

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ȘTEFĂNESCU, IOANA

O istorie a muzicii universale / Ioana Ștefănescu ; ed.: Matei Bănică. -
București : Grafoart, 2018

4 vol.

ISBN 978-606-747-074-1

Vol. 4 : De la Rossini la Wagner. - 2018. - Conține bibliografie. - Index. -
ISBN 978-606-747-078-9

I. Bănică, Matei (ed.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE: WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

IOANA ȘTEFĂNESCU

**O ISTORIE
A MUZICII
UNIVERSALE**

VOL. IV

DE LA ROSSINI LA WAGNER

GRAFOART

**INTRODUCERE ÎN OPERA
ROMANTICĂ**

Scurtă privire în urmă

A scrie despre operă, despre marea ei complexitate artistică, despre atracția magnetică și suprema ei popularitate înseamnă a urmări ideea de realizare a contopirii cuvântului cu sunetul muzical într-o specifică vrajă scenică, așa cum aceasta s-a înfiripat și a evoluat de-a lungul ultimelor patru secole. Și dacă – așa cum proclamă poetul Carducci (1835–1907) – doar o dată cu capodoperele lui Monteverdi „incomincia la novella storia“, nu poate fi trecut cu vederea faptul că ideea de operă pornește de fapt din ambianța intelectuală a unui cerc de erudiți florentini, ale căror dezbateri despre ceea ce era vechi și nou în artă se făceau sub influența idealului culturii antice, așa cum aceasta dominase concepția vechilor tragedii eline.

De la aceste lucrări ale începutului – cărora Monteverdi le-a dat împlinire – până la opera romantică (subiectul ce va fi urmărit în paginile acestui al patrulea volum al ciclului) vor trece două secole. Stilul „rappresentativo“ al primilor creatori va cuceri curând expresivitate prin stilul „concitato“ (Monteverdi), dar nu va trece multă vreme și vibrația idealului antic va ceda locul gustului impus de marele public (opera venețiană, opera napolitană), ceea ce va conduce la un evident declin valoric a ceea ce începuse a fi „dramma per muzica“ și ajunsese a se numi „operă“ în anul 1639 (o dată cu titlul dat de Francesco Cavalli creației sale *Nunta lui Thetis și Peleus* – vezi volumul I, capitolul V, pag. 218).

Treptata detașare de estetica florentină și de emanciparea acesteia în creația lui Monteverdi, precum și accentul pus din ce în ce mai mult pe virtuozitatea vocală, ca și pe factorul vizual (extravaganța scenică), vor continua să se adâncească în realizările de operă italiană. Paralel, se poate semnala și o specifică evoluție a genului în Franța, unde Lully (1632–1687), sprijinit pe o autentică tradiție franceză, creează în stilul „declamației cântate“, dând totodată amploare sonorității orchestrale și efectelor scenic-coregrafice.

Către sfârșitul secolului al XVII-lea, un mare merit îi revine lui Henry Purcell (1659–1695), compozitorul englez care a reușit să dea strălucire expresivității dramatice, fără a mai recurge la divertismentele și la grandoarea scenică caracteristice operei italiene și celei pariziene din acea vreme.

Un suflu nou aduce (la începutul secolului al XVIII-lea) și germanul Reinhard Keiser (1674–1739) prin sinteza realizată de el nu numai în limbajul genului, ale cărui surse de inspirație (aria italiană, muzica de dans franceză, liedul german) abia mai pot fi recunoscute, dar și în subiectele care încep să se inspire din ambianța națională, așa cum anunțau numeroase dintre titlurile operelor sale, de la *Târgul din Leipzig* (1701) la *Iarmarocul din Hamburg* (1725), direcție ce a contribuit la evoluția operei germane către genul „Singspiel“.

