

Această lucrare s-a realizat sub egida
Asociației culturale ArtConcept.

© Editura EIKON
București, Str. Smochinului nr. 8, sector 1
cod poștal 014605, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național al
Cercetării Științifice din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP este disponibilă la Biblioteca Națională a României

ISBN: 978-606-711-884-1

Editor: Valentin Ajder

Diana Todea-Sahlean

**Evoluția
spectacolului de operă:
de la miracolele scenografice
la punerea în scenă
a secolului al XVIII-lea**

- Respect <http://ro.wikipedia.org/wiki/Tacit>, (accesată în 6.06.2011).
- http://www.load.cd/sheetmusic/sm-65921_jeu_de_robin_et_de_marion.html, (accesată în 25.07. 2010).
- http://imslp.info/files/imglnks/usimg/c/cc/IMSLP60824-PMLP69659-Monteverdi_Poppea_Atto1.pdf, (accesată în 7.06.2011).
- <http://vecchiosito.balletto.net/giornale.php?articolo=2740>, (accesată în 14.12.2011).
- <http://www.examenapium.it/aams/>, (accesată în 22.11.2011).
- <http://ressources.chateauversailles.fr/ressources-pedagogiques/Les-Plaisirs-de-l-Ile-enchantee-le-ballet-du-Palais-d-Alcine> (accesată în 3.09.2018).
- <http://sitelully.free.fr/bdc.htm> (accesată în 5.10.2011).
- http://www.theatre-moliere.com/index_.php?selecto=oeuvres&selects=scene&ida=48&ido=22, (accesată în 5. 10. 2011).
- <http://www.site-moliere.com/pieces/elide.htm> (accesată în 9.10. 2011).
- http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1350543&partId=1&people=107466&peoA=107466-2-23&sortBy=fromDateDesc&page=1 (accesată în 3.09.2018).
- <http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/Psyche/index.htm>, (accesată în 5.11.2011).
- http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/MP/FRDAFAN08_SCEK000201_2.jpg, (accesată în 3.11. 2011).
- <http://johnkilpatrick.co.uk/music/misc/Dido-score.pdf>, (accesată în 12.11.2011).
- <http://www.webdex.ro/>, (accesată în 25.06.2012).
- <http://www.mozartforum.com/images/Burgtheater%20Interior%20c1830.jpg>, (accesată în 7.03.2013).
- <https://www.allmusic.com/artist/jacopo-peri-mn0001625313/biography> (accesată în 7.08.2018)

CUPRINS

Argument.....	5
Capitolul I. Prefigurarea genului liric.....	11
Modelul tragediei grecești	11
Drama religioasă medievală	15
Drama liturgică	15
Drama vernaculară	18
Teatrul profan.....	23
Madrigalul dramatic	28
Capitolul II. Nașterea operei	33
Camerata florentină.....	33
Claudio Monteverdi	43
<i>Favola d'Orfeo</i>	44
<i>Il ritorno d'Ulisse in patria</i>	53
<i>L'incoronazione di Poppea</i>	59
Capitolul III. Afirmarea operei ca spectacol.....	65
Muzica și „miracolele” scenografiei italiene.....	65
Spectacolele teatral-muzicale lullyste și scena pariziană	85
Henry Purcell și Teatrul de operă englez.....	110
Capitolul IV. Cele două subgenuri ale operei în secolul al XVIII-lea: <i>opera seria</i> și <i>opera comica</i>	121
<i>Opera seria</i> și reformele sale.....	121
Prima reformă.....	123
Händel și <i>opera seria</i>	132

A doua reformă	140
Opera comică	149
<i>Opera buffa</i> italiană	150
<i>Opéra comique</i> franceză	171
<i>Ballad opera</i> engleză	174
<i>Singspiel</i> -ul german	176
Mozart și opera	178
Operele <i>seria</i>	179
Operele <i>buffa</i> și <i>dramma giocoso</i>	185
<i>Singspiel</i> -urile	194
Anexe: tabelele sinoptice	211
Bibliografie	241

Punerea în lumină a unor aspecte ale trecutului spectacolului de operă, așa cum s-au configurat ele, secol după secol, urmărirea pas cu pas a efortului și a pasiunii neobosite a creatorilor săi, dezvăluirea farmecului original și a resurselor infinite ale acestui gen au ca scop, stimularea interesului față de acesta. Am dori, de asemenea, ca demersul nostru să îndemne la o altfel de abordare a acestui tip de spectacol – mai clară, mai structurată, mai conștientă – atât din partea creatorilor – regizori, dirijori, scenografi, coreografi și, bineînțeles cântăreți-actori –, cât și a publicului meloman sau avizat, adăugând, astfel, plăcerii estetice a receptării pe cea a înțelegerii.

