

**LBRIS**

We know  
books

**MARIANA IRINA ȘARBA**

**IMPORTANȚA CREATOARE  
A ARTEI ACTORULUI  
ÎN SPECTACOLUL MUZICAL**

**euvi**

**Editura Universității de Vest  
din Timișoara  
2023**

Argument .....	7
Richard Wagner sau un posibil Tratat de vorbire scenică .....	11
Meyerhold și Wagner în descoperirea dramei muzicale a viitorului .....	15
Importanța surselor dramatice ca punct de plecare al discursului dramaturgic în spectacolul muzical .....	19
1. Simbioza teatru-muzică .....	19
2. Libretul – opera literară ca sursă de libret pentru spectacolul muzical ..	23
3. Shakespeare și sursele dramatice în operele muzicale .....	29
Teatrul muzical în raport cu „actorul cântăreț” .....	33
Importanța unei viziuni regizorale moderne în spectacolul muzical .....	95
Actorul – individualitate creatoare .....	45
1. Revoluțiile teatrale – regia și arta actorului .....	48
2. Conlucrarea actor de teatru – regizor .....	59
Importanța artei actorului în profesia de actor și actor-cântăreț .....	65
1. Actorul de teatru – actorul de operă .....	70
2. Actorul și Celălalt .....	74
3. Corporalitatea în arta actorului .....	75
4. Sentimentul în viziunea lui Stanislavski .....	81
5. Artă rostirii scenice .....	82
Jurnal de creație .....	95
1. Analiza procesului scenic în creația de operă .....	104
1.1. <i>Nevestele vesele din Windsor</i> de Otto Nicolai .....	105
1.1.1. Analiza rolului Dna Fluth .....	105
1.2. <i>Don Pasquale</i> de Gaetano Donizetti .....	106
1.2.1. Analiza rolului Norina .....	106
1.3. <i>Traviata</i> de Giuseppe Verdi .....	107
1.3.1. Analiza rolului Violetta .....	109
1.3.2. Analiza rolului Anina .....	111

1.4. <i>Faust</i> de Charles François Gounod .....	111
1.4.1. Analiza rolului Margareta .....	112
1.4.2. Analiza rolului Martha Schwertlein .....	113
2. Analiza procesului scenic în creația de operetă .....	114
2.1. <i>Voievodul Țiganilor</i> de Johann Strauss .....	114
2.1.1. Analiza rolului Valencienne .....	115
2.1.2. Analiza rolului Saffi .....	115
2.1.3. Analiza rolului Mirabella .....	116
2.2. <i>Țara surâsului</i> de Franz Lehar .....	117
2.2.1. Analiza rolului Madame Harding .....	118
3. Analiza aspectelor de arta actorului în spectacolul de operetă .....	118
3.1. <i>Silvia</i> de Emmerich Kalman .....	119
3.1.1. Analiza rolului Stasi .....	125
3.1.2. Analiza rolului Silvia .....	126
3.1.3. Analiza rolului Csilike .....	129
3.2. Experimentul universitar <i>Silvia</i> .....	129
4. Analiza aspectelor de arta actorului în spectacolul de musical .....	131
4.1. <i>Scripcarul pe acoperiș</i> de Jerrold Lewis Bock .....	133
4.1.1. Analiza rolului Fruma Sarah .....	134
Concluzii .....	139
Bibliografie .....	147

**Richard Wagner sau un posibil  
Tratat de vorbire scenică**

„Fericirea cea mai mare a artistului este să împărtășească,  
așa că el caută inimile și simțurile  
căroră le poate împărtăși mesajul său.”

Richard Wagner

Punând în discuție antiteza dintre operă și dramă, având ca punct de plecare relația dintre cuvânt și ton, Richard Wagner postulează în drama muzicală importanța genezică a cuvântului. În această dimensiune, rolul muzicii constă în tâlmăcirea sensului cuvintelor prin mijloacele sale de expresie specifice. În acest sens, Wagner atribuie poeziei rolul masculin și muzicii rolul feminin.