Pornită din Florența („Camerata fiorentină“), înobilată de Monteverdi, de Purcell și răspândită pe scenele teatrelor din marile sau micile orașe din apusul european, opera secolului al XVIII-lea va cunoaște transformări spectaculoase, evoluție la care vor contribui atât harul unor compozitori – ca Pergolesi, Gluck și Mozart –, cât și intervențiile unor vestite dispute estetice. De la *Serva padrona* de Pergolesi (vezi vol. I, pag. 342), care declanșase la Paris (1752) celebra dispută dintre „buffoniști“ (partizani ai „operei buffa“) și „anti buffoniști“ (partizani ai „operei seria“) – ceea ce însemna de fapt o dispută de atitudine (între adepții operei tradiționale franceze și cei ai operei italiene înnoitoare); și de la *Beggar's opera* (opera cerșetorilor) – care a avut meritul de a fi înfruntat „opera seria“ italiană și gustul aristocratic printr-o creație cu subiect satiric și o muzică desprinsă din lumea nevoiașă de la periferia Londrei (vezi vol. I, pag. 387) – la *Nunta lui Figaro* de Mozart (vezi vol. II, pag. 223–226), confruntarea dintre vechi și nou, dintre ideal și real, dintre dramatic și comic ajunge – în viziunea ilustrului clasic – la realizarea unor capodopere a căror veridicitate apare cu dimensiuni nemaiaținse încă. O veridicitate care nu ocolește nici faptul că asprimea realităților sociale nu exclude intensitatea unor sentimente, așa cum acestea apar redată în momente de lirism de o mare forță emoțională în contextul operelor mozartiene. Față de aportul lui Gluck (vezi vol. II, pag. 37–38 și 43) a cărui gândire și stil au declanșat disputa dintre „picciniști“ și „gluckiști“ (ceea ce oglindea de data aceasta rivalitatea dintre adepții operei italiene și cei ai maestrului german), momentul Mozart din istoria operei este covârșitor. Ca declarat fiu al epocii sale (*Nunta lui Figaro*) și creând într-o viziune ce nu va întârzia să coloreze cu trăsături specifice realizările viitorului curent muzical romantic (*Răpirea din Serail*, *Don Giovanni*, *Flautul fermecat*), Mozart a concentrat, asemenea unui miraculos focar, raze din trecutul și prezentul meteorice sale existențe (din tradiția operei italiene, din factura *Singspiel*-ului german, din farmecul muzicii de pe întinsul Vienei, dar și din ambianța socială a vremii sale), pentru a le proiecta apoi în cursul istoric. S-ar putea spune – parafrazându-l pe Carducci – că prin contemporaneizarea substanței ideatice și prin procesul de

genială sinteză stilistică, cu momentul Mozart din istoria operei „incomincia una novella storia“.

Peste două decenii (la începutul secolului XIX), Beethoven va face și el o demonstrație de apartenență la zbuciumul epocii sale, creând unica sa operă – *Fidelio*. Este o nouă lucrare care reflectă atitudinea umanitaristă a marelui creator german și intensitatea participării sale la idealul revoluționarilor francezi ce nu încetau să spere în libertate și fraternitate. *Operă a salvării* s-a numit semnificativ acest tip de operă pornit din Franța și ilustrat de geniul lui Beethoven.

După „opera salvării“ a urmat îndeaproape „opera mare“ (*grand opéra*). Nu va fi vorba de o „operă mare“ în sens valoric, ci de aspectul exterior al realizării ei, menit să impresioneze spectatorii nu numai prin interpretări ce solici-tau o bravură și o rezistență vocală greu de atins, dar mai ales prin grandoarea și intervenția neprevăzutului din montările scenice (așa cum a fost – pentru a da doar unul dintre primele exemple – surpriza stărnită de momentul în care scena operei a fost traversată de călăreți războinici în galop în momentul atacului din opera *Ferinand Cortez* de Spontini, reprezentată la Paris în anul 1809).

Departate de a mai avea ceva din seva ce inspirase până nu de mult subiectele desprinse din tragismul epocii revoluționare, marea vogă pe care au avut-o spectacolele de „grand opéra“ a fost de fapt o reeditare a „operei seria“ venețiene atât în ceea ce privește extravaganța scenică, cât și accentul pus pe virtuozitatea vocală. În afară de faptul că „opera mare“ oglindea realitățile unei noi epoci istorice – cea napoleoniană și a restaurației monarhiei din Franța – un singur aspect de deosebire ar putea fi semnalat între reprezentațiile celor două tipuri de operă. Este vorba de marea strălucire ce trebuia să domnească și în sală, spectatorilor fiindu-le impusă o anumită ținută vestimentară, amănunt ce făcea inaccesibilă pătrunderea marelui public la spectacol. În acest sens – al relației spectacol-public – Franța postrevoluționară impune o condiție ce a limitat un timp crescândă popularitate a genului.

Primii compozitori reprezentativi ai „operei mari“ apar din afara granițelor Franței (Spontini și Meyerbeer), dintre francezi doar unul (Auber) cucerind deosebită celebritate în epocă.