Capitolul I.

PREFIGURAREA GENULUI LIRIC

De la primele forme de manifestare până la conturarea sa ca gen muzical de notorietate, teatrul liric s-a aflat într-un continuu proces de reformare, în care eforturile artiștilor creatori s-au îndreptat înspre constituirea sa sub forma unui spectacol total, unde elementul literar, muzical și spectacular să se îmbine în chip desăvârșit. Nașterea operei este datată la 1600, însă genul nu ar fi putut lua ființă fără întregul proces de șlefuire care s-a desfășurat prin multitudinea creațiilor premergătoare, în care s-a încercat să se îmbine teatrul, muzica, dansul și punerea în scenă, acest lucru începând încă de la tragedia antică grecească și până la cea din urmă formă ce prefigurează spectacolul de operă – madrigalul dramatizat.

Modelul tragediei grecești

Idealul artistic al secolului al XVI-lea – în care apar primele tatonări componistice liric-teatrale –, materializat în reînvierea culturii antichității clasice, are repercusiuni și asupra domeniului muzical, unde se încearcă găsirea unor noi mijloace de exprimare „în care să se împletească muzica, versul, dansul, teatrul, în care prin experiența dramelor liturgice și a teatrului popular medieval, să se reînvie gloria vechilor tragedii.”¹

¹ Carmen Chelaru, *Cui i-e frică de istoria muzicii?* vol I, Editura Artes, Iași, 2007, p. 13.

Respectiv, includerea elementului melodic în spectacolele dramatice a constituit o practică încetățenită încă din perioada antică. În Grecia, tragedia este genul eminate spectacolar a cărui complexitate este dată de interacțiunea tuturor elementelor constitutive, intrinseci, ale spectacolului: edificiul teatral, cu părțile sale specifice – *orchestra*, *skéné*, *proskénion*, *koilon*; scenografia însumând decorurile, mașinile scenice precum *ekkykléma*², *theologeion*³, *méchané*⁴ și elementele decorative – măștile simbolice, coturnii și costumele somptuoase; jocul scenic, impregnat de solemnitatea mișcărilor protagoniștilor (actori și cor) și de profunzimea intonării și recitării, înveșmântate melodic.

Muzica este mai puțin melodie și mai mult ritm. În general, ritmul muzical este indicat de ritmul poetic natural al textului, provenit din succesiunea duratelor lungi (—) și scurte (u). Compunerea în versuri a tragediei utilizează picioare metrice alcătuite din două silabe, precum iambul u— și troheul —u, sau din trei silabe, ca anapestul u—, în a căror tratare în forme caracteristice pot fi intuite viitoarele mijloacele de expresie ale teatrului muzical:

- recitarea și declamarea conform discursului metric → *recitativo secco*

Dimetrul anapestic: uu— / uu— //

Trimetrul iambic: u— / u— / u— //

Tetrametru trohaic: —u / —u / —u / —u //

- recitarea acompaniată de instrumente → *recitativo accompagnato*
- cântarea lirică → *aria*

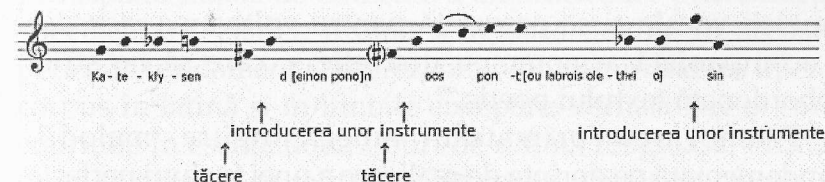
² Platformă rulantă cu ajutorul căreia se puteau aduce sau scoate din scenă platouri încărcate de personaje.

³ Balcon învăluit de nori, numit și „estrada de unde vorbesc zeii”, utilizat pentru a figura apariții divine, fantome ale morților, fulgere etc.