În celebra sa lucrare *Opera și Drama*<sup>1</sup>, Wagner va pleca de la recunoașterea muzicalității versului, de la manifestarea sa ritmică intrinsecă. De aceea, expresia verbală din el are rolul de a condiționa „din sine” melodia. Cele mai bogate și mai complexe manifestări ritmice sunt condiționate de numărul, poziția, importanța accentelor, mobilitatea mai mare sau mai mică a silabelor scurte și neaccentuate între silabele accentuate, precum și a relațiilor lor imprezvizibil de bogate cu acestea. Toate derivă din pura capacitate și calitate a limbii. Dar limba fără intervenția poetului este un organism mort; de aceea, intervenția poetului constă în readucerea la viață, în salvarea de „gerul hibernal” în care agonizează. De aceea, trebuie să purcedem la esențializarea limbii, la declanșarea unui adevărat proces kathartic. În același timp, Wagner atrage atenția asupra faptului că intenția poetică poate fi realizată numai printr-o comunicare completă, de la intelect la sentiment. Compozitorul german va susține eliminarea din fraza verbală a tot ceea ce o face să fie inexpresivă. Prin această eliminare, se instituie valoarea unui conținut pur uman, iar acestuia i se conferă o expresie verbală concentrată, „ridicând accentele necesare ale vorbirii agitate, prin apropierea lor, până la un ritm care să captiveze involuntar

---

<sup>1</sup> Richard Wagner, *Opera și drama*, traducere de Cristina Crăciun, Editura Muzicală, București, 1983.

auzul (mai cu seamă prin repetarea seriei accentelor.”<sup>2</sup>. Astfel stabilite, accentele frazei vor cădea întotdeauna pe părțile componente ale limbii, în care conținutul pur uman poate fi înțeles de sentiment. În calitatea se de „inițiat al inconștientului”, de interpret al spontaneității creatoare, poetul cercetează în adâncime natura cuvântului care i-a fost impusă de sentiment. După care ajunge, prin intermediul intelectului, la găsirea expresiei care exprimă major „forța coergitivă a sentimentului”. Relația creatoare dintre forța coergitivă a sentimentului și corpul pur senzorial al rădăcinii cuvântului se exprimă prin vocala sonoră.

Vocala sonoră este sentimental interior încorporat în momentul comunicării cu exteriorul. În fenomenul receptării creației sale, poetul are nevoie în cel mai înalt grad de această vocală sonoră; în sensul că, el vrea să extindă și asupra receptorului această constrângere a sentimentului, pe care el însuși a simțit-o. Acest fenomen este posibil numai printr-o abundență de vocale sonore, singurele prin care interioritatea sentimentului își găsește mijloace de exprimare. La rândul ei, vocala sonoră este determinată și de consoane. Acestea conduc transformarea ei dintr-o expresie artistică cu caracter general într-una particulară, care definește un anume obiect sau sentiment. Consoana primește forța comunicării în funcție de poziția sa față de vocala sonoră. În sensul în care, consoana delimitează vocala atât spre interior, cât și spre exterior, determinând caracteristica manifestării acesteia prin intermediul asprimii sau moliciunii cu care ea acționează spre exterior. În concluzie, consoanele trebuie înțelese ca fiind „veșmântul vocalei”, sau partea exterioară, fizionomică a acesteia.

Dacă până în prezent poetul s-a adresat numai ochiului și muzicianul numai urechii, în drama muzicală a viitorului numai „auzul care aude și vede în întregime” este singurul auz integral. Aflat în căutarea celei mai sigure expresii a sentimentului, poetul își găsește soluția în vocala sonoră, concepută ca sunet însuflețit de respirație. În acest sunet și nu în altul, se exprimă conținutul afectiv al vocalei, făcând din ea singurul organ al sentimentului. „A dizolva această vocală în suprema ei expresie afectivă, a o lăsa să se extindă și să se consume cu toată abundența ei în sunetul cântat din inimă, înseamnă pentru poet... să facă ceva spontan, în stare să redea precis sentimentul, cât și să-l sesizeze într-un mod hotărâtor.”<sup>3</sup> În consecință, poetul dizolvă vocala în elemental său matern – sunetul muzical, pășind astfel în domeniul limbajului muzical. Poetul leagă cu o rimă vocalele cuvintelor, așa cum face și cu consoanele. Însă, înțelegerea vocalei nu se bazează pe o înrudire superficială cu o altă vocală ritmată, ci prin descoperirea unei înrudiri originare, prin

<sup>2</sup> Richard Wagner, *op. cit.*, p. 211.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 218.

