

UNIVERSITATEA BABEȘ BOLYAI
ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM

REZUMATUL

tezei de doctorat:

DIMENSIUNEA TEATRALĂ A MUZICII

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. Mihai Măniuțiu

Doctorand

Ada Milea

CUPRINS

I. ARGUMENT / 5

**II. RELAȚIA PLURIVALENTĂ DINTRE CUVINTE ȘI MUZICĂ
ÎN ANUMITE FENOMENE ARTISTICE CONTEMPORANE / 12**

III. PRIMELE OBSERVAȚII ȘI EXPERIMENTE / 33

IV. PROIECTUL *DON QUIJOTE* (ANUL 2005) / 45

**V. *INSULA. ȘAPTE ABORDĂRI MUZICALE DIFERITE. STUDII
DE CAZ* / 63**

V.1. *Insula* de limbă engleză (anul 2006) / 63

V.2. *Insula* clujeană (anul 2011) / 75

V.3. *Insula cu jucării din benzinării* (anul 2016) / 82

V.4. *Insula* de la Odeon (anul 2017) / 88

V.5. *Insula* clujeană revizitată (anul 2018) / 93

V.6. *Insula* animată (anul 2019) / 94

V.7. *Insula* neterminată (anul 2019) / 96

**VI. DE LA CARTE LA CONCERT: *AMINTIRI DIN COPILĂRIE,
DUPĂ ION CREANGĂ* / 100**

**VII. VARIANTELE MELODICE ALE UNOR TEXTE DE
SPECTACOL / 115**

VII.1. *Republica Mioritică* (anul 1999) / 115

VII.2. *Apolodor* (anul 2003) / 118

VII.3. *Apolodor* în engleză (anul 2011) / 126

VII.4. *Apolodor* în germană (anul 2012 și 2016) / 128

VII.5. *Apolodor* la Cluj (anul 2015) / 132

VII.6. *Deliruri* (2012), *Alcool* (2016), *Experiment de Blues cu Alcool* (2018)
/ 134

VII.7. *Chiritza în concert* (2019) / 139

VII.8. *Alice* (2019) / 144

VII.9. *UbuZdup* (2015) și *Ubu în concert* (2020) / 149

VIII. ACTORUL ÎN CĂUTAREA UNOR FORME MUZICALE.

STUDII DE CAZ / 155

VIII.1. Cazul Cucu / 158

VIII.2. Cazul Mura / 161

VIII.3. Cazul Anca Hanu / 164

VIII.4. Cazul Matei Rotaru / 173

VIII.5. Dificultăți, obstacole și soluții în lucrul cu actorul / 174

VIII.6. Actorul instrumentist și utilizarea teatrală a unor instrumente / 178

IX. CERCETAREA UNIVERSULUI SONOR ÎN CONSENS CU

VIZIUNEA REGIZORALĂ / 181

IX.1. Theodor Cristian Popescu / 181

IX.2. Radu Afrim / 183

IX.3. Alexandru Dabija / 188

IX.4. Cristi Juncu / 196

IX.5. Mihai Măniuțiu / 198

X. ANALIZA TEATRALITĂȚII SUNETULUI UNOR

INSTRUMENTE MUZICALE INEDITE / 203

X.1. Relația personaj-instrument / 204

X.2. Teatralitatea sonoră a instrumentelor care „alunecă”: fierăstrău, theremin și *slide guitar* / 209

X.3. Un instrument cu sonorități terapeutice: *hang*-ul / 212

X.4. Instrumentul ca jucărie: clopoțelul muzical / 213

X.5. Metamorfoze muzicale ale obiectelor (foehn, ventilator, bici, porci de jucărie, sticle, vase și ustensile din bucătărie) / 215

X.6. Frunza și muzicuța cu pahar / 221

X.7. Instalație cu obiecte vorbitoare / 222

X.8. Funcția *Loop station* (*sau looper*) / 223

XI. CÂNTEC ȘI ILUSTRAȚIE VIZUALĂ / 226

XI.1. Piese muzicale cu obiecte-instrument / 226

XI.2. Cântece însoțite de gesturi și obiecte imaginare / 230

XI.3. Cântecul și componenta lor vizuală / 233

XI.4. Gesturi, actorie și recuzită / 236

XII. CONCLUZII / 244

ANEXE

I. PERSPECTIVE ÎN OGLINDĂ: PREZENTĂRI ȘI INTERVIURI / 259

- a. Herta Müller: Granița în raniță – discurs în cadrul Târgului Internațional de Carte de la Leipzig 2018 / 259
- b. Dialog Alexander Bălănescu – Ada Milea / 266
- c. Dialog Alexandru Dabija – Ada Milea / 269
- d. Dialog Alexandru Andrieș – Ada Milea / 271
- e. Dialog Bobo Burlăcianu – Ada Milea / 273
- f. Șerban Foartă / 276

II. INTROSPECȚII / 279

- a. *M-am trezit în muzică purtând un creier de teatru* – Interviu de Andreea Dumitru – din volumul *De la vorbe la cântec* de George Banu (2012) / 279
- b. *Tot cântând, am uitat că plângeam* - Interviu de Constantin Vică – Dilema Veche (2006) / 283
- c. *Tu știi cine sunt eu? Sunt viitorul luminos!* – interviu de Medeea Stan – Adevărul (2017) / 287
- d. *Muzica nu e un scop, ci o consecință* – interviu de Andrei Vornicu – Dilema Veche (2015) / 297
- e. *De când banul e șef tot mai mare pe planetă, ne cam sufocăm poezia* – interviu de Cristina Beligăr – revistasinteza.ro (2017) / 303
- f. *Eu mă joc cu vorbele, cu sensurile lor și cu sunetele* – interviu de Mihai Vakulovski – Tiuk (2003) / 305
- g. *Cred în întâmplările neîntâmplătoare* – interviu de Oana Stoica – Dilema Veche (2013) / 309
- h. *Îmi pare bine că bucur oamenii cu ceea ce fac* – interviu de Bogdana Tihon Buliga – Formula As (2013) / 313

III. EXTROSPECȚII / 317

- a. *Ada Milea, captivă în copilărie* de Oana Stoica – Scena9 (2018) / 317

- b. *Visătorul Adei Milea* de Oltița Cîntec – Adevărul (2017) / 319
- c. *Alice – De la fantastic la și mai fantastic* de Irina Cerchia – Amfiteatru (2021) / 321
- d. *Un „Șău”: „Chiritza în concert”* de Alina Epingeac – Amfiteatru (2021) / 323
- e. *Rahova în concert - Ubu în concert* de Mihai Brezeanu – LiterNet (2020) / 325
- f. *Despre „îngerașii de pahar”, pe muzică de Ada Milea* de Iulia Rădac – Revista Echinoc (2012) / 326
- g. *Doña Ada de la Mancha* de Mircea Mihăieș – Cotidianul (2005) / 327
- h. *Despre Don Quijote, teatru, muzică, cluburi și experiment* de Miruna Runcan / 329

IV. BIBLIOGRAFIE / 333

cuvinte-cheie:

teatru, muzică, situație, concert, gest, gând, improvizație, atelier, laborator, cuvânt

Orice frază pe care o rostim conține vocale și consoane receptate de către ceilalți prin intermediul sunetelor. Cuvintele sunt mereu însoțite de „muzica” felului în care ne exprimăm. Unii consideră că „fiecare conversație e o formă de jazz”¹ sau că jazz²-ul poate fi imaginat ca o conversație³. „Melodia” discuțiilor noastre depinde de persoana care vorbește, de contextul în care aceasta se găsește și de ceea ce dorește să comunice. Într-o ceartă, țipetele isterice vor fi mereu asociate notelor înalte, iar divulgarea secretelor se întâmplă cel mai des într-un registru grav. Legăturile dintre indivizi, cuvinte și situații sunt studiate în arta dramatică, iar sunetele replicilor ar putea fi așezate pe portativ. Așadar, în orice dialog există elemente care țin atât de teatru, cât și de muzică. Lucrarea de față își propune să analizeze împrejurările favorabile elaborării unor linii melodice în funcție de text, regie și personaje. Cercetarea se bazează pe experimente muzical-teatrale realizate între anii 1999 și 2020, individual sau împreună cu actori și muzicieni.

În prima parte am urmărit modul în care o idee poate fi transformată în cântec, prin identificarea unor cuvinte și a succesiunii de sunete potrivite lor. Subiectele erau extrase din realitatea contemporană și expuneau situații socio-politice îngrijorătoare (conflicte inter-etnice, emigrare, hoție etc.), dar erau prezentate cu umor și (auto)ironie, pe modelul unor cantautori celebri⁴: foloseam doar voce și chitară. Ulterior, creația a fost vădit influențată de cursurile Facultății de Teatru⁵. Exercițiile și jocurile din orele de *actorie* și *improvizație* au inspirat multe acompaniamente care acționau, atât muzical, cât și teatral, în folosul textului. Căutam o cale de a transmite firesc mesaje sub formă de cântece, prin intermediul cunoștințelor acumulate la facultate în cazul replicilor vorbite. Am refăcut unele piese împreună cu doi actori⁶, fără instrumente, iar orchestrația realizată astfel exploata prezența noastră fizică și adăuga vocilor pantomimă, gesturi și mimică. Jucam roluri, inventam situații scenice, ritmuri și melodii, toate acestea ajutându-ne să comunicăm muzical prin intermediul teatrului. Totuși, nu ne deplasam

¹Nachmanovitch, Stephen, *Free Play. Improvisation in Life and Art*, New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam/Penguin, 1990, p.17, “Every conversation is a form of jazz”.