⁴ Mașină de zburat.

Părți melodice, exclusiv cântate, integrate în structura tragediei, sunt *parodos*-ul și *stasime*-le. Fiind cântece corale, primul indică începerea spectacolului, prin intrarea corului în *orchestra*, iar următoarele sunt intercalate între episoade, cu scopul de a marca diferitele diviziuni ale acțiunii și de a crea o atmosferă de destindere.

Un fragment coral din *Orestia* lui Euripide este edificator (ex. 1). În ciuda aspectului său neclar și incomplet, partitura scoate în evidență întrebuintarea unei notații eminate vocale și a unei muzicii dramatice specifice.



Exemplul 1. Euripide, *Orestia*, fragment din primul stasimon⁵

Din acest tip de melodie simplă, monodică, împletită cu elementul dramatic, ia naștere un tip de reprezentare, în care muzicienii și literații reușiți în salonul lui Giovanni Bardi, la sfârșitul secolului al XVI-lea⁶, văd modelul de teatru muzical ideal.

⁵ Claude Ferrier, *Histoire de la musique occidentale de la Grèce antique au Baroque*, f.e, f.p, f.a, p. 13 (traducere proprie), în sursă on-line <http://www.claude-ferrier.ch/articulos/Histoire%20de%20la%20musique%20occidentale%20de%20la%20Grèce%20antique%20au%20Baroque.pdf> (accesată în 12.07.2011).

⁶ Reuniunea, cunoscută ulterior sub denumirea de *Camerata fiorentina* (1573-1587), întrunea un grup de intelectuali interesați de problema artei, printre care muzicianul Vincenzo Galilei (1520-1591), poetul Ottavio Rinuccini (1562-1621), învățatul Jacopo Corsi (1560-1604), compozitorul Emilio de' Cavalieri (1550-1602), muzicianul Pietro Strozzi, cântăreții Jacopo Peri (1561-1633) și Giulio Caccini (cca.1545-1618).

Respectiv Dorința de reconstituire a spectacolului antic și de reinventare a muzicii tragediei grecești atrage după sine necesitatea imperioasă de înnoire a concepțiilor estetice și muzical-componistice ale vremii, în vederea adecvării lor cu acțiunea dramatică.

Astfel, pornind de la formulările teoretice ale lui Platon, ce susțineau întâietatea cuvântului asupra celorlate două elemente din care se considera că este compusă muzica – melodie și ritm – membrii Cameratei se opun practicii polifonice a vremii, care „prin creșterea exacerbata a densităților vocilor ajunsese să anuleze suportul literar al muzicii vocale și se pronunță pentru cultivarea *monodiei* – acompaniată armonic cu discreție –, care să fie strict subordonată textului poetic.”⁷

Promovarea primatului unei singure melodii, fundamentată pe dorința de realizare a unei fuziuni perfecte între muzică și cuvânt, va face posibilă apariția **operei** ca gen de artă sincretică, punct de întâlnire a tuturor formelor teatral-muzicale ce o preced: drame liturgice, miracole, *sacre rappresentazioni*, pasiuni și mistere, pasturele dialogate, cântece de carnaval, intermedii, *trionfi*, povestiri pastorale, alegorii, madrigale dramatice etc.

⁷ În Gheorghe Firca, coord., *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008, p. 91.

Drama religioasă medievală

În tragedia greacă puteau fi întrevăzute aspecte comune cu cele ale formelor melodramatice de mai târziu, însă elementele definitorii ale noului gen teatral-muzical le găsim cu precădere în evoluția manifestărilor poetic-muzicale ale Evului mediu, perioadă în care activitatea teatrală devine principalul mijloc de edificare a credincioșilor prin atracții spectaculare. Astfel, drama religioasă devine în această perioadă fundament al reprezentațiilor, însumând un imens corpus în latină și în limbile europene vernaculare și care cuprinde în esență două tipuri de dramă religioasă. Prima, drama liturgică, se remarcă prin textul cântat omofonic în limba latină, în timp ce în cea de-a doua, drama vernaculară, acțiunea principală este condusă în limba vernaculară, cu cântece și muzică instrumentală.