deplina valorificare a conținutului afectiv prin intermediul sunetului muzical. Tocmai această înrudire originară aduce limbajul muzical al sentimentului la suprafața conștiinței. Prin fenomenul lărgirii vocalei specifice pînă la sunetul muzical, sentimentul nostru face dovada relației originare de înrudire a vocalelor. Cu precizarea că, expunerea față de sentiment a înrudirii vocalelor sonore nu o poate face poezia, ci numai muzica. După descoperirea și asumarea acestei înrudiri originare „compozitorul trebuie să determine în așa fel sunetele versului, încât ele să nu manifeste numai conținutul afectiv al diferitelor vocale, ci vocala special să prezinte sentimentului acest conținut cu toate sunetele versului și, la rîndul său, acest conținut înrudit să apară ca o verigă specială a înrudirii originare a tuturor sunetelor.”<sup>4</sup> În acest context ideatic special, Wagner lansează teza potrivit căreia melodia nu este alceva decât imaginea din oglindă a gândului poetic, întrucât prin aceasta devine un zguduitor și spontan factor afectiv. În procesul evolutiv de la limbajul cuvintelor la limbajul sunetului, limba vorbită a poetului se reflectă acum ca melodie muzicală. Acest fenomen special a fost posibil datorită „adîncului incomensurabil” al armoniei, înțeleasă ca fiind factor pregenezic de înrudire a tuturor sunetelor. În drama muzicală a viitorului, poetul și muzicianul nu se mai despart, întrucât poetul a devenit muzician și muzicianul poet. Poetul pornește acum la drum, explorând „imensele depărtări ale armoniei”. Armonia fiind cuprinsă în melodia poetului oarecum neexprimată, dar existentă totuși în inconștientul acestuia. Cu precizarea că armonia poate fi creată numai de muzician și nu de poet. Acesta din urmă își „inventează” melodia din vers, devenind o melodie condiționată armonic, adică mai mult găsită decât creată.

În muzica viitorului procesul creativ este invers, în sensul că muzicianul trebuie să ofere melodia preexistentă creației poetice. Deplin justificată armonic, melodia (prin sine), nu numai că îl va salva pe poet, dar îi va satisface în cel mai înalt grad avântul creator. La rîndul său, compozitorul trebuie să înțeleagă că muzica nu poate gândi, ci doar să realizeze gânduri. Lipsită de intenția poetică, nedeterminată de aceasta, muzica devine inexpressivă și neinteligibilă. În calitatea sa de „realizator al intenției poetice, muzicianul se ridică înfînit mai sus decât putea s-o facă creația sa, arbitrară fără această intenție.”<sup>5</sup> Rezultă că, fără această condiționare de intenție poetică, muzicianul trebuie să se limiteze pe sine însuși. Dacă intenția poetică nu poate fi realizată complet în intenția muzicianului, atunci nu poate fi vorba despre o intenție poetică majoră, numai dacă aceasta s-a realizat pe deplin în expresia muzicală.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 275.

## Meyerhold și Wagner în descoperirea dramei muzicale a viitorului

„Sorbindu-și forța creației din adâncurile muzicii, actorul însufletește imaginea concretă a dramei muzicale în cuvânt și ton, și așa apare partitura: textul verbal – muzical.”  
V. E. Meyerhold

Datorită montării operelor *Tristan și Isolda*, Meyerhold va supune unei analize critice concepțiile wagneriene asupra dramei muzicale. Calitatea sa de regizor novator, de căutător al unor noi forme teatrale, se reflectă în toate montările sale. Punctele sale de vedere asupra dramei muzicale wagneriene vor fi expuse în articolul „Despre montarea operelor *Tristan și Isolda* la Teatrul Mariinski”, (30 octombrie 1909).

În demersul său artistic, Meyerhold pleacă de la premisa potrivit căreia, dacă în montarea scenică a operelor renunțăm la cuvânt, obținem un fel de pantomimă. În cazul spectacolului de pantomimă, gesturile diferitelor personaje, mișcarea scenică este strict condiționată de muzică. În spectacolele de pantomimă, ritmurile mișcărilor și ritmul grupării de personaje se contopesc strict cu ritmul muzicii. Numai atunci, când se realizează această contopire a ritmului reprezentăției scenice cu ritmul muzicii, se realizează un spectacol ideal de pantomimă. Pornind de aici, se pune fireasca întrebare: de ce artiștii de operă, în mișcările și gesturile lor, nu urmează cu precizie matematică tempoul muzicii? În realitate, se produce un dezacord dintre ritmul dictat de orchestră și ritmul gesturilor și mișcărilor cântăreților. Acest dezacord apare din cauza mișcării, căreia nu i se imprimă nicio semnificație. Dezacordul devine de nesuportat, întrucât „muzica intră în dizarmonie cu realitatea gestului-automat, a gestului cotidian, iar orchestra, așa cum se întâmplă în pantomimele proaste, se transformă într-un acompaniator care cântă ritornelile și refrenul.”<sup>6</sup>

