

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 a II-a Repere analitice

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.



Demersul analitic pe care această a doua parte a studiului dedicat cantatei baroce franceze pe tema mitului *Orfeu*⁸¹ îl întreprinde, este centrat pe ilustrarea elementului dramatic prezent exclusiv în cadrul discursului literar-muzical impus de particularitatea genului cantatei în contextul stilistic al epocii.

După cum afirmam în prima parte a studiului de față, cantata barocă franceză este principalul gen vocal-instrumental care a animat viața muzicală franceză în perioada cuprinsă între Lully și Rameau, respectiv primele trei decenii ale secolului al XVIII-lea. Contextul socio-cultural al vremii, care cuprindea și o anumită politică culturală exclusivistă a regalității în ceea ce privește producțiile de operă, impunea găsirea unor soluții eficiente, iar cantata, importată de la italieni, oferea un cadru ideal: necesitatea investirii unor resurse financiare rezonabile, aparat vocal-instrumental redus (o voce solo, *continuo* și, eventual, unul sau două

⁸¹ Tatiana Oltean, *Mitul „Orfeu” în cantata barocă franceză, de la Charpentier la Rameau. Ipostaze ale dramaticului. Partea I - Repere teoretice*, în rev.: „Lucrări de Muzicologie”, vol. XXV, nr. 1/2010, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, pp. 57-74.

instrumente *obligato*⁸², iar spre finalul perioadei, formație instrumentală mai extinsă) și o pleiadă de tineri compozitori francezi dornici să se afirme, care beneficiau astfel de posibilitatea de a se face cunoscuți și apreciați în cadrul stagiunilor de cantate. Dar noul gen, îmbrățișat inițial cu o oarecare reticență de francezi, trebuia să satisfacă necesitățile unui public obișnuit cu producțiile scenice sofisticate, opulente și, evident, costisitoare, și care erau un veritabil spectacol nu numai al urechii, dar mai ales al ochiului.

După perioada de apogeu a comediilor-balet ale celebrului cuplu creator Molière-Lully, exigența publicului în legătură cu nivelul de tensiune dramatică pe care faptul artistic trebuia să îl producă impunea apropierea cantatei (ca gen conceput de compozitorii italieni drept unul eminamente lirico-epic) de polul dramaticului, iar soluțiile în acest sens, în lipsa stimulului vizual, nu puteau să rezide decât în dezvoltarea parametrului dramatic în expresia vocal-instrumentală însăși; faptul, odată împlinit, și-a răsfânt consecințele benefice asupra genurilor spectaculare franceze ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Să amintim aici cazul lui Jean-Philippe Rameau care, în cele opt cantate păstrate până astăzi, compuse în preambulul creațiilor sale scenice, se folosește de genul cantatei pentru a-și „exersa” forța de expresie dramatică pur muzicală pe care avea să o valorifice și să o perfecționeze în tragediile sale lirice.

Rezumăm în rândurile care urmează complexul de tehnici de potențare a dramatismului muzical pe care le-am avut în vedere în cadrul analizelor celor patru cantate pe tema *Orfeu* din creația muzicală barocă franceză, pe care le-am grupat în trei aspecte esențiale ale analizei:

a. Particularitățile micro- și macrostructurii ca factori de potențare a efectului dramatic

Am inclus în acest prim aspect al analizei noastre elemente precum trecerea de la o tipologie de discurs la alta (polifonic imitativ sau liber, armonic, secvențial) ca element cu valențe dramatice de structurare a discursului muzical, planuri tonale, ritmul general al discursului literar-muzical ca factor determinant al balansului între liric, epic și dramatic, ilustrat în particularitățile discursului de tip recitativic, în corelație cu cel specific ariei.

⁸² În practica epocii, în contextul cultural francez, existența sau nu a instrumentului *obligato* era desemnată chiar din titlul lucrării (cantatei), prin sintagmele „avec symphonie”, respectiv „sans symphonie”.

