

Articolul este realizat și finanțat în cadrul proiectului de cercetare postdoctorală CNCISIS-UEFISCSU, PN II-RU 511/2010, intitulat *Avatarurile mitului Orfeu în istoria muzicii* (This work was supported by CNCISIS-UEFISCSU, project number PN II-RU 511/2010).

## ***MITUL „ORFEU” ÎN CANTATA BAROCĂ FRANCEZĂ, DE LA CHARPENTIER LA RAMEAU. IPOSTAZE ALE DRAMATICULUI***

### *Partea I Repere teoretice*

**Asist. univ. dr. Tatiana OLTEAN**  
Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

**Tatiana Oltean** este asistent universitar la Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, la *Catedra de Muzicologie*, disciplina *Istoria muzicii*. A absolvit studiile de licență (secția *Muzicologie*, 2003), masterat (secția *Sinteze muzicologice*, 2005) și doctorat (*Stilistică muzicală*, cu teza *Aspecte analitice în opera-oratoriu „Meșterul Manole” de Sigismund Toduță*, 2008, îndrumător științific acad.prof.univ.dr. Cornel Țăranu) în cadrul aceleiași instituții. Preocupările sale muzicologice includ aspecte analitice în creația compozitorilor români, artele spectacolului și binomul mitologie-muzică.



Dacă Orfeu va fi existat sau nu în realitate, dacă forța muzicii lui va fi fost așa cum povestește legenda, nu vom ști niciodată. Cert este doar că Orfeu a devenit legendă, iar legenda s-a întrupat întâi în creații literare și dramatice antice, de sorginte greco-latină (în fragmente din *Georgicele* lui Vergiliu și *Metamorfozele* lui Ovidiu), trecând apoi prin toate etapele stilistice ale evoluției literaturii, în scrierile teoretice medievale, în baladele cavalești (balada anonimă *Sir Orfeo*), în primele manifestări scenice ale Renașterii (Angelo Poliziano - Bartolomeo Tromboncino, în cultura italiană sau Ronsard, în cultura franceză). Metamorfoze succesive ale mitului vor da naștere, la întrepătrunderea Renașterii cu epoca Barocului, genului de operă (triada Peri, Caccini, Monteverdi, apoi Stefano Landi, Luigi Rossi și Antonio Sartorio), dar vor fi manifeste și în genul cantatei (Marc-Antoine Charpentier și Jean-Philippe Rameau), trecând prin Clasicism (Gluck și Haydn), Romantism (Offenbach, Berlioz, Liszt, Schubert) și ajungând până la noi, prin creațiile literare și dramatice ale lui Jean Cocteau sau Yvan Gall, care au însuflețit opere nepieritoare ale unor Kurt Weill sau Hans Werner Henze, pentru a cita doar două realizări celebre ale secolului al XX-lea pe tema

mitului amintit. Semnificative sunt realizările artistice ale unor Francesco Malipiero, Alfredo Casella, Ernst Krenek, Darius Milhaud, Philip Glass. Cât despre genul baletului, nu este un motiv de surprindere faptul că cele mai vechi mărturii asupra spectacolului dansat al Renașterii secolului al XIV-lea se leagă tot de acest fascinant personaj, ajungând în secolul al XX-lea în atenția lui Igor Stravinski. Realizări remarcabile, în domeniul baletului pe tema *Orfeu*, au lăsat și Hans Werner Henze, Henk Badings, iar dacă lucrarea lui Schütz nu s-ar fi pierdut, probabil că ar fi completat în mod extrem de oportun imaginea compozitorului în istoria muzicii baroce, aruncând o lumină nouă asupra concepției sale artistice. Același lucru s-ar putea spune despre proiectul neterminat al lui Debussy.

Și cum să nu fi fost Orfeu preferatul compozitorilor? El, arhetip al muzicianului, întruchipare a artistului-vrăjitor, tămăduitor și civilizator care – asemeni lui Prometeu, care prin darul focului a realizat la nivel material un incomensurabil demers civilizator, făcând din el un „homo faber” – a oferit omului, prin darul muzicii, calea către „homo artisticus”, apropiindu-l cu încă un pas de divinitate.

Exegezele asupra importanței și rolului acestui personaj mitologic, cu origine dublă – zeiască și omenească – în istoria religiilor și a literaturii oferă azi o imagine completă și complexă asupra lui. În mod firesc, ar trebui să le urmeze o cercetare „holistă” din perspectiva artelor spectacolului muzical, dar și a înrâuririi acestui mit în genurile nespectaculare, în care dramaturgia limbajului muzical pur suplinește lipsa decorului, costumelor, mișcării scenice, expresivității corpului uman în interacțiune cu acestea, precum și a tuturor celorlalte elemente care contribuie la crearea unui tablou artistic complex, pus în slujba ilustrării mitului. Astfel de abordări muzicologice și chiar teatrologice au fost realizate în ultimele decenii, cu rezultate excepționale. Să amintim aici cercetările în domeniul operei secolului al XVII-lea ale muzicologilor John Whenham<sup>65</sup>, Silke Leopold<sup>66</sup>, și Joachim Steinheuer<sup>67</sup>, impresionanta listă bibliografică pe tema *Orfeu* realizată de Reinhard Kapp<sup>68</sup> și volumele de analize ale

---

<sup>65</sup> John Whenham (ed.), *Claudio Monteverdi - Orfeo*, Cambridge University Press, 1986.

<sup>66</sup> Silke Leopold, *Die Anfänge von Oper und die Probleme der Gattung*, JSCM, vol. 9, nr. 1, <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/leopold.html>. Este o reputată cercetătoare germană specializată în domeniul artelor spectacolului muzical ale secolelor XVII-XVIII, care realizează articolele legate de acest subiect în importante lexicoane de specialitate (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*).

<sup>67</sup> Joachim Steinheuer, *Orfeo (1607)*, în: *The Cambridge Companion to Monteverdi*, edited by John Whenham, Richard Wistreich, Cambridge University Press, Cambridge, 2007. A realizat o extrem de interesantă analiză a centrilor modali cu semnificație retorică în opera *L'Orfeo* de Monteverdi, înaintând ideea apariției germenilor tonal-funcționalismului conturat încă din această perioadă.

<sup>68</sup> Reinhard Kapp, *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten*, internet, <http://www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf> (17 noiembrie 2010) este la ora actuală cea mai completă și mai actualizată sursă bibliografică a temei *Orfeu*.

muzicologilor Olga Arhibatschewa<sup>69</sup>, Tanja Sofia Göddertz<sup>70</sup>, iar la noi Ovidiu Varga<sup>71</sup> etc. Mitul rămâne în atenția cercetătorilor atâta vreme cât problemele legate de înseși originile genului de operă în Florența sfârșitului de secol XVII și începutului celui următor nu vor fi pe deplin clarificate. Orfeu exercită și azi o forță aproape irezistibilă, cu caracteristici hipnotice, taumaturgice și cathartice asupra creatorilor și teoreticienilor: creatorul se identifică, într-o anumită măsură, cu eroul mitic, punând în creația sa esența lăuntrică a concepției sale artistice, dar lăsând, în același timp, teoreticianului posibilitatea de a o survola, prin identificarea particularităților și unicitatea zugrăvirii personajului și mitului *Orfeu* în obiectul artistic creat.

Nu puțini au fost, așa cum arătam mai sus, compozitorii care au abordat creator mitul, în variate ipostaze genuiste precum opera, baletul, cantata, poemul simfonic și simfonia programatică, până la bijuterii muzicale miniaturale precum liedul, așa după cum variate sunt, la rândul lor, și genurile literare în care acesta este valorificat, acoperind o paletă ce se extinde de la genurile monumentale<sup>72</sup> (epopeea, tragedia, balada) până la cele miniaturale (catrenul, epitaful, epigrama).