² Jazz: muzică profană din America de Nord, practică mai ales de către afro-americani, impusă la sfârșitul secolului al XIX-lea în S.U.A. și extinsă ulterior în întreaga lume.

³ Vezi Content With Jeremiah, *Jazz Dispute – Dizzy Gillespie vs. Charlie Parker Lip Sync*, www.youtube.com, 17.04.2020, accesat ultima dată în 20.04.2020 la <https://www.youtube.com/watch?v=Py3KTIPxczU>.

⁴ Bob Dylan și Alexandru Andrieș.

⁵ Universitatea de Artă Teatrală din Târgu-Mureș, clasa Cornel Popescu și Marinela Popescu.

⁶ Vezi Ada Milea, *Republica Mioritică România (cam prin 1998)*, www.youtube.com, 21.11.2020, accesat ultima dată în 30.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=ocBWMk3eAXQ>.

în spațiu, deoarece eram dependenți de prezența microfoanelor cu stativ pe care le foloseam în recitaluri.

Proiectele care au urmat s-au bazat tot pe ideea de a utiliza arta teatrală. La început am experimentat variante de concert (păstrându-ne pozițiile fixe), apoi am dezvoltat versiuni de spectacol (când am început să întrebuințăm amplificare fără fir). Inspirația pe care teatrul o poate oferi universului sonor este nelimitată, deoarece depinde de prezența, abilitățile și inventivitatea fiecărui colaborator.

Pornind de la empiric și ajungând la reflecție, lucrarea urmărește transformarea unor romane, poeme sau piese de teatru în alternativele lor muzicale, precum și evoluția participanților și interacțiunea lor creativă pe parcursul acestui proces. Sunt analizate etapele de lucru: lectura, selecția fragmentelor, realizarea schemei de spectacol și a schițelor unor melodii, schițe care se dezvoltă sau se modifică total în funcție de interpret. Sunt prezentate diferite personalități artistice, actori și muzicieni, care se exprimă vocal sau instrumental în contextul oferit, unii dintre ei găsind modalități inedite de a rezolva situații muzical-teatrale.

Am analizat procesul de lucru din timpul adaptării romanului *Don Quijote*⁷ într-o formă cantabilă și am insistat asupra posibilității instrumentelor de a juca personaje. Vocile rolurilor principale erau însoțite de câte o „umbră” sonoră: pian (în cazul cavalerului) și vioară (în cazul scutierului), iar acestea reacționau în funcție de situație (se emoționau, plâneau sau se bucurau ca orice ființă umană). Oportunitatea de a interveni în acest mod asupra cântecelor ne stimula imaginația și refăceam periodic structura textului, pentru a găsi o cale prin care replicile și muzica să se completeze și să comunice împreună același gând. Scenariul s-a concentrat pe eroii principali și pe capitolele esențiale. După ce acestea au fost „decupate” din roman și adaptate distribuției, au urmat nenumărate modificări. Actorii propuneau replici, reacții și combinații de voci în legătură directă cu scenele, iar muzicianul din echipă căuta atmosfera sonoră a fiecărei stări. Așadar, baza pe care s-a construit întregul concert e textul, simplificat și reorganizat în jurul celor trei roluri (*Scriitorul, Quijote și Sancho*), iar acesta s-a dezvoltat din nou muzical și teatral cu aportul participanților. Anumite variante au fost create în repetiții, iar altele în afara lor, prin imaginarea și imitarea persoanelor care interpretau rolurile respective.

⁷ Cervantes, de Saavedra, Miguel, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, București, Editura pentru literatură (Biblioteca Pentru Toți), vol. I- IV, 1969.

Cursurile de *actorie* și de *improvizație* amintite anterior mi-au oferit perspectiva diferită a fiecărui personaj, inspirând nenumărate jocuri de vorbe, sunete și situații.

Un alt concert studiat în lucrarea de față⁸ a plecat de la ideea realizării unei hărți muzicale a călătoriilor eroului central. Am împărțit textul în episoade corespunzătoare unor zone geografice și am construit melodii, schițând sonorități ale fiecărui loc. Și în acest caz, căutam variantele valabile atât muzical cât și teatral. Susțineam cu interjecții specifice excursia personajului în Africa⁹, utilizam râsul personajului negativ ca pe un instrument ale cărui intervenții reveneau pe parcursul unei piese¹⁰ sau compuneam zgomotul trenului prin alăturarea și repetarea întrebărilor „cine?” și „ce?” („cinecinece, cinecinece...”)¹¹.

Pe lângă transformarea scriiturii poematice în scriitură muzicală și dramatică, teza analizează modul în care sunt influențate melodiile și structura textelor în cazul refacerii cântecelor în alte limbi, respectiv engleză¹² și germană¹³. Aranjarea diferită a cuvintelor în fraze a modificat fiecare piesă, chiar dacă intenționam să nu intervenim asupra liniilor melodice. Pe de altă parte, jocurile autorului cu rimele și cu sensurile cuvintelor s-au pierdut prin traducere și, din această cauză, am preferat să reinventăm episoadele folosind alte texte pentru aceleași întâmplări.

Studiul creației într-o limbă străină e cel mai bine reprezentat în teză de concertul *The Island*¹⁴, realizat în colaborare cu muzicianul Alexander Balanescu. Proiectul a fost imaginat direct în limba engleză, pentru un public britanic, exploatând viziunea suprarealistă a lui Gellu Naum despre singurătea lui *Robinson Crusoe*. Pe lângă observațiile legate de traduceri și formulări, capitolul prezintă cele două perspective ale artiștilor implicați (cea teatrală și cea muzicală), încercând să identifice felul în care acestea pot comunica. Se analizează diferența de abordare a aceluiași fragment (unul urmărind sensul cuvintelor, iar celălalt structuri muzicale) și „scrierea” jurnalului prin intermediul viorii. Dezvoltarea ulterioară a proiectului, prin

⁸ Naum, Gellu, *Apolodor. Un pinguin călător*, București, Editura Ion Creangă, 1988.

⁹ Vezi Ada Milea, *În Africa (Original)*, www.youtube.com, 28.01.2015, accesat ultima dată în 02.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=DvirQ1I3fdA>.

¹⁰ Vezi Ada Milea, *Și Ku_Klux_Klanul (Original)*, www.youtube.com, 28.01.2015, accesat ultima dată în 02.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=jQ-hGlutyzk>.

¹¹ Vezi Ada Milea, *Cu Tâlharul din Connecticut (Original)*, www.youtube.com, 28.01.2015, accesat ultima dată în 02.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=efEBw7-3zrA>.

¹² Vezi Ada Milea, *At the circus*, www.youtube.com, 28.01.2015, accesat ultima dată în 02.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=M7q-Usn8Vq8&list=OLAK5uy_mcEGA6eWjzOfO-f1PNnbmVkvdmQT2vjHI.

¹³ Vezi Ada Milea, *Apolodor În Deutsch (trailer/colaj)*, 28.05.2020, accesat ultima dată în 02.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=0RefvVv3y_U.

¹⁴ Vezi JonesyJJones, *01 Diary – Alexander Balanescu & Ada Milea – The Island*, www.youtube.com, 06.05.2012, accesat ultima dată în 02.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=fDeRnkcBx_I&t=16s.

adăugarea orchestrației executate de membrii Cvartetului Balanescu, se referă la capacitatea muzicienilor de a empatiza cu personajele și de a „comenta” instrumental situațiile în care acestea sunt implicate.

În lucrarea de față sunt studiate șapte versiuni ale aceleiași *Insule*, complet diferite ca text, muzică, scenariu și personaje. Cea amintită anterior are doar doi interpreți și se desfășoară din poziții fixe, cu artiștii aflați în fața microfoanelor¹⁵. Următoarea variantă nu mai e construită sub formă de concert, ci de spectacol, distribuția fiind formată din unsprezece actori care poartă costume și se mișcă într-un decor de teatru¹⁶. Ei folosesc alte instrumente (un set de tobe, acordeon, chitară) și multe voci, iar liniile melodice și versurile inspirate de noul context au fost concepute în cu totul alt mod decât precedentul. De această dată lipsește perspectiva muzicianului și întregul proiect se bazează pe creativitatea actorilor. Al treilea studiu dedicat *Insulei* surprinde reducerea materialului versiunii anterioare la un singur interpret, *Robinson*, care joacă o mulțime de roluri folosind păpuși de pluș¹⁷, le inventează voci și reface în miniatură toate situațiile scenice din spectacolul mai sus menționat¹⁸. Cea de-a patra abordare a beneficiat de un univers regizoral care a transformat întregul scenariu, determinând schimbarea tuturor cântecelor și crearea altor melodii¹⁹. Atmosfera e exotică și orchestrația bogată, lucru care s-a datorat participării unui toboșar profesionist și a câtorva actori capabili să utilizeze mai multe instrumente. Experimentul a continuat prin modificarea celei de-a doua versiuni, eliminând un personaj și introducând două, prilej bun de a observa cum personalitatea și abilitățile noilor veniți au schimbat (iarăși) întregul spectacol²⁰. Scenariul, structura cântecelor și acompaniamentul lor nu seamănă deloc cu cele ale celorlalte variante, pentru că interpreții nu mai sunt aceiași. Chiar dacă unii dintre ei nu au schimbat rolul, acesta a fost influențat de interacțiunea cu noile personaje și noile idei. O abordare complet diferită a *Insulei* s-a produs prin reluarea materialului versiunii din limba engleză și adaptarea acestuia pentru a deveni coloana sonoră a unui film de animație²¹. Teza analizează transformările suferite de concertul

¹⁵ Vezi Trotilla, *Alexander Balanescu & Ada Milea – Mabogo*, www.youtube.com, 15.10.2007, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=1ng0DK5SgkA>.