Drama liturgică

Într-o primă etapă a evoluției dramei religioase, asistăm la procesul de dramatizare a liturghiei, realizat prin interpolarea în cadrul acesteia a unor texte evanghelice sub formă de dialog cântat care, fiind prezentate de cele mai multe ori sub formă alegorică, aveau scopul de a amplifica aspectul festiv al ceremonialului religios. Primele forme de acest fel, adăugate liturghiei de Paști sau de Crăciun, au fost tropii dialogați⁸, din a căror dezvoltare ulterioară se va

⁸ „În cântecul liturgic, viabil în sec. 9-13, tropii reprezentau interpolări, transformări ale textului sau amplificări melodice ale cântului gregorian

Res: naște principala sursă de propagare a spectacolului religios medieval: drama liturgică.

La început, noua modalitate de reprezentare a ideilor religioase urmărește îndeaproape serviciul liturgic a cărui muzică primește funcții dramatice prin interferarea pasajelor literare cântate antifonic (ex. 2) și a mijloacelor specifice de punere în spațiu, precum în drama din ciclul Învierii, *Plânsetele celor trei Marii*:

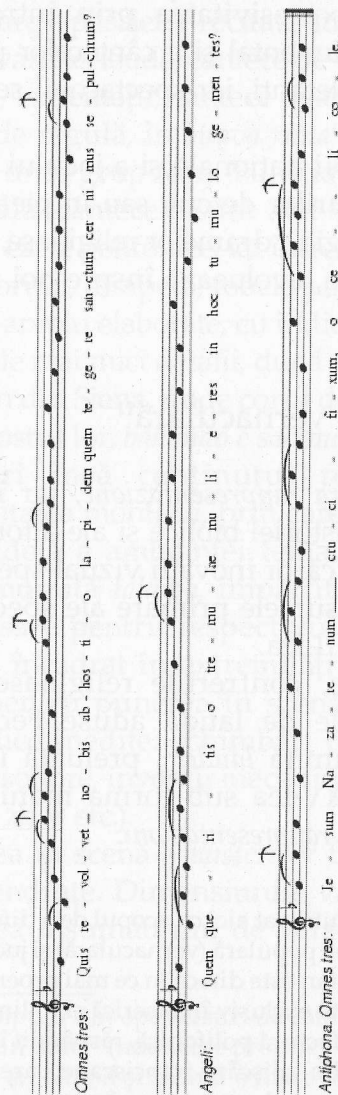
Fratele pus să reprezinte pe înger va sta la altar; va ține în mână o ramură de palmier ... Cei trei frați puși să înfățișeze trei femei sfinte vor fi îmbrăcați cu dalmatice albe și vor avea capul acoperit ca femeile. Vor purta vase de alabastru; vor veni din direcția stranelor și se vor îndrepta spre altar, cântând un pasaj din evanghelia lui Marcu: «Cine va da la o parte această piatră de la intrarea mormântului?»⁹

În acest tip de reprezentație, profilul spectaculos este abia conturat, aproape inexistent. Pentru diseminarea mesajului religios se apelează la sugestie și simboluri. Cadrul scenic teatral și elementele sale constitutive își găsesc substitute viabile în forma arhitecturală a bisericii. Astfel, scena este spațiul dintre strane și altar, fiind delimitată de locurile credincioșilor ce formează sala și publicul, mormântul este reprezentat simbolic („zona altarului”), iar atitudinea religioasă este sugerată prin intermediul obiectelor de cult („vase de alabastru”). Actorii sunt oficianții slujbei, iar rolurile feminine sunt jucate în travesti („îmbrăcați cu dalmatice albe și cu capul acoperit”).

Odată cu dorința de a spori atractivitatea spectaculară, apar noi cerințe cu privire la amplasarea vastului aparat scenic. Textele își pierd conținutul evanghelic, latina bisericească

preexistent, asemeni secvențelor”. În Gheorghe Firca, *op.cit.*, p. 564.

⁹ Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, vol. II, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 33.



