

## OPERA: NOUL GEN MUZICAL AL BAROCULUI TIMPURIU

Irina Ionescu

**D**iana Todea-Sahlean propune, în lucrarea de specialitate cu titlul *Evoluția spectacolului de operă: de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea*, lucrare realizată sub egida Asociației culturale ArtConcept, o trecere în revistă și, totodată, o analiză a formelor de expresie artistică ce au dus la conturarea spectacolelor de operă. Așa cum le cunoaștem astăzi, așa cum s-au afirmat, montările de gen sunt creații complexe, sincretice, realizate prin efortul integrator al unui regizor care, înainte de orice, propune o viziune, un sens menit să prefigureze și să ordoneze toate componentele – parte a întregului, pentru ca acesta să devină în fața publicului de sine stătător, multiplu încărcat semantic.

Volumul ne ajută să înțelegem cum a apărut opera, care au fost cele mai puternice influențe și contribuții. Spectacolul cu toate fațetele sale – sonore, vizuale, de interpretare – este analizat, în limitele cadrului temporal auto-impus, pe baza unei bibliografii, aproape în exclusivitate străină (engleză, italiană, franceză, spaniolă), cu surse de cercetare atât muzicale (fragmente de partituri), iconografice (gravuri de epocă, în special), cât și provenite din literatura domeniului. La nivelul documentării, autoarea mărturisește că Project Gutenberg ([www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)) i-a fost de un sprijin real, prin posibilitatea pe care o oferă de a accesa ebookuri de specialitate, în regim gratuit, printre acestea și lucrări vechi și foarte vechi (scanate). Dar menționează și că fondul de studiu al operei comice italiene – *opera buffa* – este mult mai sărac astăzi, dat fiind că marea majoritate a arhivelor teatrelor de profil au fost distruse în bombardamentele asupra orașului Napoli, în

timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Lucrarea conține patru capitole,acompaniate de tabele sinoptice, care sintetizează informația și scot încă o dată în evidență procesul de evoluție a genului: de la încercările și primele variante florentine la creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, compozitorul-fenomen, cu un talent singular și o creație pe măsură.

Spectacolul de operă a luat ființă – la 1600 – din dorința reînvierii anticei tragedii a autorilor greci, văzută ca un model ideal de artiștii florentini (Camerata florentină), care și-au propus creațiile curților princiare ale epocii. „[...] artiștii florentini, dorind să reînvie tragedia greacă și muzica acesteia, au dat naștere, unui tip de spectacol teatral-muzical diferit și nou – *melodramma* sau *dramma per musica*“ (p. 205). Formele imaginate au evoluat de atunci, în mod firesc – în timp și spațiu (diverse centre culturale europene, cum ar fi de exemplu: Veneția, Napoli, Paris, Londra), și continuă să evolueze și astăzi, la nivel sceno-tehnic, în primul rând.

Pentru continuitatea istorică a genului muzical, dar și pentru că au format, menținut și dezvoltat gustul public – expresiile medievale, dramele liturgice, cu „textul cântat omofonic în limba latină“, și dramele vernaculare (în limbaj popular), cu cântece și muzică instrumentală, nu sunt uitate de autorea volumului. Se regăsește și arta trubadurilor, truverilor și minnesingerilor, alături de faptele eroice cântate în *chanson de gestes* – precum celebrul *La Chanson de Roland* sau creația menestrelului Adam de la Halle.

„Deopotrivă de importante în procesul de conturare a dramei *per musica*, sfârșitul Evului Mediu și începutul Renașterii menționează la Curțile din Italia existența unor spectacole cu caracter profan, prilejuite de evenimentele marcante: căsătorii și botezuri princiare, vizite oficiale, aniversări politice, intrări triumfale, sărbători religioase și laice, carnavaluri ș.a.“ (p. 25) Apoi, la Florența, în anul 1600, „căsătoria Mariei de Medici cu Henric al IV-lea îi găsește pe Jacopo Peri și pe libretistul său la Palatul Pitti, deținând locul primordial în divertismentele de curte cu lucrarea *Euridice*“ (p. 37). Au urmat noi și noi forme de spectacol.

„[...] Trecerea creațiilor dramatic-muzicale de sub tutela privată a curților aristocratice sub cea publică, a instituțiilor teatrale“ nu a întârziat să apară. „Modelul îl dă Veneția în anul 1637, cu teatrul San Cassiano și cu prima operă comercială, *Andromeda* pe muzica lui Francesco Manelli și libretul lui Benedetto Ferrari, la care orice doritor putea să asiste, cu prețul a patru lire. Inițiativa este multiplicată“ (p. 71), astfel încât în următorii ani, un total de nouă teatre venețiene oferă publicului larg o multitudine de spectacole.