¹⁶ Vezi Teatrul Național Cluj-Napoca, *TRAILER: Insula*, www.youtube.com, 01.03.2016, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=MHABYQAK7HE>.

¹⁷ Vezi Bobo Burlăcianu, *Vineri*, www.youtube.com, 22.03.2014, accesat ultima dată în 02.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=36mHLb_ivGc.

¹⁸ Vezi Ada Milea, *singur, dar viu*, www.youtube.com, 05.04.2017, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=QwBWIr3L60M&t=4s>.

¹⁹ Vezi Teatrul Odeon, *Jurnalul lui Robinson Crusoe*, www.youtube.com, 19.07.2017, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=2x1vToZYWjQ>.

²⁰ Vezi Ada Milea, *INSULA – revizitată – fragm*, www.youtube.com, 27.03.2018, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=XSgTTABnvxI>.

²¹ Vezi Aparte Film, *Island_Trailer_preview_Io_v01*, www.vimeo.com, 2019, ccesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://vimeo.com/339130906>.

inițial, ca text, muzică, personaje și interpretare, în încercarea de a corespunde cerințelor artistice. Toate aceste variante, care pleacă de la piesa de teatru scrisă de Gellu Naum și ajung la universuri sonore diverse, vin în sprijinul studiului nostru și urmăresc modul în care colaboratorii sunt în măsură să contribuie creativ la realizarea unor noi structuri muzicale și la reorganizarea aceluiași text.

Posibilitatea de a lucra sub îndrumarea unor regizori ne-a permis accesul într-o altă zonă de cercetare: cea în care cântecele sunt create în funcție de anumite situații și personaje stabilite de direcția artistică. Asupra atmosferei spectacolului, instrumentelor și personajelor nu se mai poate interveni, ci cântecele sunt nevoite să se adapteze acestora. Chiar dacă (uneori) simțul muzical sau ritmic al protagoniștilor nu e încurajator, ei găsesc alte mijloace prin care reușesc să se exprime cântând. Anumite mișcări, gesturile lor sau ale colegilor și semnalele sonore contribuie decisiv la identificarea tonalității sau la reintrarea în ritm a unor personaje. Teza prezintă studii de caz în care creativitatea de tip teatral/dramatic/ a înlocuit cu succes imperfecțiunile vocale sau ritmice. Și acompaniamentele executate de unii artiști, cu ajutorul instrumentelor pe care le aveau la îndemână, ne-au solicitat inventivitatea. De multe ori am folosit sunetul unor obiecte neconvenționale (oale, cratițe, preș, sticle, linguri etc.) pentru a orchestra anumite momente și pentru a defini spații și personaje. Actrița care execută întreaga parte ritmică a unui spectacol (utilizând vesela dintr-o bucătărie) joacă rolul unei gospodine, în timp ce realizează performanțe notabile pentru orice percusionist. Lucrarea analizează cum se poate construi atmosfera unor spectacole, pe baza ideilor sugerate de text și de echipa artistică, utilizând totodată combinațiile de instrumente potrivite și acțiunile care le permit actorilor să intervină muzical.

Uneori, sunetul specific al unor proiecte se obține utilizând voci. Pentru a crea senzația de ambiguitate în câteva poeme despre alcool am conceput două linii melodice foarte apropiate unele de altele²², evitând bâlbâiala bețivului clasic. Am preferat precizia și luciditatea celui care vede cu claritate o lume halucinantă. Reluarea aceluiași text cu acompaniament diferit, în care un gât de sticlă alunecă pe corzile chitarelor metalice²³, schimbă complet sonoritatea și abordarea pieselor. Cu muzicianul de blues²⁴ care a participat la acest experiment am colaborat

²² Vezi Ada Milea, Bobo Burlăcianu & Cristi Rigman – subiect, *Paharul*, www.youtube.com, 15.07.2020, accesat ultima dată în 03.05.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=7ytCA67dl4Q>.

²³ Vezi Ada Milea, *Sub masă (din Alcool)*, www.youtube.com, 29.11.2020, accesat ultima dată în 03.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=UPERiDJ_MIA.

²⁴ Blues: gen muzical care a influențat jazz-ul și majoritatea genurilor derivate din rock.

și pentru a construi atmosfera *western*²⁵ a unui spectacol realizat după binecunoscuta carte a lui Ion Creangă *Amintiri din copilărie*²⁶.

Cercetarea noastră se oprește și la studiul influenței imaginii asupra sunetului, folosindu-se de analiza procesului de creație al unui spectacol²⁷ în care au fost combinate desene animate cu personaje și umbre. Interpretii circulau din registrul realului spectacular în cel al animației cu ușurință, iar cântecele includeau replici legate de întâmplările din proiecția video. Multe momente au fost inventate special pentru a sincroniza imaginea-video cu piesele muzicale. În spațiu existau și câteva „obiecte vorbitoare”. Acestea reacționau la atingere, având asociate sunete preînregistrate (replici, fragmente muzicale etc.), iar actorii cântau împreună cu ele²⁸. Interacțiunea dintre universul sonor și ilustrația vizuală, începând cu efectul gesturilor asupra muzicii și încheind cu legăturile complexe dintre imaginile care influențează melodiile sunt tratate în mai multe capitole ale tezei completând tabloul analitic al lucrării.

Procesul de creație propriu-zis este tratat în teză separat, pentru fiecare proiect în parte, dar unele observații, încercări și experimente utile sunt menționate în repetate rânduri. Reluarea lor le dovedește eficiența, fapt pentru care au fost reutilizate cu fiecare nou context spectacular. Realizarea unei scheme a spectacolului, împărțirea textului în episoade și crearea unor schițe muzicale corespunzătoare acestora, apoi refacerea lor repetată (în funcție de actori), selectarea instrumentelor și jocul cu posibilitățile sonore ale spațiului sunt doar câteva faze de lucru pentru fiecare text nou. Pe lângă acestea, menționez eficacitatea înființării unui grup secret pe internet, unde participanții au acces oricând la schițele cântecelor și la filmări-ghid din timpul repetițiilor, pot comenta și au libertatea de a distribui informații cu privire la munca noastră colectivă. Altă idee productivă, după cum reiese dintr-un număr de cinci colaborări, este exploatarea creativității unor colegi, invitându-i în calitate de co-autori în anumite proiecte.

Teza de față pleacă de la practică înspre teorie și expune observații utile despre comunicarea muzicală realizată prin intermediul teatrului. Ea prezintă modalități de a crea legături între personaje, situații scenice și cuvinte, folosind *actoria* și *improvizația* ca stimulent al creativității întregii echipe.

²⁵ Western: gen de film american evocând epoca cuceririi vestului în sec. XIX.

²⁶ Creangă, Ion, *Povești, povestiri, amintiri*, București, Editura Ion Creangă, 1972.

²⁷ *Alice*, după Lewis Carroll, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț,
https://www.teatrultineretului.ro/?page_id=19680.

²⁸ Vezi Ada Milea, *Ceai (din Alice)*, www.youtube.com, 14.12.2020, accesat ultima dată în 03.05.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=aO5nePo_HGI.

Bibliografia cuprinde volume a căror lectură a influențat, mai mult sau mai puțin vizibil, creația analizată. Cărțile despre arta teatrală și cele referitoare la muzică au fost privite dintr-o perspectivă care combină cele două arte, folosind dimensiunea teatrală a muzicii și muzicalitatea textelor vorbite. Celelalte volume reprezintă material de lucru sau ajutor în realizarea proiectelor studiate și în asigurarea interdisciplinarității acestora.

Dincolo de dimensiunea reflexivă și analitică cerută de o cercetare doctorală, lucrarea de față își propune să fie o *poetică* (adică conștiința critică pe care artistul însuși o are despre propria sa natură artistică, despre intenția creatoare care se transformă în modalitate de construcție, deci crez estetic și proiect totodată) și, de asemenea, o *poietică* (o incursiune autoscopică în laboratorul de creație multidisciplinară a unui artist, o radiografiere a procesului de geneză artistică).

