzii

De-a lungul istoriei practicii de spectacol, modificări și adaptări ale partiturilor originale, precum înlocuiri sau *salti*, au reprezentat dintotdeauna un fapt al realității. Scopurile și cauzele sunt multiple și multe dintre acestea sunt justificate și chiar necesare. Unele dintre cauze includ cerințe speciale sau limitări impuse de partitură, altele depind de evoluția gustului și a percepției despre interpretarea operistică de-a lungul timpului. Tendința actuală este aceea de a păstra cât mai mult posibil din partitura originală, datorită interesului crescând pentru partituri de operă din perioada secolelor XVIII-XIX, scoase la lumină în ultimele decenii, dar și impactului imprimărilor audio integrale asupra spectacolului de operă *live*. Țelul principal îl constituie, în fapt, păstrarea autenticității și respectarea acurateții stilistice în interpretarea operistică, dar și depășirea dificultăților impuse de partitură sau de tehnica de scenă din teatre de operă mai mici, și adaptarea spectacolului de operă pentru un public specific sau, în zilele noastre, pentru unul pragmatic din punct de vedere al timpului.

Atunci când *salti* sau alte modificări ale partiturii sunt necesare sau condiționate de diverși factori, o atenție deosebită este cerută în procesul de tăiere și relipire a materialului muzical, pentru a evita destabilizarea sau „rănirea” partiturii. În acest sens, tăieturile, realizate azi doar de dirijori, în strânsă colaborare cu regizorii, atunci când scena necesită acest lucru, trebuie făcute în așa fel încât să nu întrerupă desfășurarea acțiunii, fluența discursului muzical sau să perturbe parcursul tonal și formal al muzicii și dramaturgiei. Unele dintre aceste *salti* devin „sfântă tradiție”, cu precădere atunci când dirijori sau interpreți celebri le adoptă în producții de la marile teatre de operă. Practica de *salto* în partiturile de operă este încă și azi o necesitate, și probabil că va continua să rămână una acceptată și în viitor, atât timp cât reușește să evite abuzul, generând efecte nedorite.

Modificările din partiturile de operă (o practică altfel de neimaginat în orice alt gen muzical, poate doar cu excepția baletului) mărturisesc despre cauze și efecte de-a lungul secolelor, pendulând permanent între tradiție și autenticitate, într-o bătălie nesfârșită pentru fiecare notă muzicală pe câmpul de luptă al genului de operă.

## Bibliografie

- Budden, Julian. „Cabaletta”. *Grove Music Online*. Publicat în 20 ianuarie 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004499>, accesat în 18 august 2024).
- Donizetti, Gaetano. *Elixirul dragostei*, știmă de cor pentru sopran, copiată de mână în stilou, (libret în limba română). În posesia Bibliotecii Operei Naționale Române din Cluj-Napoca.
- Fauquet, Joel-Marie. „Preface”. În Christoph Willibald Gluck, *Orphée*, versiune de Hector Berlioz, reducere de pian. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2006.
- Howard, Patricia. „Orfeo and Orphée”. *The Musical Times* 108, nr. 1496 (1967): 892-895 (<https://doi.org/10.2307/953060>).
- „Luciano Pavarotti «Di Quella Pira» with 2 Glorious High Cs Live at the MET in 1976!!!”. Adăugat în 2 februarie 2023 ([https://www.youtube.com/watch?v=0zcJc0ZJDWE&ab\\_channel=TheKing%27sSingers](https://www.youtube.com/watch?v=0zcJc0ZJDWE&ab_channel=TheKing%27sSingers)).
- Poriss, Hilary. *Changing the Score: Arias, Prima Donnas, and the Authority of Performance*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2009. (<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195386714.003.0001>).
- Price, Curtis. „Pasticcio”. *Grove Music Online*. Publicat în 1 decembrie 1992; publicat online în 2002. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007962>, accesat la 16 august 2023).

- Price, Curtis. „Suitcase aria”. *Grove Music Online*. Publicat în 1 decembrie 1992; publicat online 2022. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007153>, accesat în 18 august 2024).
- Scherr, Suzanne. „Editing Puccini’s Operas. The Case of ‘Manon Lescaut’”. *Acta Musicologica* 62, nr. 1 (1990): 62-81. (<https://doi.org/10.2307/932827>).
- Verdi, Giuseppe. *Aida*, știmă de cor (femei), litografiată. Milano: Ricordi, cat. 42478. În posesia Bibliotecii Operei Naționale Române din Cluj-Napoca.
- Verdi, Giuseppe. *Otello*, reducere de pian. Milano: Ricordi, 1944.
- Volek, Tomislav. „What did Prague Mean for Mozart?”. *Czech Music Quarterly* 2 (2006): 33-41. (<https://www.czechmusicquarterly.com/wp-content/uploads/2018/08/Czech-Music-Quarterly-2006-2.pdf>).