Determinant în acest context este rolul reprizei (literare și muzicale), ca factor de structurare, dar și de potențare dramatică, a discursului muzical; o tehnică cu totul specială ce ar putea fi asimilată ideii de repriză este repetiția tematică⁸³, respectiv revenirea la o tonalitate sau la o idee muzicală anterioară, pentru a întări coerența discursului și dramatismul expresiei. O particularizare a acesteia este tehnica ecoului, în care un gând, o amintire, o imagine sau un jurământ, o promisiune anterioară a personajului revine în prezentul acțiunii, dar cu una sau două voci instrumentale mai puțin, ca și cum ea ar fi enunțată doar în interiorul, în memoria eroului.

b. Evidențierea simbiozei text-muzică

Acest aspect al analizei va fi particularizat printr-o serie de parametri care circumscriu problematica luată în discuție, cum ar fi: asocierea unor cuvinte-cheie ale libretului cu anumite contexte ritmico-melodice, de ambitus și timbralitate, de colorit cromatic, înveșmântarea armonică a anumitor cuvinte sau versuri, schimbările de ritm și metru cu rol retoric în cadrul discursului muzical-dramatic, rolul retoric și expresiv al pauzei etc. Nu în ultimul rând, sunt luate în discuție potențialitățile dramatice ale mitului în sine în cele patru versiuni componistice, momentele specifice ale mitului decupate de către cei patru autori și viziunea de ansamblu asupra acestuia, precum și unicitatea mesajului pe care fiecare dintre cele patru lucrări o transmite.

c. Valorificarea timbralității instrumentale și a instrumentalității în genere

Am acordat o atenție specială acestui aspect în cadrul analizei, întrucât considerăm că el deține rolul precumpănitor în realizarea efectului dramatic în cantata franceză, fiind conștientizat nu numai de compozitori, dar și de teoreticienii vremii, așa cum vom vedea mai jos.

În cadrul unor cercetări recente asupra expresivității instrumentale în genul cantatei baroce franceze⁸⁴, muzicologul Michele Cabrini atrage atenția asupra interesului crescând al acestui fenomen în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, semnalat în epocă de Sébastien de

⁸³ *thematic recall* (eng.), folosită și perfecționată de André Campra, cu precădere în lucrările sale în genul operă-balet. Cf. Greer Garden, *A link between opera and cantata in France: tonal design in the music of André Campra*, în rev.: „Early Music”, xxi (1993), pp. 397–412.

⁸⁴ Michele Cabrini, *Upstaging the voice: diegetic sound and instrumental interventions in the French Baroque cantata*, în rev.: „Early Music” (2010) 38 (1): 73-90 (19 noiembrie 2010).

Brossard⁸⁵, primul teoretician francez care a descris genul cantatei franceze și autor, la rândul lui, al unor lucrări ce aparțin genului, dar și de Jean-Baptiste Dubos, care evidențiază virtuțile dramatice ale instrumentelor afirmând că uvertura unei opere poate mișca ascultătorul la fel de mult precum versurile lui Racine ori Corneille⁸⁶.

După cum arăta Brossard în descrierea pe care o făcea cantatei la începutul secolului al XVIII-lea, atât vocea cât și instrumentele erau responsabile pentru a ilustra „varietatea expresiei și a mișcării [...], care ghidează imaginația [...] printr-o succesiune de [episoade ale] acțiunii și în felurite moduri”⁸⁷ [trad.n.], recreând coordonatele acțiunii exclusiv cu ajutorul mijloacelor sonore, care trebuie să suplinească lipsa stimulului vizual. Astfel, instrumentele depășesc, în cadrul acestui gen, rolul acompaniator, devenind parte integrantă a desfășurării dramatice și contribuind în mod egal, alături de vocea solistă, la susținerea fluxului dramatic de-a lungul lucrării.

Michele Cabrini oferă, în studiul său asupra efectului dramatic al instrumentelor în cantata barocă franceză evocat mai sus, o serie de exemple concludente, ilustrând câteva tehnici specifice, fie preluate din dramaturgia muzicală a genului operistic și adaptate cantatei, fie inventate special pentru a servi expresivității dramatice a celei din urmă; din prima categorie reținem tehnica *annonce* (fr.), cunoscută încă din vremea lui Lully, care presupunea anunțarea intrării unor personaje noi în acțiune prin enunțarea incipitului ideilor muzicale pe care acestea urmau să le intoneze apoi în întregime, *recitativul acompaniat*, folosit pentru a ilustra legătura cu trecutul (povestirea unei întâmplări trecute, în care instrumentele joacă rolul unei „rame” stilistice în care aceasta se încadrează), sau prefațarea instrumentală a ideii muzicale enunțate vocal, ca și cum aceasta ar preexista în sufletul naratorului, înainte de a fi verbalizată. Din cea de-a doua categorie fac parte procedee precum folosirea tempourilor, ritmurilor și metrilor contrastanți pentru a ilustra spații și timpuri diferite ale acțiunii, alternanța rapidă între vocea solo și mici interjecții instrumentale, sau între tonică și dominantă, pentru a surprinde zbuciumul interior al personajului, întreruperea bruscă și repetată a discursului, folosită în același scop.

