

Nicolae Mihai BRÂNZEU
(Universitatea de Vest
din Timișoara)

**Identitatea regizorului
în spectacolul de operă.
Vocea umană de Francis Poulenc**

Abstract: (The identity of the director in the opera performance) *The Human Voice* by Francis Poulenc) The work aims to detect the instruments that are the basis of staging an opera performance. Considered a sacred object, the musical score contains a lot of information the director needs to mount the proposed title. Musical dramaturgy is encoded in the heights of the notes, in the values, in the timbre colors of the instruments, in the dynamic and agogic elements, in musical themes and motifs, and more importantly, in the opera's leitmotiv system. The director's aim is not to illustrate the music, which would demonstrate the lack of inspiration and would also represent a tautological act, but to (re)create, following the data imposed by the music, a new, very personal, aesthetically interpreted universe imbued with themes, subtexts, truths, and emotions. The indissoluble link between the text and the score must be considered a way to support the director's vision, not as imprisonment in a strict and hard-to-describe world. The musical reflexivity, not accidental in the case of Poulenc, enhances the meaning of the words and provides support to the directorial concept when the correct decryption has been achieved. To better understand how one can follow the route from the text to the score and then to the performance, we will introduce the stages of the mise-en-scène of the performance *The Human Voice* by Francis Poulenc.

Keywords: *director, musical dramaturgy, opera, linguistic diversity, Poulenc.*

Rezumat: Lucrarea își propune a decela instrumentele ce stau la baza montării unui spectacol de operă. Privită ca un obiect sacru, partitura muzicală conține multiple informații de care are nevoie regizorul pentru a monta titlul propus. Dramaturgia muzicală este încriptată în înălțimile notelor, în valori, în culorile timbrale ale instrumentelor, în elementele de dinamică și agogică, în teme și motive muzicale, dar mai cu seamă, în sistemul leit-motivic al operei. Scopul regizorului nu este de-a ilustra muzica, fapt care ar demonstra lipsa de inspirație și ar reprezenta totodată un act tautologic, ci de a (re)crea, în concordanță cu datele impuse de muzică, un univers nou, foarte personal, tâlmăcit estetic și impregnat de teme, subtexte, adevăruri și emoții. Legătura indisolubilă dintre text și partitură, trebuie privită ca o modalitate de a susține viziunea regizorală, nu ca o închistare într-o lume strictă și greu descriptibilă. Reflexivitatea muzicală, deloc fortuită în cazul lui Poulenc, potențează sensul cuvântului și oferă sprijin conceptului regizoral atunci când decriptarea corectă a fost realizată. Pentru a înțelege mai bine cum se poate urmări traseul de la text la partitură și apoi la spectacol, vom face cunoscute etapele mizanscenei spectacolului *Vocea umană* de Francis Poulenc.

Cuvinte-cheie: *regizor, dramaturgie muzicală, operă, diversitate lingvistică, Poulenc.*

Diversitatea cercetării *in vitro* ca etapă premergătoare lucrului la scenă

Studiile de specialitate nu vizează aprofundarea legăturii dintre dramaturgia muzicală și conceptul artistic după care regizorul își duce la îndeplinire mise en scena unui spectacol de operă. La nivel experimental, de workshop sau seminar se investigează zona interferenței dintre partitură, ca obiect artistic finit, dar fără viață, și a contribuției regizorului, din postura de creator și organizator de spectacol, dar ca în oricare artă, elementele tehnice de bază dezvoltă doar posibilitatea de exprimare a artistului. La rândul său etapa hibrid este insuficientă în mediul competitiv fapt pentru care ar fi necesare metode de lucru inovative și consecvente adaptate regiei de operă care să reușească să fundamenteze, fără a oferi rețete savante, un raport - traseu amplificat și devoalat dintr-o perspectivă proprie a experiențelor distincte și competitive din mediul creativ spectacular. Mai mult decât atât, procesul de decriptare dramaturgică și muzicală va crea lumii spectaculare viabile care se vor transforma și nimba în strânsă legătură cu opiniile regizorului în demersurile sale de investigare a proprie identități artistice. Așadar, o monitorizare concretă a etapelor de lucru ale regizorului ar putea deoala anumite etape declanșatoare ale inspirației fapt care ar putea constitui ulterior un breviar de practici pentru tinerii regizori de operă. Mai mult decât atât, regizorul trebuie să aibă mereu în vedere dorința și puterea de înțelegere și conectare la actul artistic a spectatorului. Tărâmul experienței se declanșează și dezvoltă între adaptarea și identificarea situației de joc propuse cu intensitatea experiențelor culturale și trăirilor pe care spectatorul le posedă.