Demne de luat în seamă sunt realizările muzical-dramatice parodice ale mitului (Grandval, Piroye, Offenbach), care, dincolo de caracterul lor comic și care duce, uneori, în derizoriu sobrietatea și gravitatea acțiunii, dau o valoroasă mărturie despre impactul în epocă al lucrărilor muzicale parodiate (Monteverdi, Clérambault, Gluck).

Dintre genurile nespectaculare în care, însă, mitul *Orfeu* a fost reprezentat, cantata este unul care merită toată atenția în ilustrarea evoluției mitului în istoria muzicii. Apărută ca specie pe deplin cristalizată abia la începutul secolului al XVIII-lea, deci mult mai târziu decât în cultura muzicală italiană și în cea germană, cantata franceză este cea care domină perioada dintre Lully și Rameau, respectiv primele decenii ale secolului al XVIII-lea, în care muzica franceză a sintetizat elemente de stil preluate prin filiera cantatei italiene. La început refractar față de exhibițiile melodice vocale, excentricitatea armoniei și virtuozitatea și expansivitatea tiparelor de acompaniament din muzica italiană, publicul francez a început, treptat, să

---

<sup>69</sup> Olga Artsibacheva, *Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2008.

<sup>70</sup> Tanja Sofia Göddertz, „*Che faro senza Euridice?*“. *Orpheus von Poliziano bis Badini*, Berichte aus der Literaturwissenschaft, D 98 (Dissertation Universität Bonn) Shaker Verlag, Aachen, 2007. Lucrarea este o foarte documentată disertație asupra particularităților mitului de-a lungul secolelor în spectacolul de operă, în viziunea artistică simbiotică libretist-compozitor.

<sup>71</sup> Ovidiu Varga, *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, Editura Muzicală, București, 1980.

<sup>72</sup> S-ar putea încadra la genurile literare monumentale și libretul de operă care se extinde, încă din perioada Barocului timpuriu, când este reprezentat de realizări literare excepționale precum cele ale lui Ottavio Rinuccini, Alessandro Striggio etc., spre 1600 de versuri. Cf. F.W. Sternfeld, *The Orpheus Myth and the libretto of Orfeo*, în John Whenham (ed.), *Claudio Monteverdi - Orfeo*, Cambridge University Press, 1986, p. 30.

aprecieze din ce în ce mai mult aceste caracteristici stilistice, pe care compozitorii autohtoni le filtrau prin prisma melodicității și expresiei tipic franceze, înglobându-le organic în discursul muzical.

Un motiv la fel de important pentru care ilustrarea mitului *Orfeu*, în cantata franceză, este reprezentativă și utilă este acela că, în varianta ei franceză, cantata este un gen eminent epic din perspectiva actului artistic, uzând de cele mai multe ori de aportul unui singur solist<sup>73</sup>, după model italian, cu acompaniament cameral – partidă de *continuo* și, uneori, unul sau două instrumente obligate, în contextul în care textul literar este de cele mai multe ori profund dramatic, implicând chiar mai multe personaje, interpretate, firește, de aceeași voce. Un exemplu reprezentativ este cantata *Orfeu* de Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), în care soprana solo întruchipează trei personaje la care se adaugă personajul colectiv – corul antic grec, care preamărește dragostea și curajul lui Orfeu în demersul său de a-și salva soția din Infern.

Genul de cantată era cunoscut francezilor încă de la mijlocul secolului al XVII-lea. Este documentat faptul că Luigi Rossi, compozitorul italian care a scris prima operă pe subiectul *Orfeu* reprezentată la Paris (1647)<sup>74</sup>, a adus cu sine din Italia, în călătoria sa pariziană, o serie de partituri de cantate italiene, dintre care o parte au fost interpretate în capitala franceză. De asemenea, în bibliotecile pariziene s-au găsit cantate italiene din prima jumătate a secolului al XVII-lea, fapt care atestă un oarecare interes al francezilor pentru acest gen, cultivat până atunci cu precădere de compozitorii italieni<sup>75</sup>, dar care, așa cum aminteam mai sus, era grefat pe o atitudine destul de reținută față de muzica italiană, în special cea din genul operai.

Înainte de a ne apleca asupra partiturilor reprezentative, se impune să aruncăm mai întâi o privire asupra a ceea ce înțelegeau francezii prin „Cantate” în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Prima definiție a genului apare în *Dictionnaire de la musique* (1703) al lui Sébastien de Brossard, care a definit cantata astfel: „une grande pièce dont les paroles sont

---

<sup>73</sup> De altfel, se cunosc puține cantate franceze cu mai mult de un solist, aceasta constituind de fapt o excepție. Cf. David Tunley, *The Eighteenth-Century French Cantata*, London, Dobson Books Ltd, 1974, p. 18. Majoritatea cantatelor franceze sunt scrise pentru sopran solo – unele au completarea „haut-contre”, respectiv contratenor, al cărui ambitus se extinde puțin mai mult în acut față de sopran: re1 - sol 2, dar în general țesătura vocală se încadrează între octavă și undecimă. Un număr mic de cantate sunt scrise pentru *basse-taille* sau bas. Spre finele primei jumătăți a secolului al XVIII-lea încep să apară cantate pentru mică orchestră de cameră (cu oboi și/sau corni), dar și părțile instrumentale vădesc un ambitus destul de redus. Cf. Vollen, *The French Cantata, a Survey and Thematic Catalog*, UMI Research Press, Studies in Musicology, No. 51, Ann Arbor, Michigan, copyright 1970, 1982, p. 48-51.

<sup>74</sup> *Le mariage d'Orphée et d'Euridice*, libret de Francesco Buti, operă în 3 acte, cu prolog. Cf. Alexander Reischert, *Kompndium der musikalischen Sujets, Ein Werkkatalog*, Band 1, Bärenreiter-Verlag, Lassell, 2001, p. 735.

<sup>75</sup> David Tunley, *op.cit.*, p. 1.

en italien” – o piesă mare, în care cuvintele sunt în italiană<sup>76</sup>. Termenul va continua să aibă și în următoarele decenii o accepțiune extrem de largă și de neconturată, fiind folosit încă în varianta sa în limba italiană – deci netradus – și trădând influența covârșitoare a muzicii italiene de gen. În *Dictionnaire de Trevoux* (Paris, 1743), cantata este definită mult mai exact, ca „piesă variată de recitative, ariete sau mici arii și de diferite mișcări, de obicei pentru voce solo, cu *basso continuo*, de multe ori cu două viori sau mai multe instrumente” [trad.n].<sup>77</sup>

Cu toate că, în secolul al XVIII-lea, mulți cercetători francezi au scris despre genul de cantată, făcând diverse ierarhii ale lucrărilor și compozitorilor, datele sunt puține în legătură cu particularitățile și structura genului în secolul precedent. Lucrări muzicale care ar putea fi asimilate drept cantate în secolul al XVII-lea apar în creațiile lui Michel de La Barre, Michel Lambert sau Nicolas Malebranche. O astfel de muzică va fi fost cântată în mediu cameral, la diverse reuniuni, dar lucrările nu erau denumite *cantate*, adaptarea termenului la limba franceză începând să se răspândească abia la începutul secolului al XVIII-lea<sup>78</sup>.