⁸⁵ Brossard documentează, în 1724, migrația unor tipologii de efecte instrumentale orchestrale⁸⁵ – furtuna (*tempête*), lupta (*bruit de guerre*) etc. – din zona stilistică a genului de operă în genurile de cantată și motet, fapt certificat și de Dubos, care pune în lumină adaptabilitatea ușoară la genurile nespectaculare a acestui tip de expresivitate specific uverturii de operă. Astfel, instrumentele muzicale vin să completeze efectul dramatic realizat prin intermediul vocii solo, într-un demers de recuperare exclusiv muzicală a lipsei parametrului expresiv vizual, de care cantata nu beneficiază. Cf. *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Sébastien de Brossard, *Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme cantate*, Bibliothèque Nationale de France, Ms. fr. 5269, f.75, traducere adaptată din Sébastien de Brossard, *Cantates françaises et italiennes*, ed. J. Dorival, trad. M. Criswick, Versailles, 1997, p.xliii. Citat în Michele Cabrini, *op. cit.*, p. 73.

După modelul detaliat mai sus, o parte dintre aceste procedee de potențare a elementului dramatic vor fi ilustrate în analizele ce urmează.

În prima parte a studiului de față, aminteam despre *Orphée descendant aux Enfers de Marc-Antoine Charpentier* faptul că, deși autorul textului literar pe care se bazează este necunoscut și, mai mult, nu se cunosc alte lucrări muzicale compuse pe aceste versuri (fapt obișnuit în epocă), ele sunt elegant construite, folosind rima îmbrățișată, rima împerecheată, dar și unele simetrii și rime interioare (*criminels – rochers*) ale versurilor. Este semnificativ de remarcat că strofele dedicate personajului Orfeu au structuri simetrice de câte patru versuri cu rimă îmbrățișată, în timp ce părțile în care apar personajele secundare, Tantale și Ixion, vădesc o structură aparte: fie strofe a câte două versuri cu rimă liberă (recitative), fie cu cinci versuri (2+2+1, duet), în timp ce terțetul final este o strofă cu trei versuri, cu rimă între primul și ultimul vers. Rimele sunt atent și sugestiv construite: *mes pas – trépas, supplique – Euridice, peine – inhumaine, vautours – amours, aman(t)s – tourmen(t)s*.

Din punct de vedere al structurii generale a lucrării, simetria se face simțită prin alternanța între cele două arii ale lui Orfeu și intervențiile celorlalte două personaje, Tantale și Ixion, în timp ce extremele sunt ocupate de preludiul instrumental și recitativul lui Orfeu⁸⁸ (vioară și *continuo*), respectiv de terțetul final. Spre deosebire de modelul genului care s-a impus câteva decenii mai târziu, lucrarea aflată în atenția noastră debutează nu cu un recitativ, așa cum ar fi fost firesc, ci cu un preludiu, urmat – fără pauză, așa cum indică autorul în partitură („passez sans interruption au récit d’Orphée sur le violon (sic!)”), de recitativul amintit. De altfel, pe parcursul întregii partituri pot fi observate indicații asemănătoare ale compozitorului, precum „faites icy (sic!) un petit silence”, care delimitează „numerele” cantatei și care dau mărturie despre importanța pe care compozitorul o acorda pauzei, ca element de potențare a discursului muzical-dramatic.

Traiectul tonal al lucrării pendulează între doi centri pregnanți – *mi* și *la* (cu relativa *Do*) – trasând o axă de simetrie între debut și final, în jurul tonalității *mi minor* (finalul aduce cadența picardiană). Bineînțeles, spectrul modal – major sau minor – se adaptează retoricii textului literar.