[*Toate trei: Cine va muta, pentru noi, de la intrare această piatră ce ascunde ochilor noștri sfântul mormânt? Îngerii: Pe cine căutați, femei fricoase, plângând lângă acest mormânt? Toate trei: Pe Iisus din Nazaret ce a fost crucificat, ființe celeste.*]

Exemplul 2. Lamentația Heu, nobis internas mentes¹⁰

¹⁰ Exemplu preluat din Stanley Sadie, ed., *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2004, (<http://www.oxfordmusiconline.com/>), fără paginație, traducere proprie).

este înlocuită de limbajul curent, apar intercalări de dansuri, muzica își diversifică expresivitatea prin introducerea acompaniamentului instrumental și a cântecelor populare, interpreții devin actori diletanți, iar spectacolul se mută în afara bisericii.

Permanentizarea limbii naționale și a jocului pe scene improvizate în fața locașurilor de cult sau în piețe duce la diluarea caracterului liturgic a dramelor religioase, care, sub influența spiritului profan, evoluează înspre noi forme de dramatizare.

Drama vernaculară¹¹

În Italia apare *la sacra rappresentazione*, iar în Franța *misterul*, dramatizări ale istoriei biblice și ale altor subiecte de inspirație creștină, ale căror inovații vizual-spectaculare vor constitui una dintre sursele primare ale spectacolului muzical din secolul al XVII-lea.

În secolul al XIII-lea, confreriile religioase italiene dezvoltau, prin cântările de laudă aduse Fecioarei, o compoziție dialogată numită *lauda*¹², preluată în teatrul religios al secolului al XV-lea sub forma manifestărilor dramatice populare: *sacre rappresentazioni*.

¹¹ Termenul „vernacular” este utilizat aici cu scopul de a diferenția dramele religioase cu texte în limba populară (vernaculară) și jucate în afara bisericii, în care elementul profan este din ce în ce mai proeminent, față de drama liturgică reprezentată exclusiv în biserică și în limba latină.

¹² „Cântec popular italian, de factură polifonică, răspândit în special în secolele 13 și 14, prin intermediul mișcării franciscane, care utiliza melodii populare accesibile și la care adapta texte noi, necesare serviciului religios. Conține o riturnelă ce alternează cu o parte solistică. Drama profană a secolului 17 și oratoriul provin din forma dialogată a laudei.” În Gh. Firca, *op.cit.*, p. 300.

Alcătuirea acestor producții se remarcă prin modalitatea de fuzionare a pasajelor recitate cu scenele de dans și părțile melodice variate: laude, cântece de vânătoare, psalmi, cântece păstorești, lamentații, cântece instrumentale etc. Textul este compus, de regulă, în *ottava rima*¹³ și este încredințat unui solist sau unui grup (cor). Funcția muzicii este simbolică și ceremonială, cântecele sunt atât seculare cât și sacre, atât monodice cât și polifonice, iar între instrumentele utilizate se numără cornul, tompeta, tobele ș.a. Scenele de dans, numite *ballo*, sunt amplu elaborate, cu indicații de înscenare descrise până în cele mai mici detalii, după cum se regăsesc și în piesa de Crăciun din Siena, unde corul de îngeri „*faccino coro*”¹⁴; [...] merg la postul lor, *ballando e saltando e facendo gran festa*¹⁵.¹⁶

Deseori însă conținutul poetic este umbrat de somptuozitatea montării, prin care se dorește transpunerea cât mai fidelă a ambianței tematicе. Scena „o platformă lungă, denumită *talamo*, împărțită în atâtea secțiuni câte erau necesare pentru respectivul spectacol”¹⁷, înfățișează pământul încadrat în extremități de infern și paradis, în timp ce pentru punerea în scenă se face uz de mijloace scenotehnice inedite: schimbări de decor multiple, efecte vizuale și sonore, invenții mecanice (pârghii, scripeti, trape, mașini de zbor etc.).

Punerea în scenă a *misterelor* franceze este marcată de aceleași tendințe. Dimensiunile vaste ale părților literare, care adesea însumau mii de versuri, și lipsa unei unități

¹³ Strofă compusă din opt versuri de câte 11 silabe, cu rimă *abababcc*.

¹⁴ „crează un dans” (traducere proprie).

¹⁵ „dansând și săltând și făcând o mare serbare” (traducere proprie).

¹⁶ Stanley Sadie, ed., *op.cit.* (<http://www.oxfordmusiconline.com/>), fără paginatie, traducere proprie.