Dar cea mai complexă și completă definiție a epocii, nu lipsită însă de unele aprecieri subiective, este cea a lui Jean-Jacques Rousseau: „un tip de poem liric, scurt, care se cântă cu acompaniament, și care, chiar dacă este scris pentru [formație de] cameră, ar trebui să primească de la autor căldura și grația muzicii imitative și teatrale. Cantatele sunt în general compuse din trei recitative și același număr de arii. Acelea care sunt narrative și pe texte bazate pe maxime sunt întotdeauna reci și neplăcute; muzicianul ar trebui să le respingă. Cele mai bune sunt acelea în care, într-o acțiune vie și emoționantă, vorbește însuși personajul principal, căci cantatele noastre sunt în special pentru voce solo. Există, totuși, unele cantate pentru două voci, în formă de dialog, și acestea sunt agreabile, atunci când [compozitorul] știe cum să introducă în ele [lucruri] interesante. Dar este întotdeauna necesar să existe o mică introducere în care auditorul să facă cunoștință cu subiectul; nu este nemotivat să spunem că ea a ieșit din stil, având ca înlocuitor, chiar și în concert, scene din opere.

---

<sup>76</sup> Cf. J.R. Anthony, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Fayard, 1992. p. 105.

<sup>77</sup> „Une cantate est une pièce variée de récitatifs, d’ariettes, ou petits airs, et de mouvements différents, pour l’ordinaire à voix seule, avec une basse continue, souvent avec deux violons, ou plusieurs instruments”, *Ibidem*.

<sup>78</sup> Genurile tradiționale franceze care coexistau împreună cu cantata, dar pe care cea din urmă le-a pus cu timpul în umbră, erau *air de cour*, *air sérieux et à boire*, *vaudeville*, *brunette*. Aria de curte, cel mai important „concurrent” al cantatei, valorifică subiecte de dragoste, adoptând forma binară, uneori strofică, alteori cu refren. Era dedicată vocii solo, cu acompaniament de instrumente cu coarde, având text silabic. Se pare că *air de cour* se numea în secolul al XVI-lea *voix de ville* de unde provine termenul *vodevil*. Există și arii de curte pe mai multe voci, dar de obicei vocea superioară e cea mai importantă. *Air sérieux et à boire* este foarte bine reprezentată cantativ în epocă. Particularitatea acestui gen o constituie textul, în schimb structura e tot binară, cu fiecare secțiune repetată. Cf. Vollen, *op.cit.*, pp. 8-9.

Stilul cantatelor ne-a parvenit din Italia, așa cum se poate vedea și din denumirea lor, care este italiană; și tot în Italia și-au pierdut și popularitatea. Cantatele care se scriu acolo în prezent sunt adevărate lucrări dramatice cu mulți actori [interpreți, n.n.], și sunt diferite de operă doar prin aceea că cea din urmă poate fi văzută pe scena de teatru, iar cantatele se prezintă în concert; astfel, cantata este pe un subiect laic, ceea ce oratoriul este pe un subiect religios.”<sup>79</sup> Atragem atenția asupra faptului că Rousseau afirmă, fără echivoc, în ultima frază a definiției sale, că genul cantatei este unul *epic*, prin raportarea lui comparativă la cel al oratoriului.

În esență, cantata franceză a primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, pe lângă cele enumerate de Rousseau, se mai distingea prin aplecarea spre subiectul mitologic, respectarea cu strictețe a prozodiei textului (ceea ce a făcut uneori dificilă translatarea unor elemente stilistice italiene în procesul de adaptare la noua limbă), dar mai ales prin păstrarea aceluși element de dulceață<sup>80</sup> și delicatețe a melodiei franceze.

În prima jumătate a secolului al XVII-lea, cantata italiană – de la care cea franceză se revendică – reprezenta nici mai mult nici mai puțin decât o arie strofică cu acompaniament de bas figurat. Strofele erau separate de o ritornelă. De la această formă simplă a cantatei a pornit dezvoltarea genului. Schimbări de metru, modulații, nuanțarea expresiei au fost unele dintre cele mai importante înnoiri stilistice pe care genul le-a promovat în următoarele decenii. În acest cadru stilistic, începe să se delimiteze recitativul de arie, fapt ce înclină balanța expresiei spre polul dramatic. Un nou element de evoluție în cantata italiană din secolul al XVII-lea îl

---

<sup>79</sup> “Sorte de petite Poëme Lyrique qui se chante avec Accompagnements, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & Théâtrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d’autant d’Airs. Celles qui sont en récit, & les Aires en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleurs sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix e forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand y fait introduire de l’intérêt. Mais comme il fait toujours un peu d’échaffaudage, pour faire une sorte d’exposition, & mettre l’auditeur au fait, ce n’est pas sans raison que le *Cantates* ont passé de Mode, & qu’on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d’Opera. La Mode des *Cantates* nous est venue d’Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c’est l’Italie aussi qui les a proscrites la première. Les *Cantates* qu’on y fait aujourd’hui sont des véritables Pièces dramatiques a plusieurs Acteurs, qui ne diffèrent de Opera, qu’en ce que ceux-ci se représentent au Théâtre, & que les *Cantates* ne s’exécutent qu’en Concert; de sorte que la Cantate est sur un sujet profane, ce qu’est l’Oratorio sur un sujet sacré.” J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, 1767, Garney Edition, Paris, 1823, I, p. 127-128, citat în: Gene E. Vollen, *op.cit.*, p. 1.

<sup>80</sup> Este vorba despre acea *douceur* a melodiei tipic franceze, în construcția căreia erau evitate turnurile melodice abrupte și șirurile de secvențe care constituiau un loc comun în structura melodiei de tip italian. Gradul mai mare de predictibilitate al melodiei vocale franceze o făcea mai accesibilă și, în consecință, mai apreciată. Diferența esențială dintre cele două tipologii melodice rezidă în conceptul de prelucrare a discursului melodic: prin intermediul dezvoltării tematice și motivice la italieni, respectiv în funcție de textul literar, la francezi. Cf. David Tunley, Prefața la partitura *Philippe Courbois, Louis Bourgeois, Cantates françaises*, seria *The eighteenth-century French cantata: a seventeen-volume facsimile set of the most widely cultivated and performed music in early eighteenth-century France*, ed. D. Tunley, Garland Publishing Inc., New York, 1990–91, vol. 14, pp. VII-VIII.

reprezintă renunțarea treptată la structura strofică. Alessandro Scarlatti – autor a peste 600 de cantate – a stabilit standardul structurii cantatei italiene: două recitative *secco* și două arii cu *da capo*, având preponderent subiecte de dragoste. În această formă a fost adoptată cantata în Franța, la sfârșitul secolului al XVII-lea.

Dintre influențele italiene<sup>81</sup> vizibile în muzica franceză a epocii, cele mai semnificative ar putea fi sintetizate astfel:

- Linii melodice lungi și ornamentate
- Note ținute la vocea solo
- Tehnica de ecou
- Bas mobil (uneori arpeggiat, derivat din incipitul temei)
- Armonie variată, cu elemente cromatice abundente.

Iar dintre particularitățile de stil ce s-au impus în cantata franceză, cu precădere în perioada ei de apogeu, am putea rezuma, din nou sintetic, următoarele:

- Ritmul armonic constant – două schimbări de armonie pe măsură care tind să se aglomereze în zonele cadențiale
- Cuvintele cheie asociate cu discursul vocal melismatic
- Retorică foarte bogată a textului muzical
- Componentă dramatică greafată pe discursul preponderent epic al vocii solo acompaniate instrumental.

Structura cantatei franceze<sup>82</sup>, care se impune cu consecvență în aproximativ o treime din cantatele primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, este aceea de trei arii și trei recitative în succesiune alternativă, dar care apar uneori și în diferite alte permutări. Limitele genuistice variază, în fapt, între un cuplu arie-recitativ (destul de rar întâlnit) și limita superioară – nouă cupluri recitativ-arie, sau același număr de părți, în diferite tipologii de alternanță sau în succesiune liberă. Structurile mai complexe nu vizează numărul de părți, ci configurația lor, existând în același timp și cantate cu componentă majoritară din arii, unde, bineînțeles, liricul domină asupra dramaticului.