⁸⁸ Se pare că acest recitativ neobișnuit – *Récit d’Orphée sur le violon (sic!)* – care precede prima arie a lui Orfeu va fi fost cântat la vioară de tenorul care interpreta acest rol. De altfel, este documentat faptul că Charpentier însuși susținea roluri de *haute-contre* (în practica modernă, corespunde cu vocea de alto masculină) în unele dintre producțiile artistice patronate de Marie de Lorraine, ducesă de Guise, în al cărei serviciu se afla compozitorul. Cf. John S. Powell, prefață la partitura *Marc-Antoine Charpentier, Vocal Chamber Works*, col. „Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. XLVIII, A-R Editions Inc., Madison, f.a., p. Vii. Quittard sugerează că acest rol solistic va fi fost susținut chiar de către compozitor. Citat în *Idem*, p. Viii.

Semnificativ este de remarcat, de asemenea, faptul că autorul își ia timp pentru a trasa cadrul intim, dar intens depresiv, în care „acțiunea”⁸⁹ urmează să se desfășoare: în acest scop, optează pentru un preludiu instrumental în loc de obișnuitul recitativ introductiv, iar primul recitativ, cel al lui Orfeu, este la rândul lui scris pentru vioară și acompaniament instrumental, lipsa aportului vocal din primele două numere sugerând dintru început covârșitoarea suferință a personajului principal, care se află în imposibilitatea de a-și verbaliza zbuciumul. Iată, mai jos, felul în care compozitorul expune, încă din primele măsuri ale lucrării, celulele de bază ale desfășurării ulterioare a piesei:

Ex. nr. 1. M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, p. I, *Prélude*, m. 1-6

Din exemplul de mai sus poate fi sintetizată esența concepției melodice a întregii lucrări, în centrul căreia se află mersul treptat descendent, saltul descendent de cvartă – perfectă sau micșorată, și saltul ascendent de octavă, precum și inversarea acestor intervale, ipostaze diverse ale suspinului care vor fi valorificate în cele două arii ale lui Orfeu și în terțetul final. De asemenea, pedala pe *mi* a basului cifrat afirmă imuabilul morții celei iubite.

Un alt element de limbaj definitiv din perspectivă melodică îl reprezintă pasul cromatic ascendent, prefigurat încă din preludiul cantatei (ex. 2) și apoi reluat în prima arie a lui Orfeu (ex. 3) de către vocea solo – „aucun de vos tourmens n’egalle mon supplice (sic!)”:

⁸⁹ În fapt, acțiunea este redusă la minimum: o discuție între Orfeu și cele două umbre din Infern, care sunt fermecate de cântecul celui dintâi și cărora acesta le mărturisește că supliciile la care sunt supuși sunt ușoare în comparație cu suferința lui. Finalul fericit al cantatei este abia sugerat de ultimele versuri ale terțetului final, în care este preamărită fericirea celor doi îndrăgostiți.

Ex. nr. 2. M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, p. I, *Prélude*, m. 52-57



Ex. nr. 3. M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, aria Orfeu, m. 111-117

au-cun de vos... tour-mens n'es- gal-le mon sup- pli-ce,

Tot în aria retorică a suspinului se află și imitațiile de incizii melodice, prefigurate la rândul lor încă din preludiu (ex. 4) și reluate apoi în prima arie a lui Orfeu (ex. 5):

Ex. nr. 4. M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, p. I, *Prélude*, m. 30-35

Ex. nr. 5, M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, arie Orfeu nr. 2, m.130-137

Acest discurs, întrerupt mereu de pauze, se precipită tot mai mult, amplificând treptat dramatismul, pe măsură ce Orfeu dă la iveală determinarea sa de a muri, dacă Infernul nu-i redă iubita („Ou rendez moy mon aymable Euridice / Ou laissez-moy descendre aux ombres du trépas”). Pauzele sunt, aici, alături de profilul general descendent al liniei melodice armonizat secvențial cu întârzieri 7-6, în concordanță cu textul, esențiale din punct de vedere al potențării elementului dramatic, mai ales când ele preced incizii melodice repetate, fie încadrate în secvențe (ex. 4 și 5), fie în pasaje *ostinato*.

Dramatismul ariei ajunge la apogeu în zona finalului instrumental, când aceste suspine sunt reluate, fără aportul vocii soliste, prelungind plânsul dincolo de timpul legendar al acțiunii și lăsând impresia că acesta nu a încetat, de fapt, niciodată. Aceste suspine muzicale sunt reluate în cea de-a doua arie a lui Orfeu, în care acesta le spune lui Tantale și Ixion că suferințele și caznele lor sunt mult mai ușoare decât cele ale unui tânăr pe care moartea injustă îl separă de dragostea sa. Aici, suspinele sunt evocate din nou, fără intervenție vocală, ca un ecou, ca o dureroasă readucere aminte a pierderii iubitei.