Lucrarea de față analizează modul în care putem genera și dezvolta structuri muzicale prin intermediul unor mijloace specifice teatrului. Studiul se bazează pe experimente realizate între anii 1999 – 2020 și conține observații din timpul repetițiilor premergătoare unor spectacole sau concerte. Am urmărit relația dintre sunet și semnificația cuvintelor, apoi capacitatea personajelor de a se exprima prin intermediul unor linii melodice adecvate situațiilor scenice date. Plecând de la „muzica” vorbirii obișnuite, care însoțește orice conversație și poate fi asociată ușor particularităților jazz-ului, am studiat cum se transformă universul sonor în funcție de context. Pe măsură ce identificam idei utile și le testam în condiții diverse și cu mijloace diferite, informațiile se clarificau și erau prezentate publicului sub forma unor cântece (în concerte și în spectacole de teatru) sau proiecte de sine stătătoare.

Cercetarea a fost realizată în 4 etape: cea a pieselor muzicale (scurte) de inspirație socială, cea a pieselor muzicale (scurte) realizate în concordanță cu viziunea unui regizor, cea a transformării textelor de mari dimensiuni (romane, piese de teatru, poeme) în variantele lor de concert și cea a transformării textelor de mari dimensiuni (romane, piese de teatru, poeme) în variantele lor de spectacol-concert. Au fost analizate legăturile create între universul sonor și elementele capabile să influențeze sunetele (stări, situații, personaje, cuvinte).

Primele încercări muzical-teatrale s-au concentrat pe comunicarea muzicală a unor texte, cu implicarea câtorva gesturi utilizate ca percuție. În timpul cântecelor, suportul ritmic asigurat de lovituri era atât acompaniament, cât și pantomimă. Căutam ca atitudinea personajului interpretat și mișcările sale să combine firesc actoria cu muzica, iar zgomotele produse să acționeze asemeni unui instrument folosit în sprijinul vocii. Încercam să găsec gesturi potrivite cu sensurile textelor exprimate, utilizând creativitatea unor actori capabili să adapteze linii

melodice unor stări sau situații. Cercetarea a fost inspirată de câteva exerciții învățate la orele de *actorie* și de *improvizație* ale Universității de Teatru. Jocul sunetelor cu sensurile cuvintelor ne-a condus spre structuri muzicale care sugerau atmosfera sonoră a unor spații. Astfel, zumzetul găzelor dintr-o grădină era orchestrat pentru a acompania partea vocală, sau bolboroseala adăugată silabelor dintr-un cântec despre beție lăsa impresia că interpretul se scufundă în alcool în timp ce descrie calitățile vinului.

Am constatat că multe mișcări sau cuvinte pot fi însoțite de sunete într-un mod asemănător celor din desenele animate, *beatboxing* sau filmele de acțiune, influențând linia melodică. Pentru a obține un efect imediat, căutam variante surprinzătoare: o bubuitură după fragmentul „oaia cum cădea”²⁹ sau un scârțâit amplu care să completeze îndemnul „s-o jupuim și s-o facem drapel!”³⁰. Aceste intervenții sporeau receptivitatea publicului și îmbunătățeau vizibilitatea ideilor exprimate de text. Subiectele nu erau alese la întâmplare, ci aparțineau neliniștilor sociale ale momentului. Conflictele interetnice, manipularea, emigrarea, hoția și minciuna ofereau teme pe care încercam să le abordez cu ironie, în cheie tragi-comică. Herta Müller consideră că „în aceste cântece nu se face niciodată morală. Se suferă și se face haz de necaz, dar hazul rămâne unul binevoitor, astfel încât lasă să se întrevadă întotdeauna și puțină durere”³¹. Formele muzical-teatrale prin care mă exprimam denunțau absurditatea unor situații socio-politice la care participam cu toții, cu sau fără voia noastră, ignorând posibilitatea de a schimba ceva. Comunicarea era scopul acestor cântece, având un exemplu în creația și firescul interpretării artistului Alexandru Andrieș. El spune: „Cel mai important lucru e să nu cânti sau să nu vorbești dacă nu ai ceva interesant de comunicat, altfel de ce ar fi cineva interesat de ce faci tu acolo?”³² Și eu comunicam prin cântece scurte, acompaniate de chitară, singură sau împreună cu alți colegi muzicieni sau actori. Abordarea diferită de cea a cantautorului mai sus menționat se datorează perspectivei teatrale („M-am trezit în muzică purtând un creier de teatru”³³). În ediția a XIV-a a Galei UNITER, „Premiul Criticii” se referea la „atitudinea lucidă

²⁹ Vezi Ada Milea – subiect, *Plai*, [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=nWFYCLGjH6o&list=OLAK5uy_I2JAD14qe_BQUM8tBb0hezyDdBvmACDFE&index=4), 05.06.2020, accesat ultima dată în 07.04.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=nWFYCLGjH6o&list=OLAK5uy_I2JAD14qe_BQUM8tBb0hezyDdBvmACDFE&index=4.

³⁰ Vezi Ada Milea – subiect, *Armata*, [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=oQXyLTu69jg&list=OLAK5uy_I2JAD14qe_BQUM8tBb0hezyDdBvmACDFE&index=12), 05.06.2020, accesat ultima dată în 07.04.2021 la https://www.youtube.com/watch?v=oQXyLTu69jg&list=OLAK5uy_I2JAD14qe_BQUM8tBb0hezyDdBvmACDFE&index=12.

³¹ Müller, Herta, *Grenze in der Tasche*, Zeit Online, 21.03.2018, accesat ultima dată în 25.05.2020 la <https://www.zeit.de/2018/13/herta-mueller-ada-milea-rumaenien>, versiune în limba română la finalul lucrării de față, în Anexe, capitolul I, subcapitolul a (*Herta Müller: Granița în raniță*³¹ - discurs în cadrul Târgului Internațional de Carte de la Leipzig 2018).

³² Vezi Milea, Ada, *Perspective în oglindă: prezentări și interviuri. Dialog Alexandru Andrieș – Ada Milea*, Anexa prezentei lucrări, capitolul I, subcapitolul d.

³³ Banu, George, *De la vorbă la cântec*, Cluj-Napoca, Editura Koinónia, 2012, p.105-111.

și critică față de actualitate, prin îmbinarea originală a satirei cu muzica și poezia în spectacolul contemporan”³⁴. Așadar, am plecat de la jazz-ul vorbirii obișnuite (încercând să transmit mesaje sociale sub forma unor cântece) și am demonstrat că putem construi structuri muzicale alcătuite din sunete asociate cuvintelor. Apoi am arătat că aceste sunete pot fi organizate în linii melodice potrivite unor situații și personaje și am creat acompaniamente (incluzând zgomote) în care mișcarea și universul sonor generat de aceasta să fie într-o permanentă legătură.

A doua etapă a cercetării verifică valabilitatea observațiilor și rezultatelor primei etape, în urma extinderii teritoriului studiat. Realizarea unor intervenții muzicale pentru spectacole de teatru a produs o schimbare de perspectivă, prin asumarea viziunii altor creatori. Scriitorul și regizorul oferă tema, iar soluțiile interpretative sunt inspirate și executate de personaje, vocal sau cu ajutorul obiectelor-instrument care pot fi integrate în spațiul de joc. Subiectele nu mai reflectă nemulțumiri sociale contemporane, ci sunt căutate în textul de bază și ajustate pentru a corespunde direcției artistice. Realitatea care furniza materiale în prima etapă a studiului e înlocuită cu lumea fiecărui spectacol, iar aceasta conține și actorii prin intermediul cărora sunt exprimate piesele muzicale. Dacă la începutul cercetării creația și interpretarea revenea aceleiași persoane (împreună cu punctul de vedere), în etapa a doua perspectiva se adaptează viziunii regizorale, textului, actorilor și abilităților acestora. Experiențele anterioare sunt folosite în noul context pentru identificarea unor legături între cuvinte, sunete și gesturi, dar abordarea e schimbată. Autorul cântecelor „împrumută” perspectiva personajelor implicate, jucând rolul actorilor care le interpretează. Altfel spus, pentru a putea crea melodia potrivită, își imaginează că e un personaj care are datele actorului-interpret (voce, prezență, abilități etc.) aflat în situația scenică respectivă. Cu cât compozitorul își cunoaște mai bine „personajul”, adică persoana pe care o joacă jucându-și rolul, cu atât piesele muzicale se vor integra mai ușor în spectacol și îl vor avantaja pe actorul-interpret. Experimentul apelează așadar la capacitatea creatorului de a fi actor și de a-și asuma un rol în rol, pentru a rescrie textele și aranjamentele lor sonore în condiții optime.

Regizorul Alexandru Dabija folosește deseori cântece în spectacolele sale, oferindu-mi posibilitatea de a testa diferite variante muzicale ale unor momente teatrale. El mărturisește că înainte de colaborarea noastră „cântecele însoțeau și completau acțiunile”³⁵, dar odată cu descoperirea schemelor sonore propuse de mine acestea “au înlocuit momente substanțiale de

³⁴ UNITER, *Ediția a XIV-a, pentru anul 2005*, www.uniter.ro, accesat ultima dată în 07.04.2021 la <https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-xiv-a/>.