Cantata religioasă – puțin reprezentată în cadrul genului – valorifică, de obicei, subiecte în care „binele” învinge „răul” sau teme precum triumful virtuții, puterea de a rezista în fața păcatului, vina de a te împotrivi voinței lui Dumnezeu (ca în cazul cantatelor religioase ale compozitoarei Elisabeth Jacquet de la Guerre), supunându-se structurii tipice a cantatei, cu trei arii și trei recitative. Acest tip de cantată era destinat saloanelor private. La Curtea regală se preferau însă cantatele laice, pe subiecte preponderent mitologice și alegorice. Cele din urmă preamăreau o figură sau un anumit eveniment istoric, subiectele fiind legate și de

<sup>81</sup> Gene E. Vollen, *op.cit.*, p. 53.

<sup>82</sup> Cf. *Idem*, cap. 5, *The formal structure*, pp. 75-96.

personaje și situații similare din viața publică, și se cântau în seriile de concerte publice (*Concerts spirituels, Concerts français*) sau festivaluri (*Les Grands Nuits de Sceaux*).

Ca și în cantata italiană, cele două tipologii de recitativ – *secco* și *accompagnato* – se păstrează în general, cu mențiunea că recitativul așa-zis *secco* este mult mai melodizat decât cel italian. O tipologie aparte de recitativ *secco* este *récitatif mesuré*, constând din părți de recitativ cu măsuri și ritm regulate, determinate de text, care se intercalează în cadrul recitativului *secco* și care funcționează ca niște mici ariete în context recitativic.

Recitativul *accompagnato* era, la rândul său, mulat după tendințele estetice ale culturii muzicale franceze, particularitatea sa fiind aceea că la acompaniamentul instrumental participau în principiu aproximativ două treimi din *tutti*. Recitativul *obligé* – tipic francez – era acompaniat cu instrumente, ale căror intervenții erau prezentate alternativ cu vocea, și nu concomitent.

Ariile de cantată franceză prezintă de asemenea anumite particularități, putând fi clasificate în funcție de structură și dimensiuni (**a.** monostrofice – foarte rar, **b.** bistrofice sau tristrofice – denumite de Rameau *duo*, respectiv *trio*, **c.** *airs en rondeau* – cu structură cu ritornelă: **rit.**(*T*) **A**(*T*) **rit.**(*D*) **B**(*D*) **rit.**(*T*) **A**(*T*), **d.** ariete – *airs en rondeau* sau arii bistrofice de mici dimensiuni), o tipologie cu totul aparte fiind *aria instrumentală*, un fel de preludiu sau interludiu instrumental care nu vedește elemente muzicale comune cu celelalte secțiuni din cantată, în formă binară sau *durchkomponiert*<sup>83</sup>, cu funcție descriptivă sau imitativă (ex. *Tempeste, Bruit de guerre* etc.).

Pentru o mai bună înțelegere a particularităților principalelor tipologii de arie, cea bistrofică și cea tristrofică, prezentăm mai jos o scurtă sistematizare:

Aria bistrofică	Aria tristrofică
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Mai puțin folosită decât structura tristrofică din cauza repetărilor și a dimensiunilor mai reduse</li> <li>▪ 2 părți <b>A B</b></li> <li>▪ Forma deschisă – prima secțiune cadentează pe un acord, altul decât fundamentală</li> <li>▪ Fiecare secțiune se repetă</li> <li>▪ Contrast inexistent sau foarte mic între cele două secțiuni</li> <li>▪ Nu se revine la prima parte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Tipologia cea mai des folosită, pentru structura ei echilibrată, simetrică.</li> <li>▪ Trei părți <b>A B A</b></li> <li>▪ Formă închisă (prima secțiune se termină pe tonică)</li> <li>▪ Nu se fac repetări (consistente, de fond)</li> <li>▪ Contrast între A și B (tonalitate, expresie)</li> <li>▪ Se revine la prima parte.</li> </ul>

<sup>83</sup> (germ.) *durchkomponiert*, (engl.) *through-composed* = termen care denumește o tehnică de dezvoltare a discursului muzical, specifică muzicii vocale, care nu apelează la prelucrarea figurală, motivică sau tematică a materialului muzical, ci se distinge prin prelucrare liberă, continuă, non-secțională și nonrepetitivă.

O altă particularitate a cantatei franceze este integrarea în structura ei a unor părți de dansuri, unele preluate stilizat din suită, altele concepute spre a fi dansate (la unele cantate prezentate ca *entrées*)<sup>84</sup>.

Muzicologul David Tunley a identificat peste 100 de compozitori francezi și peste 400 de titluri păstrate, în genul cantatei franceze baroce (de obicei grupate în cicluri de câte 6), între 1703 și Revoluția franceză, un repertoriu demn de o cercetare exhaustivă, ce ar putea scoate la iveală o serie de capodopere acum uitate.

Începuturile cantatei franceze se leagă de numele lui Marc-Antoine Charpentier (1643-1704). Bibliografiile de specialitate tind să crediteze lucrarea sa *Orphée descendant aux Enfers* (1683) ca fiind prima cantată franceză – Charpentier fiind un compozitor de formație italiană (a fost elevul lui Giacomo Carissimi la Roma); există unele lucrări care ar putea fi asimilate ca și cantate franceze încă de pe la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XVII-lea – au supraviețuit doar textele a două lucrări: *Polyphème jaloux* și *La Mort de Thysbé*, puse pe muzică de Moulinié și, respectiv, Sablières, menționate în 1660, în *Recueil de paroles musicales* a lui Pierre Perrin<sup>85</sup>.

Deși Charpentier – eternul rival al lui Lully – dăduse la iveală, încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea, primele cantate, abia la începutul secolului al XVIII-lea se poate vorbi de o veritabilă specie de cantată franceză. Cantata era un înlocuitor ideal al operei, era mai ieftin de pus în scenă, mai ușor de realizat și nu era numai apanajul regalității, care dispunea de forța financiară pentru punerea în scenă a unor spectacole maiestuoase și, uneori, opulente, ci și al nobililor, care puteau susține astfel de evenimente cu eforturi materiale mai reduse<sup>86</sup>. Succesul cantatei, în Franța, a fost dublat și de reacția împotriva muzicii lui Lully care, deși încă era foarte prețuită, era considerată de public oarecum demodată.

Jean-Baptiste Morin (1677-1745) este creditat în istoria muzicii drept adevăratul părinte al cantatei franceze a secolului al XVIII-lea<sup>87</sup>, fiind autorul primei culegeri de cantate publicate (1706) pe texte de Jean-Baptiste Rousseau, poetul cel mai important al epocii și

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Gene E. Vollen, *op.cit.*, p. 3.

<sup>86</sup> Din acest considerent, cantata franceză a avut epicentrul la Paris (și nu la Versailles), un oraș cosmopolit în care moda italiană s-a simțit și în muzică, precum în celelalte domenii ale artei și culturii.

<sup>87</sup> Cercetări ulterioare volumului lui David Tunley dedicat cantatei franceze, datorate muzicologului francez Jérôme Dorival (*Sébastien de Brossard, Cantates françaises et italiennes*, Versailles, Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 1997, *La cantate française au XVIIe siècle*, Paris, 1999), au scos la lumină faptul că Sébastien de Brossard (1655-1730), cel care furnizase în istoria muzicii și prima definiție a genului cantatei în Franța (1703), este de fapt autorul primelor lucrări ce pot fi încadrate în acest gen, datate în secolul al XVII-lea (ex. cantata *Les misères humaines*, apr. 1680, în limba franceză, *Cantata morale sopra la vanità* și cantata *Leandro*, mai 1698, ambele în limba italiană).