Cine era Spontini? Un talentat compozitor italian – Gasparo-Luigi-Pacifio Spontini (1774–1851) – care, încurajat de Cimarosa și de Puccini, se lansează la Roma în genul „operei buffa“, apoi cunoaște mari succese prin orașele italiene (de la Florența la Palermo), ceea ce va decide plecarea sa la Paris (1803). Doar după un an – răstimp în care încercările sale de a obține succese asemănătoare cu cele trăite în Italia prin opere compuse în manieră Cimarosa au eșuat – el va reuși să cucerească publicul parizian cu o „opera seria“ (*Milton* – 1804) și mai ales cu o cantată ce omagia victoria lui Napoleon de la Austerlitz (*Eccelsa gara* – 1805), care-i va aduce protecția împărătesei Josephina. Deși pentru

Spontini va începe o nouă perioadă de glorie, după cea trăită în Italia, prin opere compuse în spiritul tradiției clasice franceze (*Vestala* – 1807, *Ferinand Cortez* – 1809) și va fi numit compozitor oficial al lui Napoleon, apoi director al Operei italiene din Paris (1810), el nu va rezista tentației de a răspunde invitației lui Friederic Wilhelm al III-lea de a ocupa postul de director general al instituțiilor muzicale berlineze (1820). Este postul în care Spontini s-a afirmat mai întâi în ceea ce privește calitatea repertoriului de concerte al metropolei prusace (prin programarea unor prime audiții de răsunset, cum a fost printre altele *Missa în si minor* de Bach). În ceea ce privește compozitorul, acesta și-a manifestat din nou abilitatea de a se putea face remarcat prin patetismul subiectelor și muzicii operelor sale, ca și prin strălucirea montărilor (*Lalla Rookh* – 1821, *Alcidor* – 1825, *Agnes von Hohenstaufen* – 1829), creații ce nu neglijau adaptarea acțiunii și a trăirii ei la vibrația naționalismului romantic german. Dar succesele sale nu vor întârzia să declanșeze invidie locală și intrigă, ceea ce va determina într-un târziu (1842) hotărârea compozitorului de a părăsi Berlinul.

Revenit după două decenii la Paris, admirat în continuare de Berlioz și Wagner, Spontini renunță totuși la creație. Încep scurte călătorii prin orașele Italiei și Germaniei, apoi stabilirea sa la Majolati, localitatea în care se născuse și în care i se va sfârși și viața la mijloc de secol (1851).

Din șirul creațiilor sale în maniera „grand-opéra” din perioada pariziană – începând cu opera *Milton* (1804) și terminând cu *Olympie* (1819), doar *Vestala* (1807) mai figurează printre reluările scenice ocazionale, o operă deosebit de reprezentativă pentru meritul lui Spontini de a fi adaptat farmecul melodismului italian la tradiția tragediei lirice franceze. Fără ca operele sale să fi putut rezista cernerii timpului (decât prin unele arii ce mai figurează din când în când în programele de concert), Spontini ocupă totuși un rol de punte istorică între ultimele opere create de Gluck și opera secolului romantic.

În ceea ce-l privește pe Gioacomo Meyerbeer (1791–1864), acesta este cel de-al doilea compozitor venit din afara granițelor Franței, cu merite deosebite în voga pe care a avut-o „opera mare” franceză. Biografia sa are o traiectorie ce pomește de data aceasta din ambianța înstărită și erudită berlineză, trece prin Italia (în vederea perfecționării studiilor – 1816–1824) pentru a se opri apoi la Paris. Aici compozitorul se stabilește pentru restul vieții, perioadă întreruptă doar de câțiva ani de activitate la Berlin (1842–1846), în postul de director al muzicii pe care Spontini îl părăsise de curând.

Ceea ce trebuie remarcat pe acest traseu biografic este faptul că începuturile afirmării compozitorului ce va deveni celebru au fost cele ale pianistului precoce, cu succese de răsunset de la primul recital susținut la nouă ani. Se numea pe atunci Jacob Libmann Beer (numele sub care s-a făcut cunoscut mai târziu fiind datorat unei condiții puse de o rudă a sa, evreu de origine, pentru a putea intra în posesia unei moșteniri însemnate).

Atras de vraja scenică, el va compune câteva lucrări în genul baletului sau al operei, realizări ce nu vor avea nici un răsunset, dar care vor contribui în

schimb la numirea sa în postul de muzician al Curții marelui duce de Hesse. Deși pianistul va fi cel care va continua să triumfe, compozitorul nu va înceta să fie atras de operă și să speră că într-o zi i se va putea dedica. Se pare că întâlnirea cu opera *Tancredi* – cea care a consacrat numele lui Rossini în domeniul „operei seria” (1813) va fi hotărâtoare în evoluția sa. Grandoarea scenică și forța cantabilă a muzicii l-au cucerit și au decis în mare măsură cariera viitorului compozitor de „grand-opéra”. Succesele nu au întârziat să se manifeste chiar în patria operei, unde i s-au reprezentat pe rând *Romilda e Constanza* (Padova – 1817), *Semiramide riconosciuta* (Torino – 1819), *Emma di Resburgo* (Veneția – 1819), *Margherita d'Angiu* (Milano – 1820).