³⁵ Vezi Milea, Ada, *Perspective în oglindă: prezentări și interviuri. Dialog Alexandru Dabija – Ada Milea*, Anexa prezentei lucrări, Capitolul I, subcapitolul c.

text și acțiune”³⁶. Diferența între cele două forme de exprimare prin muzică (cea folosită de regizor în trecut și cea utilizată în prezent) e dată de legătura directă cu spectacolul său. Cântecul este construit la fața locului, în timpul repetițiilor, în funcție de direcția artistică și de personajele implicate. Vocea interpreților, jocul lor, situația din scenă, obiectele care asigură acompaniamentul (fie că sunt instrumente reale sau recuzită zgomotosă), modul în care alegem cuvintele, sonoritatea lor etc. influențează mult liniile melodice. Practic, atenția ne ajută să identificăm numeroase elemente prin care putem ajunge la o succesiune potrivită de sunete și nu e nevoie ca actorii să fie buni instrumentiști sau să posede voci impecabile. Scopul nu e execuția fără cusur a unui fragment muzical complex, ci integrarea firească a cântecului în spectacol. De aceea sunt preferabile intervențiile muzicale realizate doar de actorii implicați, fără ajutor exterior, folosind instrumente la care aceștia știu cânta sau pe care învață să le stăpânească în timpul repetițiilor.

De multe ori regizorii se exprimă cu maximă precizie asupra universului sonor pe care îl doresc, iar selecția instrumentelor este hotărâtă în urma discuțiilor premergătoare lucrului propriu-zis. În capitolul IX al tezei de față, intitulat *Cercetarea universului sonor în consens cu viziunea regizorală*, am prezentat câteva exemple ale unor abordări artistice care au determinat identificarea acompaniamentului adecvat. Identitatea muzicală a fiecărei producții teatrale depinde de atmosfera pe care regizorul o sugerează, dar se construiește în funcție de posibilitățile vocale și ritmice ale trupei, de resursele teatrului și inspirația echipei. În căutarea sonorităților, actorii se orientează după felul în care vorbesc personajele, după situațiile scenice în care acestea se găsesc și obiectele-instrument pe care le pot utiliza. Cele din urmă sunt analizate în capitolul X al lucrării, numit *Analiza teatralității sunetului unor instrumente muzicale inedite*, în care am prezentat cazul câtorva coloane sonore executate de actori cu instrumente pe care au învățat să le folosească în timpul repetițiilor. De exemplu, combinând *hang drum* (pentru aspectul asemănător unui OZN și efectul său auditiv vibrant) cu *theremin* (al cărui sunet e controlat prin apropierea sau îndepărtarea mâinii de o antenă) se poate crea atmosfera sonoră a unui spectacol despre planete, asteroizi și stele³⁷. Chiar dacă instrumentele sunt complet necunoscute actorilor, ei pot învăța să le utilizeze. Nu realizând momente de virtuozitate, ci integrând prezența lor în spectacol. Un actor care cântă, în timp ce evoluează ca personaj, se folosește de teatru pentru a ajunge la muzică. El nu se va concentra pe frumusețea melodiei, ci va exploata sunetul în context. Capitolul mai sus menționat se referă și la modul în

³⁶ Idem.

³⁷ Vezi Teatrul de Comedie Oficial, *MICUL PRINȚ la Teatrul de Comedie*, www.youtube.com, 19.01.2017, accesat ultima dată în 11.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=NrZGhx7nYZY>.

care câțiva clopoței pot orchestra un cântec, în timp ce ei sunt elemente componente ale unui joc bizar de cărți. Am construit o piesă muzicală într-o mecanică asemănătoare celei care cronometrează timpul de gândire al jucătorilor de șah, cu personaje care declanșează câte un clinchet după fiecare mutare, realizând astfel suportul sonor al vocilor. În acest caz, viziunea regizorală a exclus participarea altor forme de acompaniament, forțând echipa să fie creativă în limitele acestei cerințe.

Utilizarea unor instrumente-obiect potrivite direcției artistice, acțiunilor din scenă și personajelor implicate îi determină pe actori să fie inventivi, atât muzical, cât și teatral. De multe ori, improvizațiile lor ne conduc spre soluții inedite: acompaniamente realizate din respirații³⁸ (în cazul momentului pompării aerului într-un balon) sau din sunetul pantofilor care pășesc pe podea³⁹. Încercările de a crea legături între acțiunea scenică, obiecte, sunete și cuvinte ne-au condus spre structuri muzicale capabile să îi ofere textului un suport sonor adecvat și, din nou, am ajuns la muzică prin intermediul teatrului.

Neurologul Oliver Sacks, care a studiat diferența dintre creierul muzicienilor și cel al non-muzicienilor, oferă numeroase exemple ale unor persoane ajunse accidental în teritoriul muzicii.⁴⁰ Chiar dacă ele nu au o minimă pregătire în domeniu, apropierea de universul sunetelor e foarte puternică. În timp ce muzicienii folosesc experiența acumulată în ani de studiu, ceilalți privesc sunetul sub influența profesiei și experienței lor. Astfel, actorii găsesc în teatru o cale de acces spre muzică, folosind mijloace specifice artei teatrale.

Capitolul VIII.5. al lucrării de față, intitulat *Dificultăți, obstacole și soluții în lucrul cu actorul*, prezintă cazul unor interpreți mai puțin muzicali, care identifică soluții surprinzătoare pentru a se exprima muzical. Legăturile dintre cuvinte și situațiile scenice în care se află personajele lor, felul în care vorbesc și reacționează ele, zgomotele din jur etc. îi direcționează pe actori spre forme de comunicare însoțite de linii melodice. Creativitatea înlocuiește cu succes nesiguranțele ritmice sau vocale. Protagonistii ajung la melodii plecând de la sunetul cuvintelor și, uneori, se sprijină pe intervențiile sonore ale altor colegi. Demonstrarea valabilității acestor afirmații se bazează pe experimente descrise în capitolul menționat mai sus, dar continuă și în celelalte etape ale studiului. Schimbarea contextului ne ajută să identificăm noi elemente și mijloace care îi determină pe actori să se exprime muzical prin intermediul teatrului.

³⁸ *Aventurile lui Habarnam* de Nicolai Nosov, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon (Capitolul IX.3. al lucrării, intitulat *Alexandru Dabija*).

³⁹ *Meșteșugul vieții* de Hanoch Levin, regia de Felix Alexa, Teatrul Bulandra.

⁴⁰ *Vezi Milea, Ada, Actorul în căutarea unor forme muzicale. Studii de caz*, capitolul VIII al prezentei lucrări.

După exercițiul cântecelor scurte, independente (cu mesaj social) sau integrate în spectacole de teatru (în consens cu o viziune regizorală), am încercat transformarea câtorva cărți în variantele lor muzicale. Acest lucru presupunea extinderea experimentelor anterioare asupra unui întreg proiect și testarea lor în noile condiții. În plus, datorită volumului mare de informații și acțiuni, pentru fiecare text a fost necesară realizarea unei scheme de spectacol (care să cuprindă momentele importante, grupate în episoade destinate transformării în piese muzicale), identificarea personajelor și a scenelor la care participă ele, stabilirea echipei și a instrumentelor. Fragmentele selectate erau trecute prin procedeele menționate în etapa a doua, adică direcționate către linii melodice corespunzătoare personajelor și situațiilor scenice în care se găseau acestea.

Particularitățile fiecărui proiect acționează puternic asupra întregii abordări. Pentru un concert despre călătorii⁴¹ stilul muzical se schimbă odată cu zona geografică, iar rescrierea celebrului roman *Don Quijote* conține melodii cu trimiteri la sonorități spaniole. Și modul în care sunt implicați colaboratorii influențează decisiv întregul, făcând greu de imaginat înlocuirea lor, deoarece cântecele sunt construite în funcție de prezența și abilitățile acestora. Un actor capabil să interpreteze personajul *Sancho Panza* în timp ce cântă la vioară, să execute momente de *commedia dell' arte*, pretinzând că arcușul și corpul vioarei sunt păpuși pe care el le manevrează, nu e ușor de găsit. Ca parte din rol, jocul actoricesc se extinde și asupra utilizării sunetelor în context. Fragmentele muzicale accidentate de oboseala personajului care adoarme cântând, scârțâitul morilor de vânt strecurat ritmic printre replici și imitarea la vioară a vocii altui personaj sunt exemple de sunete create și manipulate cu ajutorul teatrului. Așadar, în variantele de concert, în care actorii nu se deplasează în spațiu, acțiunea se desfășoară în imaginația spectatorilor. Pe scenă sunt schițate doar mici gesturi care sporesc expresivitatea fragmentelor muzicale și se sprijină pe cuvinte și pe semnificația lor. De exemplu: mișcarea capului, ca și cum privirea ar urmări un vehicul aflat în mare viteză, poate însoți sugestiv verbul „fugea”. Pe lângă ajutorul pe care îl oferă textului și melodiei, mai există un avantaj: direcționarea atenției spectatorilor către artistul care tocmai exprimă ceva important. Lucru foarte util în cazul sonorizării obișnuite, deoarece toate vocile sunt percepute din aceeași parte a scenei (fiind amplasate în aceleași boxe audio). Ochiul privitorului e atras de mișcare involuntar, iar actorii pot folosi reflexele publicului în beneficiul spectacolului. Astfel, oamenii din sală vor vedea în primul rând ceea ce sunt stimulați să observe. Dacă întreaga distribuție îl

⁴¹ Naum, Gellu, *Apolodor. Un pinguin călător*, București, Editura Ion Creangă, 1988.

privește, brusc, pe unul dintre protagoniști, spectatorii îl vor urmări cu interes, iar replicile pe care le va rosti se vor bucura de atenția întregii audiențe.