Cf. <http://philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWeb?html=cmbv/BurAff&path=/biblio/bur/02/74/274.pdf&ext=pdf>. (19 noiembrie 2010).

autorul multor texte de cantate franceze. Acesta din urmă considera că textul cantatei trebuie să preia un subiect alegoric pe care să îl prezinte în recitative – *corpul* cantatei, în timp ce ariile sunt *sufletul* cantatei<sup>88</sup>. Cantatele lui Morin adoptă structura de trei arii precedate de trei recitative, care va deveni normă în cantata franceză.

Primele cantate ale lui Nicolas Bernier (1665-1734) sunt datate 1703, dar nu se știe dacă au intrat în circuitul public înainte de cele ale lui Morin, întrucât cele din urmă circulau în copii după manuscris cu câțiva ani înaintea publicării lor (1706). Bernier a scris 40 de lucrări în acest gen, grupate în șapte volume. Elev al lui Antonio Caldara – fiind deci format tot la școala de compoziție italiană – Bernier a beneficiat de proximitatea unui maestru neîntrecut în arta compunerii cantatelor în stil italian, fapt care justifică interesul compozitorului pentru acest gen<sup>89</sup>. Este autorul uneia dintre foarte rarele cantate cu subiect comic, *Le Caffé* (din cartea a treia de cantate), fiind totodată primul compozitor francez care folosește în cantate simfoniile instrumentale, cu rol retoric.

Dintre alți reprezentanți de seamă ai genului îi enumerăm pe Battistin, pe numele său adevărat Jean-Baptiste Stock (1680-1755), ale cărui cantate se disting prin recitative *parlando*, pe tipic italian și melodii în ritm de siciliană – influențe italiene de netăgăduit, Elisabeth Jacquet de la Guerre, rămasă în istoria muzicii prin cele două cicluri de cantate cu subiect religios, vechi-testamentar<sup>90</sup>, iar apogeul cantatei franceze este reprezentat de compozitorii André Campra<sup>91</sup>, Michel Pignolet de Montéclair, Louis-Nicolas Clérambault și Jean-Philippe Rameau. Cantatele lor au o legătură puternică cu tipologiile genuiste scenice – deci dramaticul începe să prevaleze asupra epicului, pe fondul creșterii treptate a numărului de instrumente participante la discursul muzical. În această perioadă, structura muzicală a speciei devine din ce în ce mai liberă, mai flexibilă, cantata continuând să asimileze elemente stilistice italiene.

În creația de gen a lui Michel Pignolet de Montéclair (1667-1737), cantata împrumută din genul de oratoriu povestitorul, diversificând și mai mult simbioza *liric-epic-dramatic*.

---

<sup>88</sup> Cf. Charles Malherbe, prefață la partitura *Jean-Philippe Rameau, Oeuvres Complètes, Tome III: Cantates*, Editura Durand et Fils, Paris, 1897, p. XVIII.

<sup>89</sup> Cf. Tunley, *op.cit.*, p. 67.

<sup>90</sup> Pe texte religioase, a mai compus cantate Sébastien de Brossard (șase cantate religioase în limba franceză în perioada 1703-1708: *Abraham, Judith, Balthassar*, etc.), dar fenomenul este destul de izolat în specia cantatei franceze, care e în principiu una cu subiect laic.

Cf. <http://philidor.cmbv.fr/jlbweb/jlbWeb?html=cmbv/BurAff&path=/biblio/bur/02/74/274.pdf&ext=pdf>. (19 noiembrie 2010).

<sup>91</sup> André Campra, autor de cantate franceze din perioada de apogeu a genului, scria în introducerea la unul din volumele sale de cantate că stilul francez nu ar trebui să fie părăsit complet în favoarea celui italian, întrucât are un farmec pe care chiar și italienii îl admiră, dar mai ales pentru că limba franceză nu permite adoptarea fără rețineri a acestuia. Cf. Gene E. Vollen, *op.cit.*, p. 14.

Spre exemplu, autorul descrie cantata sa *Pyrame et Tisbé* (din cartea a doua de cantate), ca fiind una „pe jumătate epică și pe jumătate dramatică”<sup>92</sup>. O altă particularitate a cantatelor sale este folosirea frecventă a instrumentelor *obligato*.

În deceniile de după 1730, cantata franceză intră într-o perioadă de decadență, fiind înlocuită tot mai des cu o specie nouă – *cantatille*<sup>93</sup> – cultivată de compozitori precum Charles-Hubert Gervais, Philippe Courbois, Joseph Bodin de Boismortier, François Bouvard, Bernard Burette, Racot de Grandval et Néron, dar în ciuda câtorva pagini extraordinare care pot fi găsite în acest repertoriu, ele nu se ridică la valoarea cantatelor scrise în perioada de apogeu. *Cantatille* este asemănătoare, ca structură, cu cantata, dar este în general mai redusă ca dimensiuni – două arii (uneori trei) precedate de recitative. Specia este asociată cu stilul *rococo*: textul e mai puțin dramatic, mai puțin teatral, în schimb muzica e pe de o parte mai ornamentată și mai încărcată de *agréments*, pe de altă parte, mai simplă, mai naivă din punct de vedere armonic. Ea nu e doar mai scurtă decât cantata, dar și mai nepretențioasă ca mesaj, dificultate etc. – *gai, gracieux, léger* fiind conceptele de bază ale timpului. Este un gen de trecere, de tranziție spre muzica clasică.

Cât despre mediul în care aceste *cantatilles* puteau fi auzite, este vorba despre celebrele *Concerts* – serii de concerte care aveau loc cu regularitate, la intervale care variau între două săptămâni și câteva zile (două concerte pe săptămână), dintre care cele mai celebre sunt *Concerts-Français de Tuileries* – pentru care scriau compozitori precum Jean-Joseph Mouret, unul dintre cei mai apreciați autori de gen ai epocii, ale cărui creații se disting prin farmec și subtilitate, fiind concepute în articulații de formă asimetrice, cu linii melodice intens melismatice.

Pentru a ilustra cât mai bine elementul dramatic în cantata franceză cu tematică bazată pe mitul lui Orfeu, am optat pentru prezentarea succintă a patru lucrări semnificative, ale lui Marc-Antoine Charpentier, Louis-Nicolas Clérambault, Philippe Courbois și Jean-Philippe Rameau.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>93</sup> Se pare că acest termen s-a impus până la urmă în terminologie, în jurul anului 1736, în defavoarea altora, precum *sonata, sonade, sonatille*. Alți autori de *cantatilles*: Louis Le Maire (peste 66 de lucrări, dintre care unele necesită instrumente inedite – *musette, vielle*), La Garde (a compus 4 *cantatilles* care puteau fi acompaniate la chitară), Fel, Lefebvre, François Andre Danican Philidor, Blainville, Furcy, Noblet, Armand Louis Couperin, Cavalerul d’Herbain.

<sup>94</sup> Lucrările vor fi analizate și discutate din perspectiva valorificării elementului dramatic în discursul muzical în partea a doua a cercetării de față, ce urmează a fi publicată în numărul următor.

## ***Orphée descendant aux Enfers* de Marc-Antoine Charpentier - prima cantată franceză**

Poate că nu e ne semnificativ de observat faptul că, dacă prima operă italiană l-a avut în centru pe Orfeu, prima cantată franceză i-a făcut personajului mitologic aceeași cinste<sup>95</sup>.