În contrast față de aceste două momente, imitația voci/instrumente va fi reluată în ultimul număr al cantatei, terțetul Orfeu-Tantale-Ixion, de această dată în ambianță majoră, ca

o încununare a curajului și iubirii lui Orfeu, care a recâștigat-o pe Euridice („Hélas! Rien n’est égal aux bonheurs des amans” (sic!)).

Caracterul de implorare al discursului lui Orfeu din această primă arie câștigă un plus de dramatism prin folosirea cu consecvență a saltului ascendent de cvartă, de cvintă, sau chiar de octavă, fie pe timpul al doilea (neaccentuat), fie pe al treilea (accent secundar, ex. 6), în metru binar compus, cu prelungirea peste bara de măsură a valorii de notă, bineînțeles, pe cuvinte-cheie ale versului:

Ex. nr. 6, M.-A. Charpentier, *Orphée descendant aux Enfers*, arie Orfeu, m.138-144

140

7 6 5 6 7 6 7 6 7 6

În ceea ce privește timbralitatea instrumentală din această lucrare, remarcăm opțiunea compozitorului pentru combinația de coarde (vioară – simbolul și întruchiparea lirei lui Orfeu și *continuo*, la violă – probabil *viola da gamba* – și clavecin) și instrumente de suflat din lemn (*flûte à bec*, *flûte allemande*). Discursul instrumental, însă, neglijează, în spirit renescentist târziu, particularitățile timbrale ale acestor instrumente, căci polifonia echilibrată și omogenă, cu inserții imitative, și ambitusul destul de redus și asemănător ca registru al celor patru instrumente soliste creează iluzia unui singur instrument.

Spre deosebire de lucrarea lui Charpentier, compusă cu treizeci de ani mai devreme, **cantata *Orphée* de Louis-Nicolas Clérambault** se bucură, din punct de vedere stilistic, de acumulările a trei decenii de evoluție a scriiturii și de asimilare a elementelor de stil italiene care se vor impune apoi în creațiile scenice franceze din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Parametrul dramatic se evidențiază aici prin rolul cumulativ al solistului vocal (voce înaltă de sopran sau *haut-contre*): el începe în rolul de povestitor, printr-un scurt recitativ în care îl prezintă pe Orfeu, continuând prin a-și deplânge soarta (prima arie a lui Orfeu), pentru ca apoi, încurajat de vocea corului antic grec (pe care o interpretează tot el), să caute intrarea spre Infern și să îl roage pe Pluton să-i redea iubita, amintindu-i de felul în care s-a îndrăgostit, la rândul-i, de fiica lui Ceres (deci nefiind străin nici el de sentimentul iubirii).

Înduioșat, Pluton (interpretat de același cântăreț) îi redă iubita, iar corul preamărește din nou, prin vocea solistă, victoria dragostei chiar și asupra Infernului.

Interesantă și inedită apare aici structura versurilor, în catrene, cu rimă îmbrățișată, împerecheată și, respectiv, încrucișată, al căror autor este M. de Rochebrune, un apropiat al lui Antoine Houdar de la Motte – unul dintre cei mai cunoscuți autori de librete și versuri pentru lucrări vocale ai epocii. Chiar și recitativele sunt construite pe versuri cu rimă, structurate tot în catrene. Frapantă pare, comparând cele două texte care stau la baza celor două lucrări analizate până acum, asemănarea celor două fraze menite să îl înduplece pe Pluton: „Ou rendez moy mon aymable Euridice / Ou laissez-moy descendre aux ombres du trépas” în cantata lui Charpentier, respectiv „Ramenons Euridice, ou restons chez les morts!” în cea a lui Clérambault. Asemănări pot fi detectate și în finalul fericit al celor două texte, în care este evocată bucuria celor doi și victoria dragostei asupra morții.