Compozitorul

Francis Poulenc (7 ianuarie 1899 - 30 ianuarie 1963) a fost un compozitor și pianist francez. Poulenc, format în mare parte ca autodidact, se va alătura, în anii '20, grupului de compozitori *Les Six* (Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre) care își propunea să se îndepărteze de influența muzicii romantice germane și de stilul impresionist. Muzica sa, eclectică sub aspect estetic, își regăsește esența în formelor populare și se află sub influența unor lucrări ale compozitorilor romantici francezi, ale lui Igor Stravinsky, Modest Petrovici Musorgski, Claude Debussy, Maurice Ravel sau Eric Satie. Clasorul existenței sale cuprinde **161 de lucrări** dintre care **șase opere** - *Le Gendarme incompris* (1921), *La Colombe* (1923), *Les Mamelles de Tirésias* (1944), *Dialogues des Carmélites* (1953-55) *La Voix humaine* (1958), *La Dame de Monte-Carlo* (1961); **56 lucrări pentru voce și pian** dintre care mai cunoscute ne sunt: *Les Chemins de l'amour* (1940), *Histoire de Babar le petit éléphant* (1940-45).

Investigarea partiturii din perspectiva dramaturgiei muzicale

Vocea umană, tragedie lirică într-un act pentru soprană și orchestră, compusă de Francis Poulenc, are la bază textul omonim, din anul 1927, a lui Jean Cocteau – cel care va și monta premiera absolută a lucrării. Versiunea muzicală, care datează din anul 1957, o va lăsa în umbră pe cea teatrală, este mult mai bine echilibrată.

Cu foarte multă migală, Jean Cocteau redă sufletul zbuciumat al unei femei fără nume. O femeie aflată la un telefon, o conversație cu bărbatul de care îi este teamă să se despartă pentru că încă îl mai iubește. În timpul discursului telefonic emoționant ea realizează că separarea este una inevitabilă iar că moartea, pe care o întrevede neașteptat spre finalul piesei, reprezintă salvarea. Cocteau e bântuit, în creația sa, de prezența morții, fapt justificabil de gestul tatălui său care se sinucise pe când autorul avea vârsta de nouă ani.

Opera se compune dintr-un lung monolog, uneori fără acompaniament orchestral, care este mereu întrerupt de recurența apelului telefonic redat de xilofon. Monologul cântat al femeii nu este întotdeauna foarte coerent deoarece el reprezintă doar partea auzită de spectatori. Vocea interlocutorului masculin nu se aude, dar ea este omniprezentă pe parcursul întregii opere. Prezența lui înăsprește sau alină, într-un mod amalgamat, de-a lungul convorbirii toate informațiile ciclotimice și întrebarie pe care le furnizează personajul feminin.

Deosebit de creativ, Poulenc denotă prin creația sa un arsenal posibilități expresive pe care le mănuieste cu mare rafinament. Imagini, sentimente puternice, stări de furie, mister, langurozitate – iată doar câteva dintre atributele compozitorului în lumea operei.

Vocea umană se caracterizează printr-o muzică cochetă, foarte senzuală, ce surprinde toate schimbările sufletești ale personajului central. Sunt remarcate în construcția muzicală predilecția pentru vocalitate, melodie – de o finețe tipică francezilor, armonia profundă - de cele mai multe ori tonală. În *Vocea umană*, la fel ca și în *Dialogues des Carmélites*, recitativul are un rol deosebit de important în construcția monologată a monoooperei. Cuvântul cântat are la Poulenc o deosebită încărcătură fapt care creează o atmosferă variabilă între angoasă și melancolie, între speranță și furie. Partitura abundă de indicațiile compozitorului fapt ce reflectă înclinația acestuia asupra fondul psihologic nimbant în dramaturgia muzicală. Astfel, pe parcursul celor aproximativ 45 de minute ale convorbirii telefonice, întâlnim indicații precum: *très calme (morne), en s'énervant, sans hâte, comme un cri, très légère, angoissé, très intense, fiévreux et très violent, doux, calme et tendre, énergique, au comble de l'affolement, chuchoté, exagérément articulé, détendu, dans un souffle, coquette, hagarde, exaspéré, tendrement ironique, en s'efforçant de sourire, en colère, comme un être blessé, sans emphase, câline* etc. Indicațiile apar cu o ritmicitate alertă, pe lângă notațiile de dinamică și agogică, de aici și dificultatea întruchipării partiturii.