Scrisă în anul 1683, *Orphée descendant aux Enfers* este o lucrare care suscită și azi vii controverse. Din multe considerente, ar putea fi încadrată în genul cantatei: se prezintă ca o lucrare vocal-instrumentală de dimensiuni medii, în limba franceză, cu subiect mitologic. Pe de altă parte, autorul optează pentru o componentă vocală cu trei soliști (cantata franceză este în general pentru voce solo, în majoritatea cazurilor *sopran*), care întruchipează personaje în interacțiune. Forța expresivă este sporită și de abordarea muzicală cu elemente de construcție și structurare a discursului care accentuează mai degrabă latura dramatică decât cea epică a genului. Cele trei personaje sunt *Orfeu* (tenor sau alto), *Tantale* și *Ixion*, două victime din Hades (tenor și, respectiv, bas), acompaniați de două viori (dintre care prima este marcată ca „vioara lui *Orfeu*”), *flute à bec* (recorder), *flute allemande* (*flauto traverso*) și *continuo*.

Quittard și Crussard<sup>96</sup> consideră lucrarea fie ca fiind neterminată, fie incompletă (o parte din ea ar fi pierdută). Această presupunere este atacabilă, după cum afirmă muzicologul David Tunley, argumentând că este o lucrare extinsă, de aproape 400 de măsuri, cam cât o cantată din perioada de maturitate a genului. De asemenea, el mai adaugă observația că textul lucrării ilustrează doar o mică parte a legendei, în care Orfeu intră în Infern. Deci, titlul lucrării circumscrie acțiunea acesteia, dar ridică în același timp semne de întrebare în legătură cu integralitatea și apartenența ei genuistică: lucrarea are multe asemănări cu o scenă dintr-o operă, și având în vedere că autorul a semnat și o operă pe același subiect *Le descend d'Orphée aux Enfers*, este posibil ca aceste pagini să fi fost concepute de el ca o alternativă sau o completare la scena omonimă din operă<sup>97</sup>. Totuși, în favoarea teoriei conform căreia lucrarea este una de sine stătătoare, muzicologul aduce o serie de argumente. Cel mai important dintre ele este structura: 7 mișcări, sau părți – o introducere instrumentală (cu rol de uvertură), urmată imediat de un recitativ instrumental (*Récitativ d'Orphée sur le violon*), aria

<sup>95</sup> Cantate și *cantatille* franceze din secolul al XVIII-lea pe tema *Orfeu*: **Louis-Nicolas Clérambault** (1676-1749), *Orphée*, Ed. Foucault, în Cartea I de cantate, 1710; **Philippe Courbois** (1705?-1730), *Orphée*, Colecție de cantate, Ed. Foucault, 1710; **Charles Piroye** (1665-1728), *Le Retour d'Euridice aux Enfers*, Ed. Ballard, 1717; **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), *Orphée*, VM7 3612, în manuscris, există în versiune Malherbe, Ediția Completă Rameau, 1721; **Nicolas Antoine Bergiron de Briou** (n. 1690-?), *La Lyre d'Orphée*, colecție de cantate, Ed. Thomas, Lyon, 1729; **Nicolas Racot de Grandval** (1676-1753), Cantată separată, *Orphée* (parodie), Ed. Boivin, 1729; **Louis Le Maire** (1693-1750), *Orphée*, cantatille, Ed. Boivin, sursa Le Clerc, ~1743; **Albert Guillon** – *Orphée*, în manuscris, nedată. Cf. David Tunley, *The Eighteenth-Century French Cantata*, ed. cit., extrase din Appendix, pp. 198-238.

<sup>96</sup> Citați în *Idem*, p. 46.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 47.

lui Orfeu, recitativ (Tantale și Ixion), a doua arie a lui Orfeu, duo (Tantale și Ixion). Lucrarea se încheie cu un trio – final ce pare să fie complet, din moment ce reunește toate forțele vocal-instrumentale implicate. Cantata are chiar și o concluzie moralizatoare („Of! Nimic nu explică norocul îndrăgostiților, Căci chiar de-ar atinge doar puțin dragostea sufletul, acesta n-ar mai simți nici un chin!” [trad.n.]), care va deveni normă a cantatei franceze din secolul al XVIII-lea, iar în manuscris apare cuvântul „Fin”<sup>98</sup>. Un alt argument în favoarea încadrării lucrării în genul cantatei este acela că ea, spre deosebire de operă, nu necesită o pregătire tehnică deosebită (linia vocală este simplă, silabică, existând foarte puține melisme, plasate în momente bine precizate ale acțiunii), ci mai degrabă o expresivitate ieșită din comun. Compozitorul notează în partitură unele locuri în care să se facă ornamente, dar e de presupus că acestea erau făcute în conformitate cu bunul gust al epocii și în alte momente ale lucrării.

În aceeași sursă bibliografică în care a fost citat anterior, Quittard spune despre lucrare că este în stil francez pur. Totuși, există aici momente de o complexitate armonică deosebită și de disonanțe nebănuite, care pot fi urmare a perioadei de formare la Roma a compozitorului, cu Giacomo Carissimi. Se simte, de asemenea, influența italiană în recitativ – prin filiera cantatei italiene. După cum precizează Tunley, muzica lui Charpentier nu este atât de diferită stilistic de cea a rivalului său Lully, deși analiștii atrag atenția asupra diferențelor.

Subiectul lucrării, prezentat în versuri elegante, alexandrine, al căror autor este necunoscut, îl prezintă pe Orfeu, care captivează cu muzica lui două umbre din Infern – pe Tantale și Ixion. El sugerează că un iubit care este despărțit de cea pe care o iubește este mai nefericit decât ei doi, care recunosc că dragostea poate învinge orice. Cantata preia elemente stilistice din tradiția ariei de curte franceze – stilul declamatoriu, dar ornamentat vocal, forme de rondo, expresivitate moderată, reținută, realizând o primă etapă a fuziunii celor două stiluri.

### **Cantata *Orphée* de Louis-Nicolas Clérambault**

Cu excepția lui François Couperin, ale cărui lucrări în genul cantatei s-au pierdut, aproape toți compozitorii francezi ai secolului al XVIII-lea au contribuit la repertoriul de cantate și *cantatilles*.

Despre cantatele lui Clérambault se spunea că au linii melodice grațioase, acompaniament foarte expresiv și că necesită un nivel vocal tehnic și interpretativ ridicat. Mai

---

<sup>98</sup> Cuvântul „Fin” ar fi putut să se refere și la finalul unui act sau al unui tablou dintr-o operă, dar totuși acest cuvânt este folosit preponderent pentru a indica finalul unei lucrări.

mult, erau considerate atât de speciale încât, ca să nu le „strice” cu interpretări de duzină, se cântau doar la anumite ocazii.<sup>99</sup>

Deși astăzi Clérambault este cunoscut mai degrabă pentru creația lui pentru orgă, pe vremea lui era apreciat în special pentru creația de cantate, fiind considerat cel mai mare compozitor de gen din epocă<sup>100</sup>. Se pare că autorul însuși prețuia în mod deosebit aceste lucrări. Dintre toate, cantata *Orphée* a fost cea mai celebră, dar și cea mai devotată stilului francez.

Corpusul cantatelor sale nu e mare – 20 de cantate, în cinci cărți de cantate (1710, 1713, 1716, 1720, 1726). *Orphée* face parte din prima sa carte. Autorii textelor nu sunt cunoscuți, dar se poate spune că majoritatea izbitoare a lucrărilor din aceste cinci cărți sunt pe subiecte mitologice, doar două dintre ele fiind pe alte teme, *Abraham* – una dintre puținele cantate religioase ale unui gen preponderent laic, și o ultimă cantată, publicată înaintea anului morții, în 1749, pe tema francmasoneriei – o temă foarte rară, scrisă după ce Clérambault renunțase inițial la a mai scrie cantate.