Concertele care presupun amplasarea artiștilor în fața microfoanelor îi obligă pe aceștia să fie creativi, în limitele impuse de ele. Pe lângă mimică și gesturi, am încercat să utilizăm ceea ce puteam avea la îndemână: diferite obiecte și instrumente. O pălărie trasă peste ochi și niște ochelari de soare⁴² le permite privitorilor să remarce că purtătorul lor nu dorește să fie recunoscut, iar o cască militară semnalează prezența unui soldat (*Švejk*) la microfon. Dincolo de faptul că publicul beneficiază de toate aceste indicii despre personaje, stări și spații, jocul actorilor e mult îmbunătățit și îmbogățit de obiectele respective. În repetițiile din teatre artiștii folosesc în mod obișnuit recuzită și, până când sunt achiziționate sau confecționate elementele din spectacol, ei „marchează” prezența lor. Experimentele realizate în etapa de studiu la care ne referim pot fi comparate cu acest stadiu al lucrului în pregătirea unui spectacol.

Nu doar obiectele, ci și felul de a comunica al personajelor îi poate orienta pe spectatori. Ba mai mult, contribuie la realizarea structurii muzicale. *Doctorul din Nasul*⁴³ gogolian folosește foarte des interjecția „hm”⁴⁴, atât de des încât ea impune un ritm și acompaniază cântecul în timp ce arată cum personajul gândește în reprize scurte și își exprimă îndoiala cu privire la propriile lui ipoteze și păreri. În același spectacol, un moment instrumental executat la nară⁴⁵ reflectă bucuria manifestată de personajul central la revenirea nasului pe față după o lungă absență. Toate aceste exemple arată că între universul sonor, personaje, gesturi, cuvinte și idei putem construi legături vizibile. La fel ca în celelalte etape de studiu, și în aceasta am experimentat diferite căi de a ajunge la muzică prin intermediul teatrului. Textul de mare întindere ne-a sprijinit în conturarea personajelor și am demonstrat că modul lor de a se exprima, de a relaționa și de a reacționa poate fi extrem de util muzicii.

Ultima etapă a cercetării se referă la cazul în care actorii sunt mobili, iar producția cuprinde cât mai multe elemente folosite în teatru (mișcare, video, costume, decor și recuzită). Posibilitatea de a deplasa personajele în spațiu aduce multe avantaje sunetului spectacolului. Aparițiile surprinzătoare accidentează fluxul unor melodii, le pot schimba dinamica sau le transformă total. Uneori, produc liniște. Prezența generalului din *Švejk în concert* (vezi *supra*,

⁴² Vezi Ada Milea, *Toreador (din repetiție la MiniChiritza)*, www.youtube.com, 22.12.2020, accesat ultima dată în 20.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=vfoekkJaEgI>.

⁴³ Spectacolul *Nasul*, după N.V. Gogol, regia de Alexandru Dabija, la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, anul 2007.

⁴⁴ Vezi Bobo Burlăcianu, *Hmm... (doctorul) din Nasul de Gogol*, www.youtube.com, 20.02.2010, accesat ultima dată în 20.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=MPWG-uCwaw4>.

⁴⁵ Vezi Bobo Burlăcianu, *7 aprilie din Nasul de Gogol*, www.youtube.com, 20.02.2010, accesat ultima dată în 20.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=NqsH77J6ZkY>.

cap. X.6) reduce la tăcere întreaga distribuție, de fiecare dată, chiar dacă protagoniștii sunt surprinși la mijlocul unui moment muzical. Încremenirea în poziție de „drepti” pe care o provoacă e înțeleasă ca formă de respect pentru gradul militar superior, dar are și o utilitate practică: îi permite artistului să cânte din frunză fără ca sunetul să fie acoperit de alte instrumente mult mai puternice ca volum. Pe de altă parte, în ideea direcționării atenției spectatorilor (menționată mai devreme) mișcarea ne oferă soluții. Generalul captează imediat interesul publicului datorită imobilității celorlalți, el fiind singurul care se deplasează. În alt caz, folosind un tufiș (în spectacolul *Chiritza în concert*, vezi *supra*, cap.VII.7), actorii care joacă rolul unor îndrăgostiți sunt vizibili în timpul declarațiilor pe care și le fac, apoi se ascund când apar alte personaje. Repetitivitatea acestui joc a imprimat cântecului un ritm alert, iar cei doi au interpretat neliniștea odată cu melodia care le însoțea cuvintele. Experimentul a demonstrat că elementele de decor pot influența cântecele, dar există și cazuri în care cu ajutorul lor se realizează întregul acompaniament.

Inspirați de trupa STOMP, expertă în crearea unor piese muzicale bazate pe sunetul obiectelor de uz casnic, am încercat să utilizăm recuzita ca suport sonor pentru vocile unor personaje. Câteva oale, cratițe, râșnițe, capace, farfurii și solnițe au devenit instrumente de percuție, iar personajul *Mama*⁴⁶ a asigurat întreaga parte ritmică a unui spectacol. Actrița juca rolul femeii ocupate în bucătărie și „gătea” în timp ce cânta, muzica și teatrul fiind prezente simultan în interpretarea ei. Alte personaje utilizau uscătoare de păr sau ventilatoare, pentru a ilustra sonor și vizual viteza unui autobuz sau curentul de aer din timpul căderii de la înălțime. Am probat multe astfel de combinații și am identificat numeroase obiecte-instrument care au putut fi utilizate muzical și teatral deopotrivă. În capitolul X, intitulat *Analiza teatralității unor instrumente muzicale inedite*, am oferit câteva exemple.

Experimentele au continuat prin abordarea diferită a aceluiași text, demonstrând că schimbarea echipei, a instrumentelor, a direcției artistice sau a limbii spectacolului influențează modul în care muzica însoțește cuvintele. Fiecare participant poate contribui major la crearea, dezvoltarea și orchestrarea cântecelor, iar o altă perspectivă regizorală decât cea inițială se reflectă puternic asupra întregului proiect (și din punct de vedere sonor). Astfel, piesa de teatru *Insula* de Gellu Naum a avut șapte versiuni (analizate în capitolul V, intitulat *Insula. Șapte abordări muzicale diferite. Studii de caz.*), fiecare dintre ele deosebindu-se fundamental de celelalte. Prima a beneficiat de întâlnirea creativă dintre două perspective: cea muzicală (dominată de structuri sonore) și cea teatrală (care se baza pe acțiuni și situații). Instrumentele

⁴⁶ *Mama*: personaj interpretat de actrița Nora Covali în spectacolul *Visătorul*, după Ian McEwan, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

preluau energia și atitudinea unor personaje, chiar dacă eroul central rămânea fixat pe ideea singurătății și utiliza o voce caldă și calmă. Chitara era suport sonor pentru replici prin acordurile și ritmurile pe care le impunea, iar concertul nu presupunea deplasarea protagoniștilor în spațiu. După cinci ani de la premiera acestei versiuni experimentul a continuat în condiții diferite, singurul element neschimbat fiind textul de bază (*Insula* de Gellu Naum). Am realizat altă schemă de spectacol, deoarece distribuția conținea acum unsprezece actori (dintre care trei cu instrumente: acordeon, toabă și chitară) care aveau costume, se puteau mișca într-un decor și utilizau elemente de recuzită. Prezența reală a personajelor, prin jocul artiștilor care le interpretau și timbrul vocilor lor, a condus întregul proiect spre cu totul alte melodii și replici, alte situații scenice, alte ritmuri și alte rezolvări muzical-teatrale. De data aceasta spectacolul se desfășura în limba română și nu mai era prezentat sub forma unui jurnal. Cele două experimente corespund ultimelor două etape de cercetare despre care am scris la începutul acestui capitol (cea a transformării unui text de mari dimensiuni în varianta lui de concert și cea a transformării unui text de mari dimensiuni în varianta lui de spectacol-concert). După încă cinci ani de la ultima versiune, am încercat să obțin inversul acestor etape și am preluat cântecele destinate celor 11 actori reducându-le la interpretarea unui singur artist (în concertul *Insula cu jucării din benzinării*). *Robinson* era cu adevărat singur, dar manevra păpuși de pluș, le imita vocile (la vedere) și le punea în diferite situații scenice. Deși se urmărea refacerea (în miniatură) a spectacolului, acesta era transformat complet de noile voci și prezențe care îl alcătuiau și de faptul că omul (*Robinson*) manevra păpușile (celelalte personaje). Deplasarea în spațiu era exclusă, iar pentru cântece au fost identificate alte soluții muzical-teatrale. De exemplu, *Robinson* trebuia să își ascundă mama de furia unor rude care o urmăreau, iar el a găsit locul potrivit: sub tricoul propriu. Apoi, folosind niște ochelari de soare și schimbându-și vocea, devenea canibalul în burta căruia începeau să cânte cei adăpostiți. Transformările majore suferite de piesele muzicale au demonstrat, din nou, că realizarea fiecărui proiect depinde de creativitatea și abilitățile celor implicați și de nivelul lor de participare, iar muzica și textul se pot modifica în funcție de noile condiții. După un an de la varianta „cu jucării”, regizorul Mihai Măniușiu a propus refacerea libretului într-o versiune cu personaje interpretate de 16 actori și un toboșar. Noua direcție artistică și personalitatea celor implicați (unii dintre ei foarte buni instrumentiști) au determinat schimbarea completă a unor melodii și reevaluarea întregului text. Au fost introduse pasaje naumiene eliminate în celelalte versiuni, acțiunea fiind mult mai clară și dinamică. Piesele muzicale au devenit exotice, iar orchestrația bogată. Pentru următorul experiment am revenit la prima versiune de teatru (cea cu 11 actori, care încă avea reprezentații programate) și am înlocuit personajul static pe care îl interpretam (acompaniindu-i la chitară pe