Dacă ambitusul vocal se înscrie între do1- do3, discursul vocal uzitează un mers recitativic în salturi mici (secunde, terțe, cvarte), mai rareori compozitorul face apel la

intervale de cvintă sau octavă, și se dezvoltă cu preponderență în registrul mediu de soprană (fa# 1 - mi2). Se disting deseori pasaje vocale neacompaniate de orchestră care au rolul de a sublinia singurătatea apăsătoare lăsată de absența iubitului însă atmosfera emoțională se amplifică și energizează odată cu reluarea unor motive muzicale melancolice ce însoțesc ca situație dramatică plimbarea de la Versailles, tentativa de sinucidere etc.

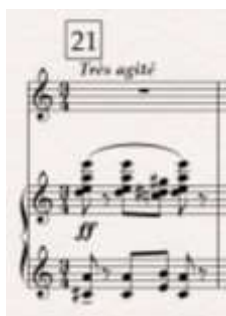
Orchestra (2 pic., 1 oboi, 1 corn englez, 2 cl. in B-flat, 1 cl. bass, 2 fag., 2 corni, 2 tr. in C, 1 trb., 1 tuba, timpani, cymbals, tambourine, xylophone, harp, cvintet de coarde) prin diversitatea timbrală tratată cu știință pentru a lăsa vocea la vedere, prin dezvoltarea motivelor muzicale scurte, prin rupturile de ritm își va consolida un rol desăvârșit în transmiterea atmosferei sumbre a despărțirii. Toată construcția operii, prin diversele imitații, secvențe, prin ambiguitatea tonală - care subliniază frecvențele schimbări emoționale ale personajului central - dar și prin sistemul leitmotivic unitar - care punctează și comentează deopotrivă gânduri și reacții, lasă solistei să se evidențieze un singur pasaj mai consistent de tip arioso între măsurile 412 și 441.

Prezența regizorului de teatru în operă va face mare trecere a operii de la simpla ilustrare a partiturii spre descoperirea unor profunzimi ale creației spectaculare bazate pe viziune. Așadar, iată care ar fi motivele muzicale mai importante ale operii:



Exemplul nr. 1: *La voix humaine*, motivul așteptării bărbatului

Exemplul nr. 2: *La voix humaine*, motivul dorinței de reîmpăcare

Exemplul nr. 3: *La voix humaine*, motivul neliniștii

Exemplul nr. 4: *La voix humaine*, motivul abandonului

Exemplul nr. 5: *La voix humaine*, motivul iubirii

Exemplul nr. 6: *La voix humaine*, motivul morții

Cercetarea *in vivo* în contextul mise en scènei operei

Regia de teatru muzical, definită ca meserie, apare mult mai târziu în comparație cu apariția spectacolului. Din vechi timpuri de sectorul regiei se ocupau compozitorii sau interpreții - actori sau cântăreți, care aveau vocație pentru funcția de regizor. Regizorul, în operă, reușește să se impună după primul război mondial, tocmai pentru a face din spectacol un act de cultură, nu doar o expunere a unor partituri prin glasurile puternice ale soliștilor. Așa că primul obiect de studiu al regizorului de operă este partitura de care, actul său de creație, nu se poate disocia.

Dramaturgia trebuie înțeleasă pe baza partiturii tocmai pentru a putea crea just situațiile, motivațiile personajelor, stilul, atmosfera etc. În timp, regizorul a îmborsădit spectacolul - care ajunsese vetust din cauza modului de interpretare, și a reușit să îi determine pe soliști să nu joace stări și reacții la muzică, ci situații care să fie declanșatoare de emoții și care, evident, să susțină partitura.

Regia spectacolului de teatru muzical

Regizorul, conform lui Adolphe Appia, cel care fundamentează principiile regiei și a scenografiei în creația de operă (v. *La Mise en scène du drame Wagnérien*, 1895) trebuie să pună întrebări, să ridice probleme, să foreze pentru răspunsuri pentru ca rezultatul să nu fie o subliniere a muzicii, ci un act de nimbare și justificare a ei.

Opera, în decursul dezvoltării sale, a oscilat mereu favorizând întâi muzica - sub ideea „prima la musica e poi il teatro” – apoi cântărețul care făcea demonstrații de virtuozație vocală, ulterior scenograful și regizorul. Cel din urmă, pentru că nu dorește să se rezume la ilustrarea muzicii și la reconstituirea exactă a costumelor și decorurilor, face eforturi să se exprime, și nu de puține ori, poate crea o divergență între concept și partitură.