Renumerele cucerit în Italia nu a reușit însă să-l înstrăineze pe muzician de meleagurile natale, mărturie în acest sens rămânând opera *Das Brandenburger Tor* pe care a compus-o în anul 1821. Se pare că întâlnirea cu Weber – compozitorul care lansase în același an 1821 opera *Freischütz* – a avut o specifică influență asupra manierei „italianizante” a realizărilor sale, dat fiind faptul că în afara operei *Il crociato in Egitto* (o comandă a teatrului din Veneția începută și angajată în lucru) Meyerbeer nu a mai compus nici o operă după modele italiene.

Vor trece șase ani de tăcere (1824–1830), perioadă în care compozitorul matur hotărăște să se stabilească la Paris. Acolo începe să se insinueze în orizontul său creator o nouă transformare (cea franceză). Fondul de cultură, educația muzicală și talentul nu au lipsit acestui compozitor pentru a se adapta la noua ambianță socială și artistică. *Robert le Diable* (1831), *Hughenoții* (1836), *Profetul* (1839) vor fi opere ce vor cuceri Parisul – ca și alte centre muzicale din Franța sau din străinătate – șirul afirmării lor fiind întrerupt doar de amintitul *intermezzo* biografic berlinez, unde Meyerbeer a fost invitat să urmeze lui Spontini în postul de Generalmusikdirektor. *Ein Feldlager in Schlesien* (1845) este una dintre operele compuse și reprezentate la Berlin, despre al cărei mare succes au rămas numeroase relatări elogioase în presa vremii.

Angrenat în viața muzicală a Berlinului, Meyerbeer nu uită nici muzica unei opere începută cu ani în urmă la Paris (*Africana*) și nu este exclus ca perspectiva terminării și montării ei grandioase să fi decis reîntoarcerea sa în metropola franceză din anul 1848. Dar nemulțumit de prima ei versiune, el decide să o refacă, ceea ce-i va da răgazul să contribuie la o celebră montare a operei *Profetul* (1849) și chiar să compună apoi noi opere (*L'etoile du Nord* – 1854, *Dinorah* sau *Le pardon de Ploërmel* – 1859), reprezentate și acestea cu mare succes pe scena Operei din Paris. Mereu în glorie, dar obosit și suferind, Meyerbeer nu va mai ajunge să participe la marele succes pe care l-a avut opera sa *Africana*, a cărei revizuire o terminase în anul 1860 și la a cărei montare participase intens. Reprezentată postum, la un an după moartea sa (Paris – 1864), această operă care l-a preocupat intens în ultimii ani ai vieții va rămâne consemnată în presă printre marile evenimente ale vieții muzicale pariziene. Dar și acest succes s-a dovedit a fi fost trecător (așa cum a fost în general succesul spectacolelor de „grand-opéra”) în pofida câtorva pagini a căror reală frumusețe

și expresivitate – prea puțin motivată în desfășurarea scenică – continuă să fie aplaudate astăzi doar ca piese de concert sau de concursuri vocale.

Față de realizările italianului Spontini sau ale germanului Meyerbeer, creația lui Daniel-François-Esprit Auber (1782–1871) este cea a unui adevărat fiu al Franței. Deși compozitorul din Caen – orașul său natal – a dovedit de mic vocație muzicală în mijlocul unei familii mereu iubitoare de muzică, el a fost îndreptat spre studii comerciale și trimis în acest scop în Anglia. Dar, revenit în țară, tânărul Auber va trăda învățătura practică primită și se va dedica compoziției. Cele câteva lucrări ale începutului (printre care un concert de vioară și o lucrare lirică intitulată *L'erreur d'un moment* reprezentată în 1806) au atras atenția lui Cherubini și l-au încurajat în drumul ales. A urmat un nou șir de încercări (lucrări religioase, opere comice), dar numele său nu se va impune decât în anul 1820, o dată cu reprezentarea operii comice *La bergère chatelaine* (Păstorița castelană), pe libret de Eugène Scribe – cunoscut autor dramatic și solicitat libretist¹ – montată la Opéra Comique. Succesul nu va înceta să se manifeste în anii următori, culminând cu opera *Le maçon* (Zidarul – 1825), una dintre puținele opere comice franceze care s-au reprezentat cu succes până în pragul secolului XX.