De-a lungul istoriei genului în Franța, unii compozitori precum Jean-Baptiste Morin, Nicholas Bernier, Battistin, André Campra sau Thomas-Louis Bourgeois au încercat să unifice stilul italian cu cel francez în cantată: recitative de tip italian și declamație franceză, arii în formă de rondo, dar și arii cu *da capo*, forme de fugă sau cu ritornelă, sau arii bazate pe forme de dansuri. În bas se întâlneau fie teme de forme variaționale, *ostinato*, dar era prețuită și textura de trio-sonată. Multe dintre aceste elemente se regăsesc și la Clérambault, care a realizat o sinteză a genului de până la el, pe care l-a dus chiar mai departe, în cantatele sale regăsindu-se forme și structuri foarte inventive, varietate stilistică și expresivă, de la lirismul cel mai subtil până la retorica muzicală cea mai profundă.

Prima carte de cantate, *Cantates françaises à I et II voix avec symphonie et sans symphonie*<sup>101</sup> (1710), vădește o tehnică și o expresivitate deosebite. Aproape toate cantatele lui sunt fie cu vioară și *continuo*, fie cu vioară, flaut și *continuo*, fie doar cu *continuo*, deci această carte de cantate stabilește un standard și pentru următoarele creații. Încă din prima cantată se simte vivacitatea tipic italiană, prin secvențe de acorduri de septimă, specifice

---

<sup>99</sup> David Tunley, *op.cit*, p. 102.

<sup>100</sup> În 1754, D'Aquin scria: „Faimosul Clérambeault pe care moartea ni l-a luat de curând, merită cele mai înalte laude pentru acest gen de compoziții. El a inventat melodii și moduri de expresie care sunt numai ale lui, și care îl recomandă pentru a fi considerat unicul și adevăratul model”. Cf. *Ibidem*, p. 121.

<sup>101</sup> Volumul cuprinde șase cantate, dintre care *Orphée* este a treia: *L'Amour picqué par une abeille* (sopran și *continuo*), *Le Jaloux* (contralto, vioară și *continuo*), *Orphée* (sopran, vioară, flaut și *continuo*), *Poliphème* (bas, vioară, flaut și *continuo*), *Médée* (sopran, vioară, flaut și *continuo*) și *L'Amour et Baccus* (sopran, bas și *continuo*).

muzicii italiene. Cantatele 2-5 din acest ciclu sunt scrise „cu simfonie”<sup>102</sup> – această tipologie de cantată era destinată interpreților profesioniști, nivelul cerințelor tehnice fiind mult mai mare decât în prima și ultima cantată a ciclului, care sunt scrise fără simfonie. Cantatele *Médée* și *Orphée* sunt foarte extinse ca număr de părți<sup>103</sup>, cu recitative elaborate, dintre care unele sunt împărțite în două secțiuni, fiecare cu orchestrații diferite, specifice.

Alături de François Couperin, François Duval, Jean-Féry Rebel, Sébastien de Brossard și Elisabeth Jacquet de la Guerre, Louis-Nicolas Clérambault a fost unul dintre primii compozitori francezi care au folosit vioara ca instrument solo, compunând sonate pentru ea. Era interesat de instrument și scrisese sonate pentru el încă înainte de prima carte de cantate. Mai mult, el a continuat practica de a folosi *ostinato* în bas (în *Le Jaloux*, unde acesta apare într-un recitativ, și nu în arie, cum ar fi fost de așteptat!), chiar *ground bass*, preluată de la italieni încă din primele cantate.

Deși ar fi fost mai potrivită din punct de vedere dramaturgic pentru voce de tenor, cantata a fost interpretată în epocă în special de soprane<sup>104</sup>. Faptul nu este singular, având în vedere că în opera italiană barocă rolul lui Orfeu era frecvent interpretat de voci feminine.

Ca și în cazul lucrării lui Charpentier, subiectul se concentrează pe episodul coborârii lui Orfeu în Infern pentru a-l convinge pe Hades să-i redea soția. Cantata e franceză prin aceea că nu își propune să imite opera, cu toate că e un gen dramatic, în care o singură voce asigură toate rolurile: Orfeu, Euridice, Pluto și întruchiparea corului antic grec, comentator al acțiunii.

### **Cantata *Orphée* de Philippe Courbois**

Despre viața și activitatea lui Philippe Courbois (1705-1730) se cunosc foarte puține date: a fost maestru de capelă al Ducesei de Maine, calitate în care a scris cantate. A dedicat primul său ciclu de cantate ducesei, care dispunea de posibilitățile materiale necesare pentru a pune în scenă lucrări semidramatice. Fiind o mare iubitoare a muzicii, ducesa a încurajat o

---

<sup>102</sup> Sintagmele „avec simphonie” – „sans simphonie” denumesc, în cultura muzicală barocă franceză, prezența sau nu a instrumentelor *obligato* alături de voce și *continuo* – în cazul cantatelor, puteau fi unul sau două instrumente obligate. Cf. Michael Talbot (ed.), *Aspects of the secular cantata in late Baroque Italy*, Ashgate Publishing Ltd., 1988, p. 229.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 127. Structura cantatei *Orphée* de Clérambault: **Recitativ** – voce și *continuo*, **Arie** – voce, vioară sau flaut, *continuo*, **Recitativ** – voce și *continuo*, **Recitativ *mésuré*** - voce și *continuo*, **Arie** – voce, vioară și *continuo*, **Recitativ** – voce și *continuo*, **Arie** – voce, flaut sau vioară și *continuo* (doar clavecin), **Arie** – voce, flaut vioară și *continuo*, **Arie** – voce, flaut și *continuo*, **Arie** – se repetă aria a patra, **Recitativ** – voce și *continuo*, **Arie** – voce, flaut sau vioară și *continuo*.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 131. Faptul că lucrarea a fost compusă pentru sopran este dovedit prin aceea că, în unele pasaje, *continuo*-ul urcă în registrul mediu și e acompaniat de vioară (cu rol de *continuo*, unde instrumentul este asociat cu sunetele lirei lui Orfeu), iar linia solistică vocală ar ajunge, interpretată de tenor cu o octavă mai jos, sub linia *continuo*-ului, ceea ce ar afecta armonia.

serie de alți compozitori, autori, la rândul lor, de cantate, precum Nicolas Bernier, Thomas-Louis Bourgeois, François Colin de Blamont, Jean-Joseph Mouret.

Ciclul din care cantata *Orphée* face parte este scris în 1710 – în același an cu cel al apariției cantatei omonime a lui Clérambault – și conține șapte cantate<sup>105</sup> pe texte de Louis Fuzelier, cel care avea să creeze, printre altele, libretul operei-balet *Indiile galante* de Rameau.

Lucrarea este dedicată vocii de bariton, cu acompaniament de vioară, trompetă și *continuo*, urmând structura de trei arii și trei recitative.

Compozitorul scrie o muzică mai degrabă delicată și simplă decât virtuoză, care se situează în zona simbiozei dintre stilurile italian și francez. Din punct de vedere dramaturgic, lucrarea abundă în efecte picturale, care „colorează” o atmosferă tensionată, declamativă. Autorul are tendința să trateze discursul muzical din cantată ca pe o scenă dintr-o operă, conferindu-i virtuți dramatice. Astfel, primele cinci pagini din *Orfeul* său nu menționează tipologia discursivă – arie sau recitativ – optând mai degrabă pentru un discurs continuu, foarte variat expresiv, situat între arie și recitativ, un element novator și totodată o încercare de apropiere a genului față de cele dramatice, cu precădere opera.