Cunoaștem faptul că întreg conceptul regizoral ar fi necesar să se formeze în urma decriptării partiturii, după ce s-au adunat, triat și conturat idei, de asemenea, că partitura impune sunetul, armonia, ritmul, dinamica și că libretul stabilește contextul, cadrul, personajul, povestea, situațiile, acțiunile, cuvântul. Astfel, regizorul – oferă o reflecție personală a pasiunii și a psihologiei creației literare și muzicale.

Cu toate că relația dintre cei doi se terminase cu mult înainte de momentul pe care îl prezintă Poulenc, Ea - personajul central al operei - se luptă să mențină cât mai mult convorbirea telefonică. Elementul de noutate și modernitate este dat de textul care este întrețesut cu multe puncte de suspensie, cu pauze lungi și tensionate. Puncte de suspensie delimitează locul unde vocea interlocutorul de la celălalt capăt al firului, chiar dacă nu este auzită, ea poate să fie dedusă. Tocmai aceste pauze, pentru solist, sunt cele care pot mobiliza și face diferența în interpretare. Și pentru ca totul să fie mai ușor de înțeles, regizorul a tradus și adaptat integral pe partitură textul din limba franceză în limba română.

Montarea echilibrată nu uzitează de patetism, ci își are fundamentul pe structura stărilor de spirit schimbătoare ale personajului central. S-a recurs la delimitări secvențiale stabilite, de cele mai multe ori, de întreruperile convorbirii sau de sunetul telefonului. Regizorul ordonează în episoade cronologice și spațiile fiecărei scene peste care s-au conturat situațiile solicitate. În acest sens observăm împărțirea operei în 27 de secvențe cărora le-au fost atribuite titluri sugestive și declanșatoare precum: secvența 1 - *Așteptarea*, măsurile 1-18, secvența 2 - *Contrarierea*, măsurile 19-44, secvența 8 - *Farsa*, măsurile 203-222, secvența 14 - *Deconspirarea*, măsurile 353-411 etc.

Montarea s-a voit, din capul locului, a fi o radiografie intimistă a durerii, un compromis lung și mistuitor în încercarea de a împiedica ruperea relației de iubire dintre două personaje universale și neutre (Ea - domnul).

Una din marile reușite ale realizării spectacolului constă în construirea personajului sub un corolar al unui etern feminin calm, interiorizat și vulnerabil care să fie în consonanță cu muzica lui Poulenc care reușește să transmită toate gândurile tănuite sau doar insinuate precum timiditatea și angoasa personajului feminin.

Ea așteaptă împăcarea care nu are să mai vină sau măcar o mică mărturisire de iubire care să o elibereze din corsetul morții. Numai telefonul o mai ține conectată la relație, fapt pentru care îl poartă ca pe un obiect cu potențial salvator. Ea, incapabilă să treacă peste despărțire, dezvoltă față de telefon o relație de sclav. Telefonul fiind arma ce poartă brutal spre ea cuvintele despărțirii. Ea s-ar vrea mințită pentru ca despărțirea să fie mai ușoară.

Durerea o determină pe femeie, cu o zi înainte, să înghită 12 pastile de somnifere pentru a putea dormi. Din acest fapt deducem că pierde simțul timpului, contactul cu realitatea iar singurul lucru care îi mai leagă pe cei doi este firul de telefon. Discuția este mereu parazitată de întreruperi, de voci care se interpun comunicării.

Un spectacol despre o iubire excesivă față de o altă persoană, minciună, teama de abandon, renunțare, înstrăinare, chin, moarte în care regizorul propune publicului două lumi: a ei - caracterizată de disperare și torsiunii permanente, a lui - a indiferenței, a iubirii aflate la apus. Personajul masculin, care se exprimă prin tăcerile ei, devine, în montarea ce a avut premiera în aprilie 2019, vizibil prin diverse imagini fotografice așezate cronologic.