Urmează o surpriză în evoluția compozitorului ajuns la maturitate, anume – prezentarea unei creații în genul „grand opéra”: *La muette de Portici* (Muta din Portici – 1828). Este momentul în care creatorul de opere comice a dăruit publicului francez o lucrare muzicală inspirată de o acțiune dramatică (pe libret de Eugène Scribe și Germain Delacigne), eroina subiectului fiind nu numai victima invalidității ei, ci și a abuzurilor declanșate de nedrepte legi sociale. Pentru prima oară în istoria operii rolul principal a fost încredințat unei actrițe (și nu unei cântărețe), pentru ca aceasta să poată transmite cât mai convingător stările prin care trece un om ce nu poate vorbi cu semenii săi. Drama eroinei este dublată de eterna nelegiuire a vlăstarelor aristocrației (temă care în curând va fi genial tratată de Verdi în opera sa *Rigoletto*). Subiectul pare a se fi sprijinit și pe urmele lăsate de semnificația mării revoluții nu de mult înăbușită în Franța, dat fiind că lupta unui grup de marinari (devotați cauzei eroinei) pornită împotriva castelanilor din Portici, deși dreaptă, a fost înfrântă. Tragismul final al operii lui Auber a fost atât de actual și de convingător, încât reprezentația de la Théâtre de la Monnaie din Bruxelles a însemnat semnalul de pornire a luptei pentru independență a poporului belgian împotriva stăpânirii olandeze (1830), ceea ce a conferit acestei creații și atributul de operă cu importanță istorică. Remarcabil rămâne faptul că Auber – preluând un subiect din aria italiană – s-a manifestat ca un artist francez în ceea ce privește viziunea și exprimarea sa artistică (in-

¹ Deosebit de apreciate au fost libreturile create de Scribe pentru majoritatea operelor lui Meyerbeer (ex. *Hughenojii*, *Profetul*, *Africana* ș.a.).

fluență italiană, cu deosebire a lui Rossini, strecurându-se doar în stilul unora dintre operele sale comice).

S-ar fi părut că marele succes avut cu o creație pe subiect dramatic va decide o nouă direcție în manifestările compozitorului francez. Și totuși el revine la opera comică, creând un șir de lucrări din rândul cărora se detașează *Fra Diavolo* (1830), compusă pe libretul aceluiași cuplu de literați (Scribe–Delavigne). De data aceasta subiectul urmărește aventurile declanșate de hojiile unui personaj legendar în ambianța unui han, acțiune cu momente pline de neprevăzut ce au asigurat acestei opere un categoric și durabil succes. În cursul aceluiași an Auber oferă din nou surpriza unei inovații în opera *Le dieu de la Bayadère* – al cărei rol principal îl gândește pentru o dansatoare (și nu pentru o cântăreață), excentricitate ce a colorat și a atras publicul vremii, dar nu a putut suplini nici lipsa de substanță și nici cea a unei susținute forțe expresive în realizarea muzicală. Din operele pe care le-a mai compus în anii ce au urmat (*Le cheval de bronze*, *Le Domino noir*, *L'ambassadrice*, *Les diamants de la couronne* etc.) doar aria „L'eclat de rire” din opera *Manon Lescaut* mai poate fi ascultată astăzi, și aceasta doar în concursuri de bravură vocală. Și totuși, din relatările aflate în consemnările celor ce au fost contemporani lui Auber s-ar putea desprinde faptul că marea vogă pe care a avut-o creația acestui compozitor – atât în genul comic (în care sunt consemnate 39 de opere), cât și în cel dramatic în maniera „grand opéra” (doar 10) – nu s-au datorat numai atracției ce o exercita splendoarea montărilor și nici mării virtuozități a cântăreților sau costumației lor adaptată la acțiuni petrecute în locuri necunoscute (exotice, războinice etc.). Se pare că în afară de aceste efecte exterioare, spectatorii erau atrași și de un captivant antren melodic adaptat și acesta la gustul publicului francez al acelor timpuri, o mărturie în acest sens rămânând conținutul și exprimarea lui muzicală din opera *Le concert à la Cour* (1824) în care compozitorul parodia moda vocalizelor (acea cântare fără text – doar pe o vocală – ce constituia unul din ornamentele de mare importanță în stilul *bel-canto* italian), creând efecte de contrast față de grația și limpezimea melodismului francez. Iubit pentru bonomia temperamentului său – deseori oglindită în paginile operelor sale comice – și stimat de către colegi, Auber i-a urmat lui Cherubini ca director al Conservatorului din Paris, bucurându-se de o viață lungă (89 de ani), spre deosebire de mulți alți creatori din contemporaneitatea sa.

Din următoarea generație de compozitori ce au avut succes pe scenele teatrelor de operă de la Paris, ca și din alte centre muzicale din Europa, se mai desprind două nume. Primul este cel al lui Jacques Elias Halévy (1799–1862), elev al lui Cherubini, cu o pornire deosebit de promițătoare în creație. Mai întâi cu o cantată – *Herminie* – care i-a adus mult râvnitul premiu al Romei (1819), apoi cu *De profundis*, compus după asasinarea ducelui de Berry (1820) și un *Psalm* pentru orchestră, datând din perioada perfecționării studiilor sale muzi-