ceilalți) cu doi foarte buni instrumentiști capabili să fie mobili și să joace roluri. Folosind experiența anterioară, am dezvoltat replicile noilor veniți și am preluat anumite teme muzicale din spectacolul precedent. Totuși, prin interacțiunea cu artiștii, am ajuns la alt univers sonor decât al celorlalte. La fel s-a întâmplat și când am adaptat cântecele versiunii în limba engleză pentru a înregistra coloana sonoră a unei animații. Chiar dacă am plecat de la aceleași piese, modificările cerute de producător și de echipa artistică au schimbat complet atmosfera muzical-teatrală. Totul a fost regândit în ideea că putem vedea personaje distincte pe ecran, iar „jurnalul” lui *Robinson* era o tabletă cu care acesta ajusta aspectele neplăcute ale realității. Ultima abordare a textului naumian folosea materialul și experiențele anterioare, în timp ce se referea la o problemă care e tot mai prezentă în societatea contemporană: corectitudinea politică. Regizorul Alexandru Dabija propunea realizarea unui spectacol ale cărui cântece să fie permanent accidentate de intervențiile cenzurii nemulțumite de anumite cuvinte sau situații din text. Întreruperea cântecelor era urmată de improvizația actorilor, lucru care ne permitea să organizăm o „corecție live” a versurilor. Schimbările aveau consecințe asupra liniilor melodice, în aceeași măsură în care personajele, situațiile scenice, instrumentele și direcția artistică se reflectă în planul sonor.

Toate aceste versiuni muzicale sunt amplu prezentate în capitolul V al tezei de față, intitulat *Insula. Șapte abordări muzicale diferite. Studii de caz*, care urmărește dependența liniilor melodice de un context dramatic. Am plecat de la vorbirea curentă „ca formă de jazz” și am căutat sunete corespunzătoare stării pe care doream să o comunicăm, demonstrând că fiecare element dintr-un spectacol îi poate transforma muzica. Schimbând viziunea, spațiul și actorii se modifica întregul. Personalitatea fiecărui colaborator intervine semnificativ în relația textului cu melodiile. Astfel, prima variantă a *Insulei* e melancolică, dominată de un umor subtil și fragil care gravitează în jurul ideii de singurătate. Cântecele sunt comice și triste în același timp, prezența viorii fiind cea care menține (de multe ori) tonul grav. Următoarea abordare e jucăușă, mai aproape de textul lui Gellu Naum, utilizând spiritul ludic al unui număr mare de actori. Fiecare dintre ei a inspirat personajele, cuvintele și liniile melodice asociate lor, deoarece cântecele au fost inventate prin imaginarea actorilor în anumite roluri. Acest lucru se baza pe capacitatea compozitorului de a-i interpreta pe protagoniști jucându-și personajele. Din această perspectivă erau create schițele muzicale, care puteau fi îmbunătățite pe parcurs de către ceilalți colaboratori. Noua *Insulă* a fost un experiment care a ajuns la muzică prin mijloace specifice teatrului și a fost creată după profilul unor actori. Verificarea valabilității pieselor muzicale astfel concepute s-a făcut prin esențializarea produsă de cea de-a treia variantă a spectacolului

(vezi *supra*, cap.V.3), în care un singur om joacă toate personajele. Pe lângă posibilitatea de a inventa melodii în acest mod, se demonstrează importanța de a avea mereu în prim-plan povestea textului de bază. Urmărind personajele, acțiunile și reacțiile lor, în timp ce le construim o identitate, avem suficiente date pentru a putea imagina melodii ale textelor pe care le rostesc.

Concluziile anterioare au fost testate și în experimente efectuate asupra unui poem de mari dimensiuni (*Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum), în condiții complet diferite (alte instrumente, alți interpreți și alte limbi). În plus față de observațiile comunicate deja, aș aminti capacitatea sonorității limbilor străine de a modifica melodia versurilor unui cântec. Pentru varianta în engleză a textului menționat (vezi *supra*, cap. VII.3) am constatat că o traducere fidelă a versurilor dăunează spiritului cărții, deoarece întreaga joacă a autorului cu rimele și cu sensurile cuvintelor se pierde. În consecință, am încercat rescrierea întâmplărilor în noua limbă și nu traducerea textului, folosind modul ghiduş în care Gellu Naum construia momentele. Am început să lucrăm inserând un mic fragment în română („Mi-e dor... Mi-e dor...”), ca și cum eroul principal își permitea periodic să se exprime în limba sa, clarificând că acesta este șlagărul care i-a adus celebritatea. Publicul englez a apreciat exotismul acustic al cuvintelor românești și a manifestat înțelegere față de eventualele exprimări mai puțin englezești din limba concertului, observație verificată și în cazul primei versiuni a spectacolului *Insula* (vezi *supra*, cap. V.1). De la început, personajul e perceput ca străin și e firesc să se exprime neobișnuit. Insist pe acest aspect, deoarece ține de evaluarea corectă a contextului în care cântăm și am demonstrat că acesta influențează liniile melodice. Oricât de bine am cunoaște o limbă, modul în care ne exprimăm în ea diferă de cel al unui nativ și e imposibil să îi detectăm subtilitățile. Textul englezesc despre *Robinson* a fost corectat, dar cu toții am preferat varianta stângace. Experiența s-a repetat și cu versiunea germană a concertului *Apolodor* (vezi *supra*, cap.VII.4), cea corectată fiind considerată (de către nativi) mai puțin interesantă și poetică decât precedenta. În toate aceste cazuri, asumarea stângăciilor limbii făcea parte din personaj, iar muzica textului era construită în logica greșită a frazelor. Cei care remediau erorile se rezumau la text și nu interveneau în melodie, lucru care afecta relația dintre gând, cuvinte și structura sonoră. Interpreții observau naturalitatea cu care pot comunica frazele însoțite de muzică și optau pentru aceasta, în detrimentul logicii replicilor. Observațiile anterioare arată că firescul legăturii între sunet și cuvinte e prioritar pentru interpret, chiar dacă alternativa îi oferă șansa de a se exprima corect. El preferă să joace rolul străinului, decât să renunțe la asocierea naturală a cuvintelor cu muzica.

Urmărind același cântec în română, engleză și germană se pot observa mari diferențe între melodii. Fiecare limbă exprimă diferit aceleași idei, în funcție de sonoritatea cuvintelor și de structura frazelor. În consecință, pentru linia melodică asociată unui text german și a semnificațiilor lui vom obține alte succesiuni de sunete decât în limba română. Și orchestrația se realizează în aceeași logică a legăturilor dintre cuvânt, gând și melodie, lucru analizat (pentru limba germană) în capitolul VII.4, intitulat *Apolodor în germană (anii 2012 și 2016)*.

Până în acest punct am arătat că limba vorbită, direcția artistică, instrumentele, personajele și situațiile în care se găsesc ele influențează universul sonor al unui spectacol și că, în anumite condiții, cuvintele sunt capabile să genereze melodii.

Referindu-mă la transformarea unui text de mare întindere în varianta sa muzicală, am menționat stabilirea unei scheme a spectacolului. Aceasta presupune împărțirea textului în episoade (care pot deveni cântece) și cuprinde personajele și traseele lor. Unii colaboratori se implică în scrierea pieselor muzicale. Am probat diferite modalități de a lucra în colaborare și am ajuns la concluzia că varianta cea mai eficientă pleacă de la schițe pe care le concep singură. Ele sunt doar materialul sonor care concentrează o idee de text, adică baza pe care o putem păstra sau modifica (parțial sau total) împreună. În capitolul VIII.3, intitulat *Actorul în căutarea unor forme muzicale. Cazul Anca Hanu*, am analizat modul în care una dintre actrițele din distribuția unor spectacole se implică în procesul de creație. Cunoscând calitățile și particularitățile colegilor ei, Anca Hanu reușește să își asume perspectiva lor asupra personajelor. Știe cu precizie zonele vocale confortabile lor și își imaginează acompaniamentele pe care ei le pot realiza fără dificultate. Prin joc și improvizație inventăm combinații de muzică și text, mai ales în cazul colaborărilor în care fiecare autor e provocat de ideile celuilalt. Improvizația în teatru are un rol determinant, iar pentru muzică jazz-ul e în mare măsură improvizație. În același timp, vorbirea e „o formă de jazz”, prin combinarea sunetelor din cuvintele rostite. Așadar, improvizația determină teatrul și muzica să se întâlnească în comunicarea verbală, lucru pe care îl putem utiliza și în plan muzical.