Parametrul dramatic poate fi identificat și în succesiunea centrilor tonali, care urmează un traiect destul de neobișnuit pentru epoca în care lucrarea a fost scrisă: după un debut în *si minor* (primele două numere – recitativ și arie), centrul se mută pe *Sol* (al doilea recitativ și a doua arie), cel de-al treilea recitativ revenind la *si minor* pentru a pregăti prin semicadență cea de-a treia arie (implorarea lui Orfeu), în neobișnuita tonalitate *Si major*, pentru ca aria următoare să revină la *si minor*; următoarea arie, în *Re major*, completează un traseu tonal îndrăzneț, pentru ca ultimele două numere, să readucă în final centrul tonal inițial, *si* (ultimul recitativ în *fa# minor*, care pregătește aria finală, din nou în *Si major*).

Față de cantata lui Charpentier, *Orphée* a lui Clérambault este mult dramatizat și prin recitativele ce poartă pecetea neliniștii și a frământării interioare a personajului mitologic, iar schimbările bruște și abrupte ale trăirilor sale sunt surprinse în muzică prin alternanțe dinamice de motive ritmico-melodice sau prin dinamizarea liniei de *basso continuo*. Iată, mai jos, cel de-al doilea recitativ al cantatei, în care se poate observa dinamizarea basului, dar și schimbarea rapidă a expresiei, în funcție de sentimentele personajului:

Ex. nr. 7, L.-N. Clérambault, *Orphée*, recitativ 2, m. 1-16

1 Recitativ.

Mais que sert a mon des-es-poir de ge - mir et me plaindre en - co - re? Plu-ton re-tient les char-mes que j'a - do - re. Al-

5 lonsim-plo-rer son pou-voir! Ce gouffre ob - scur m'offre un pas -

8 sa-ge Pour pe-ne-trer aux som - bres bords. Por-tons-y mon a - mour, ma dou-leur, et ma ra - ge,

11 Por-tons-y mon a - mour, ma dou-leur, et ma ra - ge, Ra-me-nons Eu-ri - di - ce, ou res-tons chez les

14 morts, R'a-me-nons Eu-ri - di - ce, ou res-tons chez les morts.

În prima sa arie, de pildă, Orfeu imploră ecoul pădurii să nu mai răspundă vocii lui, căci nimic nu poate ușura durerea care îi presează sufletul. Textul este ilustrat muzical – cum altfel? – prin tehnica ecoului, la instrumentul *obligato*. Momentul e realizat prin intervenții solistice scurte, alternative, între instrumentul *obligato* (vioară sau *flûte allemande*) și partida de *continuo*, între care se distinge vocea solistică, asemenea unui partener egal al discursului vocal-instrumental polifonic:

Ex. nr. 8, L.-N. Clérambault, *Orphée*, Aire tendre et piqué, m. 1-10

Air tendre et piqué.

Flûte allemande ou violon.

Fi-del-les E-chos de ces Bois, Ces-sés de re-pondre a ma voix, ces-sés, ces

De asemenea, o legătură mult mai strânsă a muzicii cu textul și cu complexitatea stărilor sufletești ale eroului poate fi detectată în această muzică, ce combină libertatea și suplețea liniei melodice cu rafinamentul armonic și cu elemente de proveniență italiană precum secvențele, formele cu repriză, pasajele vocale melismatice de intensă virtuozitate etc.

Structura cantatei e complexă, construită pe principiul tradițional al alternanței de arii și recitative, având în centru trei arii dispuse simetric, dintre care cea din mijloc constituie un veritabil *lamento*, în care Orfeu îl imploră pe Pluton să-i redea iubita. Compozitorul optează pentru o arie cu *da capo*, după model italian, cu instrumente *obligato* (aici „lira” lui Orfeu este simbolizată de *flûte allemande* și vioară), al cărei mesaj emoționant – „Laissez vous toucher par mes pleurs / D’un sort affreux réparez le caprice / Rendez moi ma chère Euridice / Ne séparez pas nos deux coeurs”, este exprimat prin armonii simple, *passus duriusculus*, și prin întreruperi ale liniei solistice și chiar ale *continuo*-ului, care lasă să se audă scurte intervenții solistice, ca niște implorări, ale flautului. Ca și la Charpentier, întreruperea discursului vocal este asociată cu o durere inexprimabilă și cu imposibilitatea de a verbaliza suferința extremă:

Ex. nr. 9, L.-N. Clérambault, *Orphée*, Aire fort lentement, m. 55-67

55 Fort lentement

Lais-sés vous tou- cher... par... mes pleurs Lais-sés vous tou- cher... par... me pleurs,