Richard Wagner scoate în evidență monologul interior cu ajutorul orchestrei. În condițiile în care fraza muzicală interpretată de cântăreț nu este destul

---

<sup>6</sup> V. E. Meyerhold, *Despre teatru*, traducere de Sorina Bălănescu, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, revista „Teatrul Azi” (supliment), București, 2011, p. 51.

de expresivă pentru a reda trăirea interioară a personajelor, atunci face apel la orchestră. Dacă Wagner lasă orchestra să vorbească despre stările sufletești, Meyerhold va lăsa „mișcărilor plastice” să vorbească despre aceste trăiri. Plastica corporală va substitui astfel „desenul muzicii orchestrale”. În montarea dramei wagneriene *Tristan și Isolda*, regizorul integrează în spectacol „dansul armonizat”, care presupune prezența unui actor – cântăreț, mim și dansator, integrat armonios în arhitectura scenică. Un exemplu ilustrativ pentru sinteza ritmicii plastice cu ritmica muzicală este interpretarea lui Saliapin. În jocul lui Saliapin există întotdeauna adevăr, dar nu adevărul vieții, ci adevărul teatral; cu precizarea că acest adevăr se înalță mai sus decât viața. În viziunea lui Meyerhold, creația lui Saliapin oferă un model de interpretare a rolurilor, întrucât el va fi unul din puținii artiști plastici ai scenei de operă. Urmărirea cu precizie a indicațiilor compozitorului (consemnate grafic pe note), va conferi mișcărilor conturul unui desen. Idealul constă în contopirea acestui desen plastic cu desenul partiturii. În ceea ce privește procesul de creație regizorală în montarea unei opere, Meyerhold pornește de la o premiză insolită și novatoare: „Drama muzicală trebuie executată astfel încât nici o clipă ascultătorul-spectator să nu-și pună întrebarea de ce actorii cântă această dramă, în loc să vorbească.”<sup>7</sup>

Arta operei are la bază o convenție simplă: oamenii cântă! Din acest motiv prestația scenică a actorului-cântăreț nu trebuie să urmărească firescul sau naturalul. S-ar ajunge la un pleonasm scenic, căci în viața reală oamenii vorbesc și nu cântă. Întreaga esență a ritmului scenic se află la antipodul vieții cotidiene. De aceea, geneza spectacolului muzical trebuie să pornească de la mișcărilor și gesturile actorilor-cântăreți. Meyerhold pleacă de la premisa că montarea unei drame muzicale nu trebuie concepută ca un lucru în sine, ci în funcție de aceste mișcări. Regizorul de operă trebuie să fie preocupat de adecvarea acestor mișcări la partitura muzicală. În același timp, concepția dramatică a dramelor muzicale nu poate evita muzica, întrucât numai prin intermediul muzicii se poate ilustra complicata și tainica lume a sufletului omenesc. „Sorbindu-și forța creației din adâncurile muzicii, actorul însufletește imaginea concretă a dramei muzicale în cuvânt și ton, și așa apare partitura: textul verbal-muzical.”<sup>8</sup>

Este evident că muzica determină timpul pentru tot ce se petrece pe scenă, conferind spectacolului un ritm complet străin de cel din viața cotidiană. De aceea, sarcina majoră a actorului de dramă muzicală constă în a intui esența

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 53.

partiturii și în a traduce „toate nuanțele desenului orchestral în limbajul desenului plastic”. Fapt ce implică situația ca actorul de dramă muzicală să-și exerseze și să-și transfigureze corpul până la perfecțiune. Această exigență provine din integrarea sa creativă alături de orchestră, cor sau decoruri. Atingeră acestui deziderat creativ este posibilă prin intermediul dansului. Și asta, întrucât dansul nu este alceva decât mișcarea corpului omenesc „în sferă ritmică”. Wagner însuși considera că arta poetică și arta muzicală devin de înțeles „numai prin arta dansului” și că dansul armonizat trebuie înțeles ca fiind „temelia simfoniei contemporane”. Depășindu-și maestrul, Meyerhold va centra spectacolele de operă pe principiul transfigurării plastice. În același timp, regizorul va susține în operă „principiul economiei gestului”, deoarece prin gest artistul de operă va trebui numai să completeze lacunele partiturii, să întărească redarea trăirilor sufletești, sau să completeze conturul momentelor începute și abandonate de orchestră.