cale de la Viena (1823). Deși numit profesor de armonie (1827), de contrapunct și fugă (1840) la Conservatorul din Paris, deși își va manifesta erudiția prin creația unor imnuri religioase pe texte în limba ebraică sau latină și va scrie studii despre arta unor muzicieni din trecut (de la Allegri și Lully la Mozart și Cherubini), Halévy a fost atras și s-a menținut cu predilecție în domeniul compoziției de opere. Succesul va veni târziu, după numeroase încercări (*Les Bohémiennes*, *Pygmalion*, *Clari*, *La dillettante d'Avignon*, *Tentation*) și anume în seara de 23 februarie 1835, o dată cu premiera operei *La Juive* (ebraică), un adevărat triumf. Felul în care compozitorul a favorizat bravura vocală a interpreților și în care a imaginat grandoarea desfășurării acțiunii și a costumației scenice au fost de data aceasta motivate de dramatismul subiectului, echilibrul dintre fond, formă și exprimarea muzicală dând un timp noii creații atribute de rezistență nu numai pe scenele lirice oficiale ale Parisului, dar și pe plan european.

După succesul anului 1835, Halévy s-a bucurat și de răsunetul altor noi opere create de el (*L'Eclair*, *Guido et Ginerva*, *Le Règne de Cypre*, *Charles VI*) ultima din rândul celor citate – compusă în anul 1843 – declanșând vechea vibrație a patriotismului francez prin cuvintele ce au înaripat aria lui Raymond: „Război tiranilor! Niciodată, niciodată englezii nu vor domni în Franța!”

Al doilea nume care mai figurează în rândul celor ce au dat strălucire scenei franceze în prima jumătate a secolului al XIX-lea este cel al lui Adolphe Charles Adam (1803–1856). Elev al lui Boildieu la clasa de compoziție de la Conservatorul parizian și cunoscut compozitor printr-un șir de 53 de opere comice – începând cu *Pierre et Catherine* (1817) și terminând cu *Si j'étais roi* (1852) – Adam a cunoscut celebritatea mai mult prin baletele sale, dintre care *Giselle* (1841) îi poartă numele până în zilele noastre pe scenele teatrelor lirice de pretutindeni. Ultima sa creație (baletul *Le corsaire* – 1856), cu un subiect ce a favorizat și o montare excentrică și o muzică cu aspect de mozaic melodic, așa cum cerea de altfel factorul coregrafic, rămâne una dintre creațiile epocii care ilustrează limitele gustului publicului francez al acelor vremi, limite transmise de altfel – ca orice val de vogă pariziană – și manifestărilor artistice din alte centre europene.

Despre spectacolele de operă de pe scenele Parisului acelor vremi au rămas cronici semnate de muzicieni celebri (cum a fost Hector Berlioz), (ca și de nume cu merite deosebite în domeniul muzicologiei, ca cel al lui François Joseph Fétis¹), dar o interesantă oglindă a perioadei în care a strălucit opera („comică” sau „mare”) la Paris au oferit-o scrierile muzicologului francez Arthur Pougin (1834–1921). Ca dirijor și violonist în orchestrele diverselor teatre, ca și

¹ Fr. J. Fétis (1784–1871), muzician, belgian de origine, autor al unui *Tratat de teorie și practică a armoniei*, al unor lucrări cu fond istoric (*Istoria generală a muzicii* – 5 volume, *Biografie universală a muzicienilor*) și al unor cercetări în procesul de analiză sociologică (de cunoaștere etnografică a ambianței de creație).

la cea de la Opéra Comique din Paris, el a fost martor al numeroaselor reprezentații și totodată unul dintre cei mai neobosiți comentatori ai ecoului lor în sala de spectacol. Mereu prezent în viața muzicală pariziană franceză, el a lăsat urma impresiilor sale nu numai în lucrări ce prezintă biografia și activitatea unor violoniști celebri în epocă (Rode, Viotii, Kreisler), dar și în scrieri ce prezintă spectaculoasa evoluție a operei franceze către opera romantică, în cuprinsul unor biografii dedicate câtorva compozitori ai timpului (Mehul, Meyerbeer, Adam ș.a.) Și nu poate fi trecut cu vederea faptul că în ceea ce privește biografia lui Adam, Pougin s-a putut sprijini în mare parte și pe informațiile autobiografice lăsate de compozitor în „Amintirile” sale (publicate postum sub titlul *Souvenirs d'un musicien*).

Cu toate mențiunile făcute de cronicari, comentatori sau biografi, contribuțiile acestui val de compozitori de „grand-opéra” (sau de opere comice) se limitează pentru noi – cei de astăzi ce le-am urmat în timp – la stadiul unor informații istorice. Singurul creator care va avea harul să depășească criza de valoare poetic-muzicală a acestei perioade din istoria artei lirice franceze va fi italianul Rossini, adoptat și el – ca atâția alți artiști ai vremii – de strălucitorul Paris.