„În contextul inovării spectacolului liric, școala venețiană – operetistică și scenografică – rămâne reprezentativă pentru secolul al XVII-lea și începutul veacului următor. Alături de ea, se înscriu Roma și Neapole, interesate la rândul lor de soarta noului gen. La Roma, opera se naște sub protecție ecleziastică. Inițiată de Cavalieri cu drama muzicală sacră *Rappresentazione di Anima ei di Corpo*, opera sacră ajunge să ocupe un loc semnificativ în repertoriul reprezentațiilor de la palatele, colegiile sau mănăstirile, din prima jumătate a secolului al XVII-lea, pentru a rămâne proprie scenei romane a barocului timpuriu.

Înflorirea artelor în această perioadă nu este un fenomen întâmplător. Ea coincide cu domnia a doi papi cu reale preocupări artistice: Maffeo Barberini sau Papa Urban al VIII-lea, (între 1623–1644), renumit patron al artelor, și Giulio Rospigliosi numit Papa Clement al IX-lea, (între 1667–1669), înaintea înscăunării, poet dramatic și libretist. Cel dintâi – Barberini – înlesnește fără preget îndeplinirea capriciilor artistice ale familiei sale. Printre ele se numără magnificul teatru din Palazzo Barberini, ce își deschide porțile în anul 1632 cu drama muzicală sacră *Il Sant'Alessio*: muzica Stefano Landi, libretul Giulio Rospigliosi“ (p. 78).

La nivel interpretativ, „țesătura extrem de înaltă este specific creată pentru vocile înalte de bărbați: *castrati*. Cu un registru ce putea să atingă patru octave, cu o voce puternică și strălucitoare, suplă și cu rezonanță aparte, cu un volum de aer ce permitea susținerea îndelungată a notelor lungi, castratii cuceriseră scena noului gen încă de la începuturile sale florentine. Se vor remarca și pe cea romană, impunând o nouă modă ce va prevala pe scena lirică europeană a urmă-

toarelor două secole“ (p. 80).

„Îmbrăcat în haină florentină, cu accesoriile componistice și scenografice venețiene, romane și napolitane, spectacolul liric italian, al barocului, deplin consolidat, este pregătit să pornească în cucerirea noilor epoci și a tuturor scenelor europene“ (p. 85). Urmează întâlnirea cu Jean Baptiste Lully și Molière, cu Henry Purcell, apariția operei *seria* (la 1700, cu accent pe *catharsis*, stare ce nu este atinsă doar prin „milă și teroare, ci și prin admirația față de modelele de virtute înfățișate“, p. 125) și a operei comice (*opéra comique* franceză cu melodii populare numite *vaudevilles*, *ballad opera* engleză, *singspielul* german sau *tonadilla* spaniolă), creația lui Georg Friedrich Händel și opera cosmopolită a lui Christoph Willibald Gluck.

Perioada studiată de autoare în acest volum culminează cu opera lui Mozart, „preocupat, mai întâi de toate, în a răspunde cerințelor publicului și nevoilor cântăreților... Practica vremii le impunea compozitorilor să își croiască muzica după posibilitățile vocale ale cântăreților și, în consecință, să le cunoască abilitățile, fapt pentru care, încă de la început, Mozart alege să compună mai întâi recitativele, iar ariile să le amâne pentru momentul repetițiilor, când ajungea să cunoască personal interpreții, care fuseseră dinainte aleși – uneori chiar înaintea compozitorului“ (p. 183).

Analiza operelor mozartiene demonstrează că moștenirea istorică și contribuțiile remarcabile ale unor genii precum Claudio Monteverdi („cel care sintetizează toate cuceririle componistice ale predecesorilor săi, reușind să stabilească trăsăturile definitorii ale genului și să alcătuiască tiparul care va sta la baza operei“, p. 206), autorul ce a dovedit, de exemplu, în rescrierea mitului lui Orfeu că „știe mai bine decât orice alt compozitor anterior cum să transforme emoțiile în imagini muzicale, cum să încorporeze în muzică diversele situații dramatice“ (p. 47), pot fi depășite, prin trecerea de la tipicitate „la individual, la personaje puternic individualizate, la înlocuirea castraților, la situații perfect integrate în dramă“ și, nu în ultimul rând, la spectacol. Mozart este cel care aduce operei „o naturalețe și o echilibrare a componentelor sale, fără precedent“ (p. 202 și 210).

Lucrarea Dianeî Todea-Sahlean poate fi de interes pentru mediul academic, dar nu este destinată și publicului larg (fără ca acest aspect să fie o calitate în sine, dimpotrivă). Studenții secțiilor de profil pot găsi în paginile cărții informații de interes pentru ei, cu condiția să fie suficient de motivați pentru a citi până la capăt, cu creionul în mână și cu propriile note de lectură.

Diana Todea-Sahlean, *Evoluția spectacolului de operă: de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Eikon, 2018, 250 p.