## Importanța surselor dramatice ca punct de plecare al discursului dramaturgic în spectacolul liric

„Ce poet ar putea să-mi făurească un poem?  
Acel care, spunând lucrurile pe jumătate,  
îmi va îngădui să-mi grefez visul pe al său.”

Claude Debussy

### 1. Simbioza teatru-muzică

Comparând diferite variante conceptuale făcute de cercetători<sup>9</sup> în privința simbiozei textului dramatic cu muzica în elaborarea formei teatrului muzical, găsim existența mai multor păreri părtinitoare față de primatul uneia sau alteia dintre componente. Astfel, se lansează ideea că textul dramatic propune și nicidecum nu dispune gândirea formei muzicale. Conform acestei logici, putem constata că, de fapt, formele muzicale vor îngloba în ele formele dramaturgice ale libretului elaborat în acest sens.

Se cunoaște că, în teatrul muzical<sup>10</sup>, mai ales la începuturile lui, termenul de manifestare al creatorilor a fost foarte mult exploatat din punct de vedere muzical și mai puțin din punct de vedere dramaturgic. Baza de la care se pornea era sondarea de către muzician a sensului ideatic al materialului dramaturgic și descoperirea celui arhetip, aceea de celulă metaforică ce reprezintă esența ideii filosofico-morale. De aici încolo începe un întreg proces de clădire și descompunere a elementelor construcției apte de a fi înglobată în forme muzicale, iar rolul muzicii va fi acela de a pune în evidență, de a sublinia și de a amplifica situația dramatică precum și evidențierea stărilor psihologice, purtate de personajele participante la acțiunea conflictuală. Atât construcția muzicală, cât și cea dramaturgică își vor păstra semnele distinctive, iar atunci când cele două se vor îmbina, vor crea sisteme de semne noi, care vor duce la particularizări stilistice în diversitatea genurilor teatrului muzical.<sup>11</sup> Partitura

---

<sup>9</sup> Sergiu Dan Pop, *Teatrul muzical – reflexii structurale și stilistice*, Editura Muzicală, București, 2000.

<sup>10</sup> Maria Vodă Căpușan, *Geniul colectivității*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 31.

<sup>11</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, pp. 79-82.

elaborată pentru un viitor teatru muzical, rezultatul procesului de înglobare a textului dramatic în forme muzicale, va avea avantajul de a fi combinația cea mai bogată în evidențe scenice dintre toate formele manifestărilor teatrale. Spectacolul născut sub astfel de auspicii ne va oferi o privire globală asupra fenomenului teatral, datorită faptului că aici se vor regăsi într-o simbioză unică și celelate arte spectaculare. Ca o concluzie, putem susține faptul că muzica a fost legată de limbajul dramaturgic dintodeauna, iar în acest sens Wagner afirma: „De la începutul tuturor începuturilor, muzica a asimilat drama, intuindu-și vocația de regină. Ceea ce vibrează prin muzică, noi nu ne putem decât imagina și de aceea ea trebuie să se ofere privirii noastre prin imaginea scenică.”<sup>12</sup>

Muzica are capacitatea de a stimula elementele ascunse ale sentimentului din interiorul textului, în raportul său cu subiectul. Ea aduce, prin natura ei, expresia acestui sentiment în exterior. Esteticianul Nicolai Hartmann ne atrăgea atenția asupra faptului că „o adevărată întâlnire a ambelor arte nu este deci cu puțință decât pe o linie îngustă, pe linia mișcării sufletești ca atare și în vitalitatea ei. Acolo se găsește armonie, firește numai când compozitorul posedă puterea de a se transpune cu adevărat în sufletul poetului. De orice abatere de la această linie este legată deja lipsa de adevăr a esenței, cât și de adevăr a vieții.”<sup>13</sup>. În demersul său de redă o serie de stări inexprimabile ale sufletului omenesc, muzica poate oferi o serie de elemente vagi și imprecis definite, fiindcă aceste trăiri sunt mai degrabă sugestionabile, decât exprimabile. Ea, muzica, poate pune în evidență o realitate, dincolo de conceptul precis, neavând ambiția de a exprima dogme filosofice și sociale, având misiunea grea de a descoperi subtilități adânci ale subconștientului ce se poate manifesta dincolo de nevoile curente. Muzica este legată inefabil de stările sufletești generate de subconștient, iar pe noi, cei ce receptăm acest complex de trăiri, ne tulbură și ne emoționează prin faptul că are posibilitatea de a rupe barierele conceptuale în care se manifestă conștiința, extrăgând de acolo emoțiile nedefinite ale sufletului omenesc.<sup>14</sup>