CAPITOLUL I

GIOACCHINO ROSSINI
(1792 - 1868)

Perioada în care a trăit Gioacchino Rossini (1792-1868) ar putea conduce la încadrarea realizărilor sale componistice în plin avânt romantic. Și totuși acestea rămân contemporane cu cele ale lui Beethoven, Weber sau Schubert, plecați din viață unul după altul în anii 1826, 1827 și 1828, precedând îndeaproape anul în care pana compozitorului italian se va opri să mai scrie opere. Din acest punct de vedere – al unei biografii de muzician înzestrat cu un talent scânteietor care a decis să se retragă din creație în plină glorie – cazul Rossini apare unic. Și aceasta la 37 de ani, vârstă căreia îi va mai supraviețui încă patru decenii.

Acest artist excentric s-a născut la sfârșit de veac (1792) la Pesaro, localitate de pe malul Adriaticii. Și, așa cum Genova a devenit „orașul lui Columb și al lui Paganini“, Pesaro își va cuceri celebritatea datorită acestui fiu ilustru al său. Un fiu a cărui copilărie a trecut cu totul neobservată, cu un tată harnic și vesel (gornist oficial al orașului și cornist amator, angajat în orchestrele care erau solicitate de trupele ce veneau în turneu cu spectacole de operă) și o mamă înzestrată cu o frumoasă voce de soprană, datorită căreia putea colabora și ea la unele reprezentații la care soțul ei era angajat. Din prima parte a copilăriei sale, compozitorului îi va rămâne mai mult întipărită în amintire scena în care familia sa a fost nevoită să părăsească locuința din Pesaro, din cauza participării entuziaste pe care o afișase față de suflul ideilor republicane adus de trecătoarele succese ale lui Napoleon, pe atunci eliberator al ținuturilor ocupate de austrieci. „Republicano vero“ (republican adevărat), scrisese tatăl său pe poarta casei într-un moment de victorie revoluționară ce părea a fi fost definitiv salvatoare, îndrăzneală ce a decis necesitatea de a-și apăra familia de represalii, în momentul restaurării puterii austriece și papale, și de a se refugia pentru un timp la Lugo.

Neînsemnată a fost și educația sa muzicală, mai întâi în ambianța familiei și a bisericii din apropierea casei în care a locuit între anii 1802–1804 în timpul

refugiului de la Lugo (ajungând să cânte la corn, vioară și pian, să descifreze cu ușurință tainele partiturilor ce-i cădeau în mână și chiar să se mândrească cu unele compoziții). La 12 ani părinții l-au trimis să studieze „canto“ cu profesorul Angelo Tessei din Bologna, pe care îl va părăsi în curând, o dată cu schimbarea vocii. Va încerca apoi să studieze compoziția (contrapunctul și armonia) la liceul muzical bolognez, unde a fost admis în anul 1807 și l-a avut profesor pe abatele Mattei, fost elev al lui Padre Martini. Dar metoda lui conservator-scolastică a fost departe de a putea să acopere setea și graba de cunoaștere a adolescentului ce descoperise singur taine ale compoziției din lecturile unor partituri de Mozart sau Haydn. Câteva cvartete vocale, o cantată și chiar o simfonie erau încercări pe care compozitorul începător le ținea pe atunci în taină.

Nu va trece mult și, după ce va abandona (înainte de vreme) învățătura cu abatele Mattei, va avea libertatea să compună „doar ce-i dicta inima“ – arată Stendhal (Henry Beyle – 1783–1842), unul dintre cei mai pasionați admiratori ai creației sale, în cartea sa *La vie de Rossini* (1864). Și inima l-a condus doar pe calea operei. Iată-l creând o farsă lirică într-un act – *La cambiale di matrimonio* (Polița căsătoriei – 1810¹) pe care reușește cu ajutorul unor sprijinitori clarvăzători să o reprezinte la Teatrul San Mosé din Veneția.

Ce dezvăluia și promitea această primă lucrare acceptată în repertoriul său de un teatru din orașul aureolat de numele lui Monteverdi? Ca amănunt biografic merită a fi amintit faptul că a fost compusă în decursul a opt zile. Așadar, ea dezvăluie în primul rând marea ușurință a compozitorului de optsprezece ani de a fixa în partitură avalanșa ideilor sale muzicale nu numai cu coerența pe care o cerea libretul lui Gaetano Rossi, dar mai ales cu aceea dictată de simțul său dramaturgic și de talentul cu totul neobișnuit de a improviza. Atras de un subiect care încântase generațiile de melomani din care făcuseră parte bunicii și părinții săi – prin operele *La serva padrona* de Pergolesi și *Il matrimonio segreto* de Cimarosa – tânărul Rossini împrespătează acțiunea scenică și muzicală printr-un limbaj ce înlănțuie orchestra cu vocile interpreților într-o vervă pe cât de curgătoare, pe atât de convingătoare. Strălucirea vocilor și primatul melodic continuă să-l înflăcăreze pe compozitor – și Rossini va rămâne un „italiano vero“ în tot ce va compune – dar peste această trăsătură se așterne harul unui muzician care, deși se sprijinea pe ceea ce i-au oferit realizările tradiției, compune liber, nesubjugat de faima modelelor existente. Un prim exemplu îl oferă tratarea orchestrei, care – departe de a mai avea un rol acompaniator – devine pentru compozitorul începător un miraj din a cărui bogăție el poate extrage culori și nuanțe ce au darul de a întreține permanent veridicitatea acțiunii de pe scenă, descriind, clamând, portretizând, emoționând. În această privință – a mirajului orchestral din spectacolul de operă – se pare că italianului Rossini nu i-a fost străină scânteietoarea forță din limbajul austriacului Mozart.