Și mișcarea poate avea consecințe sonore utile. Gesturile care produc sunete acționează pe două nivele (cel al văzului și cel al auzului) și ambele sunt însoțite de posibile semnificații. Dacă imaginăm mișcarea în așa fel încât să existe o legătură între sunetul produs și gestul care îl produce, apoi o asociem unui text potrivit, obținem un moment de teatru profund muzical. Când *Preotul* spectacolului *Amintiri* (vezi *supra*, Capitolul X.7) realizează un ritm ștergându-și picioarele pe un preș, apoi se oprește pentru a suna dintr-un clopoțel de tipul celor utilizate la recepția hotelurilor, textul cântecului se referă la mersul său „din casă-n casă”. În acest caz,

acompaniamentul sprijină muzical și vizual povestea expusă, folosindu-se de mici sugestii. Uciderea imaginară a unor muște, prin intermediul cărților (în același spectacol), devine percuție pentru o piesă muzicală despre insectele strivite în interiorul manualelor școlare. Multe asemenea legături au fost identificate de actori. Dacă le e stimulată creativitatea, aceasta se manifestă muzical și teatral deopotrivă.

Atmosfera sonoră a unui spectacol depinde mult de instrumentele utilizate și de modul în care direcționăm participarea vocală a actorilor. În spectacolul *Deliruri* (vezi *supra*, cap.VII.6) sunetul de bază era redat de două voci care cântau mereu împreună, foarte aproape una de cealaltă, câteodată intersectându-se. Am ocolit bâlbâiala tipică a bețivului, preferând să construim starea de ebrietate cu precizie și luciditate. Nu vorbeam despre alcoolic privindu-l din afara sa, ci vedeam odată cu el lumea distorsionată și fascinantă din interiorul paharului. După 6 ani am realizat o versiune cu totul nouă, invitând un muzician de *blues* să propună teme muzicale acelorași texte. Am considerat că tehnica *slide* folosită de artist, prin alunecarea unui gât de sticlă pe corzile chitarelor acordate diferit, e foarte potrivită cu poemele. Au rezultat cântece ale căror ritm, melodie și stare de spirit nu aveau nicio legătură cu cele inițiale, chiar dacă versurile erau neschimbate. Cu ajutorul *slide guitar*, multe cuvinte alunecau împreună cu sunetul, prelungind vocalele. Prezența bonomă a muzicianului și calmul sunetului instrumentelor au oferit o perspectivă luminoasă poemelor. Dacă în prima versiune piesa *Forța neagră* e violentă⁴⁷, concentrându-se pe calvarul luptei alcoolicii cu halucinațiile sale, în cea de-a doua⁴⁸ există doar experiența plăcută a evadării din realitate. Sprijinul pe care textul îl oferă melodiei prin prelungirea vocalelor („Eu câââânt... forța neagră din capul meu”) îi sugerează ascultătorului o relaxare melancolică, dar de multe ori întâlnim acest procedeu în jelania cântecelor triste. Bocetul se bazează tocmai pe modul în care sunetul alunecă odată cu reproșurile și cu regretele exprimate prin cuvinte.

În cadrul mai multor proiecte am experimentat utilizarea vocalelor lungi și am urmărit modul în care putem evidenția, cu ajutorul lor, anumite aspecte asupra cărora dorim să insistăm. Fie că personajele se plâng de abuzuri („M-o batuuuut”) sau încearcă să-i convingă pe ceilalți de justetea părerilor lor („popa-i buuun”), intenția e aceea de a sublinia că pasajele respective au nevoie de mai multă atenție din partea ascultătorilor. În alte situații, prelungirea vocalelor e

⁴⁷ Vezi Ada Milea, Bobo Burlăcianu & Cristi Rigman – Subiect, *Forța Neagră*, www.youtube.com, 15.06.2020, accesat ultima dată în 24.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=mGKo6wmJLsQ>.

⁴⁸ Vezi Lazar Lucian, *Live la Teatrul George Bacovia din Bacău 2019 Ada Milea – Forța neagră*, www.youtube.com, 29.09.2019, accesat ultima dată în 24.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=foHhxzc7uJM>.

doar o formă prin care se aduce în prim-plan o rugămintă („Plăââangi... Plângi cu mine”, vezi *supra*, cap. V.2) sau e ironizat un personaj („Plăââangi, Rosetta, plâââangi! /Apar șanțuri adââââânci/ pe obrajii tăi, când plâââangi”⁴⁹). În exemplele anterioare se suprapune sonoritatea unui plâns pe cuvântul care îl exprimă, realizând o legătură între idee-sunet și cuvânt. Prelungirea vocalelor determină apariția notelor lungi în liniile melodice asociate textelor respective. În cazul în care avem de-a face cu un singur sunet prelungit intervine o singură notă, iar în situația unei succesiuni de sunete pe care le asociem cuvântului apare un *legato*⁵⁰. Câteodată, vocalele lungi (împreună cu ideile) sunt scoase în evidență și prin mișcare. Doi actori care interpretează un cântec despre meduze (vezi *supra*, cap. VII.8) subliniază anumite acțiuni ridicându-se puțin când le rostesc: „se lipeeeesc”, „viiiine” și „fuuugi”. Utilizarea în acest mod a legăturilor dintre idei, text și muzică demonstrează, din nou, că inventivitatea manifestată la nivel teatral se reflectă în melodii și că accesul actorilor creativi la muzică se poate face în multe feluri.

Varianta instrumentală a „vocalelor lungi” se obține prin intermediul tehnicii *slide guitar*. Muzicianul de blues menționat mai devreme a dominat întregul univers sonor al unui spectacol (vezi *supra*, cap. VI), oferindu-i atmosfera *western* pe care o urmăream pentru text. Sunetul specific al chitarelor metalice însoțea (prin *slide*) alunecarea în timp a personajelor, replicile reușind astfel să călătorească între prezent și trecut cu mare ușurință. Existau (simultan) 4 actori care interpretau 4 vârste ale autorului (Creangă), fiecare dintre ei comportându-se ca și cum ceilalți nu ar fi fost de față. Teatrul e un loc ideal pentru experimente, deoarece facilitează legăturile între cuvinte, sens și sunete, oferind spațiu de manifestare nelimitat pentru creativitatea artiștilor. Ei pot combina elemente reale cu iluziile create prin intermediul unor proiecții video, jocuri de umbre, lumini și efecte sonore.

Pe parcursul cercetării am lucrat în spații adaptate cu abilitate nevoilor muzicale. Scenografa Alexandra Constantin a plasat un pian în universul rural, în care era greu de imaginat un asemenea instrument, adăpostindu-l sub o căpiță de fân mobilă (se ridică în timpul intervențiilor claviaturii). Ea a inventat o Lună enormă pentru proiecția unor imagini transmise live de o cameră video aflată într-o fântână, în timp ce personajele cântau privind înăuntru și creau iluzia că urmăresc din cer întâmplările. Pentru un alt spectacol, a integrat în decor o instalație alcătuită din obiecte care reacționează vocal la atingere (vezi *supra*, capitolul X.7) și comunică repetitiv

⁴⁹ Vezi Ada Milea, *05 Rosetta*, www.youtube.com, 9.09.2016, accesat ultima dată în 25.04.2021 la <https://www.youtube.com/watch?v=mCQAsuhUPwI>.

⁵⁰ Legato: linie curbă, plasată sub sau deasupra unor note muzicale, care semnaleză că notele respective se interpretează cu un sunet continuu (fără pauză).

idei preînregistrate. Căderea în altă lume (vezi supra, capitolul VII.8), creșterea și descreșterea personajelor sau aparițiile unor animale se realizau prin folosirea umbrelor și a unor animații pe un ecran central, personajele reușind să treacă dintr-o realitate în cealaltă: ca umbră (în universul animat) și ca persoană (în cel imediat).

Experimentele analizate în lucrarea de față demonstrează că universul sonor poate fi inspirat și influențat în multe feluri. Pentru a se ajunge la muzică prin intermediul teatrului, autorii cântecelor trebuie să își asume condiția de actori și, din această perspectivă, să inventeze replicile și melodiile potrivite lor. E necesar ca ei să își cunoască bine rolurile, adică să știe care sunt calitățile și dificultățile interpreților reali, pentru a propune piese muzicale adecvate prezenței lor vocale și instrumentale. Eventualele colaborări îi determină pe cei implicați în partea de creație să se stimuleze reciproc și ideile unuia îi pot conduce pe ceilalți spre teritorii la care nu s-ar fi gândit niciodată. Atenția la particularitățile tuturor elementelor din spectacol e esențială. Ea ne direcționează spre instrumentele și soluțiile sonore cele mai potrivite. Împărțirea în 4 etape a studiului realizat, menționată la începutul acestui capitol, s-a făcut în funcție de tipul de creație analizat. Cântecele scurte, fie că făceau parte dintr-un context regizoral sau nu, au continuat să fie compuse și în paralel cu celelalte forme de spectacol la care am făcut referire. Pe de altă parte, unele producții, realizate pe texte de mare întindere, au avut atât variantă pentru teatru, cât și pentru concert. Cercetarea s-a desfășurat pe parcursul unei perioade de 21 de ani, cu implicarea unor actori, muzicieni, regizori, scenografi, coregrafi și studenți la actorie, fiind selectate pentru lucrarea de față doar experimentele relevante.