Utilizarea de către compozitor a unui vocabular muzical bogat în date psihologice și emoționale, bazat pe o superioară cunoaștere a conținutului semantic al sunetelor, coroborată cu știința elaborării structurii dramaturgice a textului din libret, poate fi una din soluțiile viitoare în elaborarea teatrului

<sup>12</sup> Richard Wagner, *op. cit.*, p. 256.

<sup>13</sup> Nicolai Hartmann, *apud* Maria Vodă Căpușan, *Teatrul și actualitatea*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 31.

<sup>14</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 86.

muzical al viitorului. Osmoza limbajului muzical cu cel literar va determina încorsetarea mult mai riguroasă a timpului (variații de ritmuri și tempouri, atât de frecvent găsite în partitura muzicală), diversități de nuanțe agogice și, în mod special, apariția unor elemente inedite, spontane, care țin de zona insondabilului.

Se poate afirma că abia prin intermediul stimulentului muzical, cuvântul își exteriorizează cele mai ascunse semnificații emoționale, de aceea teatrul muzical are capacitatea de a pune mai bine în evidență semnificațiile subtile ale construcției dramaturgice. Expresia sentimentului expulzat în exterior a generat melodia care se îmbină apoi organic cu gestul și cuvântul. În epoca noastră modernă, creativitatea artistică este mai mult un produs al acumulărilor tehnicii componistice, de aceea în vremurile noastre acest gen al spectacolului dramaturgic-muzical își găsește utilitatea mai mult ca oricând, atunci când se face apel la sentimente și trăiri emoționale care sunt din ce în ce mai reprimare, fiind subjugate necesităților lumii excesiv de tehnologizate.

Vorbind despre percepțiile structurale ale dramei viitorului, Wagner a avut premoniția faptului că virtuozitatea afectivă, lirică, trebuie să emane din versul poetului, care, cultivând premeditat intelectul, va trebui să stimuleze nelimitat sentimentul. Muzica poate exprima suprema înțelepciune cosmică, într-un limbaj inefabil care o străbate, asigurând continuitatea devenirii ei spirituale, fără ca noi să percepem un desen de linii ordonate ale formei în această permanentă scurgere.<sup>15</sup> Wagner credea că tragedia antică grecească a murit, fiindcă a încetat la un moment dat să se adreseze afectivului, cultivând cu predilecție intelectualul, iar de aici s-au declanșat unele excese spre didacticism și retorica poetică. El susținea cu tărie că „muzica a fost multă vreme un joc al forțelor convenționale.”<sup>16</sup> Muzica lui Wagner evidențiază în mod special sentimentul sublimului și al extazului fără limite, în special în operele *Tristan și Isolda* sau *Parsifal*. Intuind esența spirituală a muzicii, Wagner a încercat mereu ca prin muzică să contribuie la izbăvirea și purificarea sufletului, la un fel de mântuire religioasă a eului esenței umane.

În teatrul muzical, gândirea muzicală trebuie să tindă spre faptul de a se exprima pe sine, rupându-se într-un fel artificial, prin particularitatea formei, de mersul acțiunii dramatice. „Atunci când muzica nu tinde spre a-și exprima propria formă, subordonându-se acțiunii dramatice, ea își poate asigura locul doar în teatrul epic al lui Brecht, în spectacolul de *music-hall*.”<sup>17</sup> Aici ideea

---

<sup>15</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 98.

<sup>16</sup> Richard Wagner, *apud* Maria Voda Căpușan, *op. cit.*, p. 88.

<sup>17</sup> Sergiu Dan Pop, *op. cit.*, p. 99.