¹ Această operă a fost precedată de crearea melodramei *Demetrio e Polibio* (1808) pe care Teatrul Valle din Roma o va reprezenta în primă audiție la 18 mai 1812.

Biografia și comentarii creației lui Rossini susțin că această primă operă a surprins publicul și mai ales pe cântăreți. Cei ce dețineau rolurile principale nu mai erau singurii care străluceau prin marea calitate și virtuozitate a interpretării lor, ci toți cei din jurul lor erau angrenați muzical în procesul scenic. Fiecare prezență din acțiune avea un anumit relief muzical, ceea ce însemna și bogăție și varietate în realizarea artistică, trăsături ce vor evolua treptat către marea demonstrație pe care compozitorul o va face curând în capodopera sa – *Bărbierul din Sevilla*. Dar, până atunci, talentul său nu va înceta să fie aplaudat în sălile de teatru ale marilor orașe italiene. Un singur moment de insucces poate fi semnalat în drumul său către gloria națională și internațională, și acesta tocmai la Bologna, orașul în care își petrecuse anii adolescenței. Era în anul 1811, (deci la un an după afirmarea sa la Veneția), când cea de a doua operă comică a sa – *L'equivoco stravagante* – nu a plăcut spectatorilor. Nici frumusețea muzicii, nici celebra soprană Marcolini (rol de castrat deghizat într-o fermecătoare femeie, la a cărei dragoste aspirau doi tineri) nu au putut salva frivolitatea libretului. Rossini a suportat greu acest eșec, dar totul a fost uitat în momentul în care Veneția i-a comandat din nou o operă. El compune în trei săptămâni o creație în genul „buffa“ – *L'ingano felice* (Fericita înșelăciune), pe care același Teatru San Mosé o reprezintă la 8 ianuarie 1812 cu mare succes. Rossini urma să împlinească douăzeci de ani (la 29 februarie – dată pe care cei născuți în această zi o aniversează doar din patru în patru ani) și consacrarea numelui său este din nou pecetluită. Iată-l invitat la Ferrara, pentru al cărei teatru compune opera *Cirus în Babilonia*¹; iată-l din nou la Veneția unde Teatrul San Mosé îi lansează *La scala di seta* (Scara de mătase – 1812), o farsă muzicală ce arată multă prosepțime în acțiunea și realizarea ei artistică; iată-l chemat și la Roma pentru a prezenta o operă nouă (în primăvara aceluiași an 1812). Răspunderea unei creații pe care să o prezinte în fața publicului din acest for suprem al opiniei în ceea ce privește arta și cultura patriei sale îl chinuie și-l face să răscolească în fondul vechilor sale lucrări pentru a găsi ceva valoros și a fi salvat de complexe ce păreau a-i frâna pe moment obișnuitul izvor al inspirației. Ideea s-a dovedit salvatoare, pentru că printre lucrările compuse în perioada trăită la Bologna găsește partitura unei opere – *Demetrio e Polibio* – lăsată în lucru. Revizuită, în sensul unei valorificări a unității scenice, cu accent mereu pus pe îmbogățirea rolului pe care îl are orchestra în desfășurarea ei, Rossini reușește să împlinească vechea lucrare și obține cu ea un succes ce va avea un rol hotărâtor în cariera sa.

Și totuși nimic nu putea egala valoarea pe care o avea de pe atunci prețuirea celebrului „Teatro alla Scala“. Fericit că este rechemat la Milano – și aceasta printr-o invitație în care i se alătura și textul lui Giuseppe Romanelli, libretistul oficial al teatrului – creează o operă buffa în două acte – *La pietra del paragone* (Piatra de încercare) – o nouă satiră a moravurilor sociale. Atenția

¹ Accentul pus de compozitor pe contribuția corală a determinat considerarea acestei noi compoziții ca fiind în genul oratorului, ceea ce explică lipsa ei din unele liste ale operelor lui Rossini.