### **Cantata *Orphée* de Jean-Philippe Rameau**

În creația lui Rameau, cantata a fost pusă în umbră de genurile scenice, care l-au și consacrat în istoria muzicii, dar aici se găsesc rădăcinile marilor arii elegiace din tragediile sale lirice<sup>106</sup>, cantata fiind teritoriul în care compozitorul a experimentat și a inovat din punct de vedere stilistic. Se cunosc șase cantate care s-au păstrat<sup>107</sup>, deși sursele bibliografice indică zece cantate și o *cantatille*. Cantata *Orphée* (1721), pentru sopran, vioară solo sau flaut și unele părți independente pentru violă, este una dintre cele mai dramatice cantate ale sale.

Patru din cele șase cantate solo ale lui Rameau sunt în formă convențională de șase părți – în alternanța tradițională de recitative și arii – dar dintre toate, în *Orfeu*, Rameau creează o *scena*, care conține o arie și un recitativ *mesuré*, și o mișcare *arioso*, structură ce apropie lucrarea de genul *tragédie lyrique*, detașându-se clar de tipologia cantatei italiene.

<sup>105</sup> Celelalte cantate care fac parte din acest ciclu, singurul, de altfel, din creația compozitorului, sunt *Apollon et Daphné*, *Zéphire et Flore*, *L'amant timide*, *Ariane*, *Jason et Médée*, *Dom Quijotte*, cantata *Orphée* fiind a patra din ciclu. Cf. David Tunley, *op.cit.*, p. 229.

<sup>106</sup> Spre exemplu, o arie din *Le Berger fidèle* va fi preluată apoi de autor în opera sa *Les Fêtes d'Hébé* (1739).

<sup>107</sup> Celelalte cantate: *Aquillon et Orithie* (bas, vioară și *continuo*), *Le Berger fidèle*, (sopran și două viori), publicate de Boivin în timpul vieții lui Rameau. Cantate postume, publicate de Boivin: *Les Amants trahis* (1721), tenor sau sopran, cu părți independente de violă și *continuo*, *L'Impatience* (apr. 1720), sopran, violă și *continuo*, *Thétis* (1719), bas, vioară și *continuo*.

Avantajul lui Rameau este acela de a fi beneficiat de un gen pe deplin conturat la momentul compunerii acestor lucrări, când perioada experimentelor se încheiase. Rameau a văzut cantata ca pe un teren de exercițiu stilistic și expresiv, de aceea nici lucrările lui din această specie nu vizează noutatea decât la nivelul expresiei. Mulți comentează că, din acest motiv, *Orfeul* lui Clérambault este mai imaginativ decât cel al lui Rameau.

Cantatele lui Rameau sunt un exemplu al genului ajuns la maturitate. Sunt piese rafinate, valoroase, care preced marile lui tragedii lirice. În cantata *Le Berger fidèle*, de exemplu, există momente de intensă forță expresivă, care stau alături de cele mai dramatice momente din tragiile sale lirice.

Dezvoltarea tragediei lirice ca gen a dus la declinul cantatei vocale. Compozitorii au început să opteze pentru forma mai scurtă a *cantatillei*. Cantata este un gen care ilustrează fără drept de apel influența vieții sociale asupra muzicii. Chiar dacă primele lucrări de gen în Franța datează de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, spiritul cantatei e unul „monarhic”, și nu este o coincidență faptul că aceasta va prelua noua ei formă, *cantatille*, în perioada Casei de Orléans și va dispărea din preferințele publicului și, în consecință, ale compozitorilor, în preajma Revoluției franceze.<sup>108</sup>

Cantata este importantă în evoluția stilului muzical francez pentru că a „importat” și adaptat tehnici de compoziție și stil din cultura muzicală italiană și le-a înglobat apoi organic în discursul muzical: dezvoltarea expresivității instrumentale, căldura expresiei și a armoniei, formele cu *da capo* și ritornelă, introducerea *de vise*, și anticiparea *continuo*-ului, mișcarea *ostinato* și texturile imitative, vivacitatea ritmică, adâncirea expresivității vocale și a tehnicii sunt tot atâtea elemente specifice stilului italian care au îmbogățit creația franceză, în toate genurile muzicale.

Etapa de apogeu a cantatei franceze a fost absolut necesară în procesul de dezvoltare a noului gen scenic de tragedie lirică. Influența italiană a adus în tragedia lirică franceză o căldură expresivă nemaiîntâlnită în muzica de scenă franceză de până la Rameau, pe care a înnobilit-o și din perspectiva tratării orchestrale. Dar tocmai melodicitatea specifică pe care o valorifică compozitorii francezi în cantatele lor este cea care face ca acest gen să nu fie o copie palidă a cantatei italiene sau germane. Secretul cantatei stă în combinarea simplității cu imaginația creatoare. Multe cantate franceze poartă pecetea manierismului, fiind repetitive în expresie și tehnici de compoziție. Un exemplu, în acest sens, este pregătirea momentului cadențial, care e stereotipizată și folosită în acest mod chiar și în cele mai valoroase lucrări.

---

<sup>108</sup> Cf. Gene E. Vollen, *op.cit.*, p. 193.

Dar francezii transformă *pathosul* în *sensibilité* și *bravura* în *elan*, reevaluând și regândind stilul italian.

### **Bibliografie:**

\* \* \*, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Fayard, 1992

**KAPP, Reinhard**, *Chronologisches Verzeichnis (in progress) der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texte, Theaterstücke, Filme und historiographischen Arbeiten*, internet, <http://www.musikgeschichte.at/kapp-orpheus.pdf> (17 noiembrie 2010)

**MALHERBE, Charles**, prefață la partitura *Jean-Philippe Rameau, Oevres Completes, Tome III: Cantates*, Editura Durand et Fils, Paris, 1897 (este cu font de 10!!)

**POWELL, John S.** (Ed.), prefață la partitura *Marc-Antoine Charpentier, Vocal Chamber Works*, col. Recent Researches in the Music of the Baroque Music, vol. XLVIII, A-R Editions Inc., Madison, f.a.

**REISCHERT, Alexander**, *Kompndium der musikalischen Sujets, Ein Werkkatalog*, Band 1, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2001

**SCHMITZ, Eugen**, *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig, 1955

**TALBOT, Michael** (ed.), *Aspects of the secular cantata in late Baroque Italy*, Ashgate Publishing Ltd., 1988

**TUNLEY, David** (ed.), prefața la partitura *Philippe Courbois, Louis Bourgeois, Cantates françaises*, seria *The eighteenth-century French cantata: a seventeen-volume facsimile set of the most widely cultivated and performed music in early eighteenth-century France*, vol. 14, Garland Publishing Inc., New York, 1990–91

**TUNLEY, David**, *The Eighteenth-Century French Cantata*, London, Dobson Books Ltd, 1974

**VOLLEN, Gene E.**, *The French Cantata, a Survey and Thematic Catalog*, UMI Research Press, seria *Studies in Musicology*, No. 51, Ann Arbor, Michigan, copyright 1970, 1982

**WHENHAM, John** (ed.), *Claudio Monteverdi - Orfeo*, Cambridge University Press, 1986

**Articolul este realizat și finanțat în cadrul proiectului de cercetare postdoctorală CNCSIS-UEFISCSU, PN II-RU 511/2010, intitulat *Avatarurile mitului Orfeu în istoria muzicii* (This work was supported by CNCSIS-UEFISCSU, project number PN II-RU 511/2010).**