Acum Ea are ocazia să transforme ecourile iubirii într-o ultimă și ineficientă declarație de iubire murmurată - „te iubesc” - înainte de a se sinucide. Convorbirea telefonică este ultim gest altruist pe care el îl poate oferi fostei iubite, în schimb, pentru ea e ultima dorință înainte de moarte. De-a lungul conversației, el se îndepărtează tot mai tare de ea, devenind un simplu bărbat oarecare. Epilogul relații înflăcărâte dintre cei doi nu poate să fie decât implacabila moartea deoarece el nu mai poate accepta să o mintă nici măcar „din bunătate”. Ascunși în spatele unui telefon își mitraliază unui celuilalt cuvinte ce vor duce la destrămarea totală a relației. Finalul nu este unul deschis, pistolul, de care ea amintește odată cu «*Je ne saurais acheter un revolver. Tu ne me vois pas achetant un revolver*», se suprapune în final pe lascivul cântec al morții care va dirigi personajul spre gestul peremptoriu.

Premiera, sub egida Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest din Timișoara, a avut loc pe scena Teatrului German de Stat din Timișoara, la data de 19.04.2019, ora 19:00.

La realizarea spectacolului au colaborat:

Ea - Georgiana Necșa

Regie: asist. univ. drd. Nicolae Mihai Brânzeu

Corepetitor: asist. univ. drd. Dianna Vasii

Pregătire muzicală: cda. drd. Gabriela Diana Matei

Concept plastic: Alexandru Lovas

Cu participarea: Denis Matei, Alexandra Maria Nuzsbaum, Ligia Tiponuț, Ancuța Matei, Darius Matei.

Scenografia

Scenografia, realizată tot de regizor, propune un spațiu realist, o cameră răvășită de durere, o podea roșie în care se reflectă complex dragostea și teama femeii. Telefonul, un obiect esențial pentru reprezentare, face legătura între cele patru spații de joc - stânga spate colțul luminat de un lampadar, grădina spate - o baie puternic luminată. curte - patul răvășit, grădina față - masa de machiaj. Spațiul de joc devine tot mai dezordonat de obiectele pe care protagonistul le va risipi, sparge, muta dintr-o parte în alta pentru a marca neliniștea și disconfortul discuției create de despărțire.

Particularizarea spațiului a făcut apel la culturi identificate aici în zidul plângerii - imaginea scrisorilor rupte și lupte cu apă de paravanul de la cada de baie. Impactul a fost resimțit în public căruia i-a fost zdruncinată de la început visarea.

Afișăm aici două imagini pentru a confirma convenția scenică aflată sub semnul reușitei.



Fig. 1 *Vocea umană* de Francis Poulenc,
regia: Nicolae-Mihai Brânzeu. Solistă: Georgiana
Necșa
(sursă foto: arhiva personală)



Fig. 2 *Vocea umană* de Francis Poulenc,
regia: Nicolae-Mihai Brânzeu. Solistă: Georgiana
Necșa.
(sursă foto: arhiva personală)

Dinamizarea scenei s-a făcut prin apelul la proiecții care au devenit un suport dramaturgic pronunțat. Succesiunea imaginilor prezenta o nouă versiune a poveștii aflate în desfășurare, una se manifesta live prin cânt și jocul actoricesc iar cealaltă prin montajul fotografic veridic și sugestiv. Camera este un câmp minat cu amintiri - scrisori, haine, medicamente, țigări, un el reconstruit din lanțuri, haine cu un balon pe post de cap.

În loc de fișă de personaj

O femeie fără vârstă și identitate care se cufundă într-o iubire terminată care o împinge să se simtă vinovată față de persoana iubită, îi crează angoase și o determină să ia brusc o decizie fatală. Pe parcurs, ea face eforturi de a-i dilua trădarea, luptă pentru a recâștiga dragostea, negă realitatea și construiește stratageme de împăcare trecând în revistă momentele catalizatoare petrecute împreună. Glozia femeii se rezumă la presupuneri recurente care îl irită pe bărbatul fără nume. Impulsurile iritante vor baleia,

pentru a atenua conversația ce s-ar putea încheia brusc, printre culpabilizări anxioase derutante.

Cu toate că relația dintre cei doi se terminase cu mult înainte de momentul pe care îl prezintă Poulenc, Ea - personajul central al operei - se luptă să mențină cât mai mult ultima lor convorbire telefonică.

Discursul ei de multe ori denotă cochetărie din încercarea de a atenua durerea dependenței amoroase și de a face să nu conteze gestul despărțirii inițiat de bărbat. Suferința ei, comunicată și fostului iubit, o determină, premergător acțiunii operei, să aibă o tentativă de suicid care să contrabalanseze cei cinci ani pe care îi dedicase, indubitabil de flagelator și obsesiv, relației labirintice de dragoste.