¹⁷ Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol II, Editura Meridiane, București, 1971, p. 111.

de acțiune, datorată alternării pasajelor religioase cu cele inspirate din realitatea cotidiană, încorsetează materialul literar într-o simplă formă dialogată, ca adaptare la cerințele reprezentării scenice. Din aceste producții acompaniamentul instrumental (orgă, trompetă trombon, *ciaramella*¹⁸ etc.) este nelipsit, fiind asigurat de formații proprii sau locale, sau chiar din afara orașului. Părțile muzicale se constituie din numere vocale (lamentății, imnuri, cântece liturgice etc.), cântate uneori de episcop, stareț sau decan, și de cele mai multe ori de către cor, care, din câte se pare, urma același tip de cântare antifonică, cu toate că era format din voci diferite ce se puteau grupa în formule precum: tenor, contratenor și *concordans*¹⁹, sau *haut dessus*, *haute contre*²⁰ și bas. Interludiile orchestrale sunt frecvente, la fel ca și dansurile specifice, precum *morisque*, *orliennaise* (dans din Orleans) sau *sauterelle*.

Aspectul vizual prevalează. Manifestările implică un proces amplu de creație, în care conducătorul secretelor (*le conduiseur de secrets*, *le meneur du jeu*) își asumă rolul de organizare și coordonare de la proiectul inițial până la încheierea spectacolului.

Construirea spațiului scenic urmează același tipar ca și în reprezentațiile sacre, dar care prin adoptarea unui realism scenic primește amploare. Iluzia realității este creată prin diversele trucuri tehnice: tunele și trape secrete

¹⁸ „*Ciaramella* sau *pipita* este un instrument muzical popular, aerofon, din familia oboiului cu ancie dublă.” În sursă on-line: <http://it.wikipedia.org/wiki/Ciaramella> (accesată în 12.02.2012).

¹⁹ Bariton, atât ca volum cât și ca întindere, dar care „emite sunete mult mai apropiate de cele ale unui bas [...] [sunetele] acestor *concordans* sunt mai rotunde și mai puternice decât cele ale baritonilor”. În Michel Verschaeve, *Le traité de chant et de mise en scène baroques*, Editions Aug. Zurfluh, Paris, 1997, p. 57 (traducere proprie).

²⁰ „Tenor cu un timbru lejer, strălucitor, capabil de vocalize rapide în registrul înalt”. *Ibidem*, p. 55 (traducere proprie).

pentru dispariția personajelor, platforme cu nori de unde Dumnezeu și îngerii coboară pe pământ, fețe de monștri care deschid gurile pentru a trage păcătoșii în infern și unde, cu diferite instrumente, dracii torturează condamnații, făcând zgomote înfiorătoare. În aceeași idee, se renunță la decorurile zugrăvite și se construiesc compartimente, numite *mansions* (palatul lui Irod, staulul din Betleem, grădina Ghetsemani etc.) și conforme cadrelor succesive ale acțiunii (ex. 3).

Și întruparea personajelor se vrea a fi cât mai veridică, fapt ce generează adesea un naturalism extrem (pironirea lui Iisus pe cruce, spânzurarea lui Iuda). Actorii, supuși unei discipline stricte, se angajează ca pe parcursul câtorva luni să își însușească textul, tehnica de recitare și maniera de joc specifice. Este vorba despre o artă scenică elementară, în care declamarea este apropiată de cântare, iar jocul scenic este marcat de gesturi stereotipe.

În afara momentelor de spectaculozitate ce delectau publicul, redarea scenică este însuflețită prin includerea unor acțiuni laice și a acompaniamentului muzical. Comentarii zeflemitoare, devieri comice, critici la adresa autorităților, proteste împotriva nedreptăților vremii, sunt doar câteva forme de manifestare liberă a spiritului popular.

Muzica vine în completarea tabloului scenic, marcând intrările și ieșirile protagoniștilor (trompete), mascând schimbarea cadrelor scenice (interludii muzicale), simbolizând adevărul și ordinea cerească ce însoțesc faptele divine, constituind expresia bucuriei și a vieții, fiind nelipsită din desfășurarea scenică a genului, și nu numai.

În afara momentelor de spectaculozitate ce delectau publicul, redarea scenică este însuflețită prin includerea unor acțiuni laice și a acompaniamentului muzical. Comentarii zeflemitoare, devieri comice, critici la adresa autorităților,