Ea flirtează, râde, plânge, devine melancolică, are accese de furie, repetă cuvinte, se consolează sau tace tocmai pentru a umple pauzele interlocutorului care din punct de vedere sonor este absent. Observăm că, de cele mai multe ori, acompaniamentul muzical generează, uneori exacerbat, răspunsurile bărbatului, gest ce amplifică și mai mult reacția femeii aflate într-un delir al disperării.

Dăruirea și migala cu care s-a aplecat asupra studiului au creat un cadrul propice etapei următoare de studiu, întruchiparea. Solista a trebuit să transforme indicațiile compozitorului, dar și pe cele ale regizorului în gânduri și acțiuni asumate și sugestive. În acest sens solistul trebuie să caute să se reinventeze, să fie deschis schimbării și să nu privească partiturii ca o încorsetare, ci ca o călătorie organizată într-o lume nouă.

Pentru a întruchipa un rol atât de solicitant și variat soprana necesită un real talent actoricesc iar regizorul a reușit să electrizeze jocul scenic prin toate indicațiile specifice pe care, într-o formă succintă, le redă și solista în cele ce urmează:

„Proiectul *Vocea umană* a reprezentat un salt uriaș în dezvoltarea mea ca artist liric, din toate punctele de vedere. A fost o provocare uriașă, încă de la început, de care m-am temut din punct de vedere muzical și mai ales scenic și regizoral. Însă faptul că am avut șansa de a lucra sub îndrumarea atentă a regizorului Nicolae-Mihai Brânzeu, a fost cu adevărat o revelație. Și mă refer aici la faptul că a existat un anume moment în timpul unei repetiții, în care, epuizată fiind, am cedat psihic, refulând într-o veritabilă criză de plâns. Am simțit o desprindere totală față de sine, am fost pentru un moment captivă între două lumi antagonice. Pentru regizorul Nicolae Brânzeu momentul de cumpănă, pe care mi-l crease într-un mod tacticos, fapt ce l-am înțeles ulterior, a reprezentat cadrul propice de a mă provoca pentru a mă transpune în personajul care aveam să fiu. A reușit să pătrundă în mintea mea, în acel haos, și să compună esența personajului. A fost o transpunere pură, totală și absolut magică, care mi-a schimbat pentru totdeauna viziunea în ceea ce privește construcția unui personaj.” (Necșa-Kira, 2023)

Reverberația performanței

Presa vremii surprindea că juriul Festivalului Operelor Independenta, ediția din anul 2019, la care participase și spectacolul constuit de echipa de la Facultatea de Muzică și Teatru din cadrul UVT, făceau parte nume de talie internațională, precum:

dr. Theodore Coresi – președinte – Viena, Laura Tătulescu – solistă – Bayrische Staatsoper – München, dr. Alexandru Petrescu – regizor/Director Festival – Iași, Andrei Fermeșanu – solist – Opera Națională Română Iași, Cătălin Târziu – scenograf – Opera Națională Română Iași, Codrin Dănilă – actor – Ateneul Național Iași, acestora alăturându-se și muzicologul Mihai Cosma. Despre realizarea scenică se consemna în termenii sugestivi faptul că *Vocea umană* a fost:

„o încununare a tot ceea ce înseamnă spectacolul de teatru muzical, voce, viziune regizorală, asumarea personajului, stilistică muzicală, scenografie. O bijuterie muzicală, un spectacol fără de pată ce a dus la o decizie unanimă, indiscutabilă. Nu a avut nimeni niciun dram de îndoială că acest spectacol ar putea să intre în discuție cu celelalte producții. A fost o reală bucurie să asistăm la el, un spectacol deosebit de sensibil, un spectacol în care timpul pare să s-a oprit în loc”, declară regizorul Alexandru Petrescu. (Lugojan, 2019)

Referințe bibliografice

Stanislavski, Constantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși*, vol. 1 și vol. 2, Editura Neemira, București, 2021.

Webografie:

<https://expressdebanat.ro/facultatea-de-muzica-si-teatru-da-lovitura-la-festivalul-operelor-independente-cu-un-spectacol-exceptional/>, ultima accesare la 15 noiembrie 2023.

https://en.wikipedia.org/wiki/Francis_Poulenc, ultima accesare 15 noiembrie 2023.

https://amtap.md/wp-content/uploads/2018/01/Paraschiv-C_-Monoopera.pdf (suport de curs *Monoopera Vocea Umană în contextul creației lui F. Poulenc*, de Cristina Paraschiv – Znatocova accesat 1 noiembrie 2023).