Violle et clavecin

3> 7 ♯ 7 9 7 5#

62

D'un sort af - freux re-pa - rés le ca - pri - ce, Ren - dés-moy ma chere Eu-ri-

♭7 6 7 6 ♯ 6 5 ♯

O atenție deosebită merită intervențiile așa-zis „corale” din cadrul cantatei. Ele apar în două dintre arii (aria a doua și aria finală, ambele intitulate *Air gai*). În prima dintre ele, Orfeu este încurajat să pornească spre Infern, în căutarea Euridicei („Allez Orphée, allez, que votre amour extrême / Serve d'exemple au l'Univers. / Il est beau qu'un mortel passe jusqu'aux Enfers / pour se rejoindre à ce qu'il aime”). „Ruperea” acțiunii și intercalarea acestui moment de comentariu tipic tragediei antice grecești este semnalată în muzică prin trecerea bruscă spre *Sol major*, dar și prin schimbarea tempo-ului și caracterului muzicii. Sugestia sonorității „mulțimii” este realizată prin repetarea, în mișcare alertă, a exclamației „*allez!*”, în ritm punctat:

Ex. nr. 10, L.-N. Clérambault, *Orphée*, Air gai, m. 9-15

9

doux.

Al-lez Or-phée, al-lez, al-lez que votre a-mour ex - tré - me

6 4 6 4 3 6 6/5

Un exemplu revelator de asimilare a tehnicii de scriitură italiană poate fi observat mai jos. Aici, tehnicitatea scriiturii vocale, frazele lungi, necesitând o respirație corespunzătoare, tehnica secvențării, ornamentația unui discurs în valori ritmice extrem de scurte (în partitură, marcată cu +), precum și complementaritatea ritmică cu linia flautului vor crea un contrast puternic cu fragmentul următor (trecere bruscă la tempo lent și acompaniamentul sumar al vocii soliste) care reprezintă reluarea rugăminții fierbinți a lui Orfeu de a-l îndupleca pe Pluton, amintindu-i de faptul că și el a iubit („Vous avez ressenti la flamme / Du Dieu dont j'éprouve les traits. / L'aimable fille du Cérès / Par ses divins appâts sut embrasser votre âme.”):

Ex. nr. 11, L.-N. Clérambault, *Orphée*, Air tendre, m. 102-114

102

pas, par ses Di-vins ap - pas Sçut em-bra - zer

6 9 7

108

— votrea- me, sçut em-bra - zer, sçut em-bra - zer votrea- me.

6 4 # 5 9 7 6 4 3 6 17

Nu mai puțin importantă din punct de vedere al dramaturgiei muzicale este schimbarea metrului din binar în ternar, în momentele în care Orfeu se adresează lui Pluton.

Cantata *Orphée* de Philippe Courbois a fost scrisă în același an cu cea omonimă a lui Clérambault, totuși, din punct de vedere al structurii, vădește o construcție mult mai simplă și mai standardizată față de cea din urmă. Pentru Courbois, scheletul formal și arhitectural al muzicii nu pare să se fi dovedit ofertant din perspectiva dramaturgiei muzicale. În schimb, compozitorul acordă o atenție deosebită interludiilor instrumentale, și mai ales pauzei, ca element expresiv și de tensiune dramatică:

Ex. nr. 12, Philippe Courbois, *Orphée*, interludiu instrumental, partea I, m. 22-33
(folosirea retorică a pauzei)



Și aici, ca și în cantata lui Clérambault, vocea solistă cumulează rolurile lui Orfeu, Pluton și pe cel al naratorului. Elementul de noutate este acela că narațiunea se desfășoară atât la persoana a treia, cât și la persoana întâi, fără însă ca acest lucru să fie particularizat și muzical.

Autorul textului nu se cunoaște, dar și aici se pot distinge unele elemente de versificație și de rimă (*passage – sauvage, loix – voix, sort – mort* etc.), nu numai în arii, ci și în recitative.

Din perspectiva traiectului tonal, lucrarea pendulează între doi centri pregnanți – *do* și *sol* – fiecare dintre ei apărând atât în ipostază majoră, cât și minoră. Recitativul introductiv se deschide în *sol minor*, iar aria finală încheie lucrarea în *Sol major*. Aria mediană, cu trompetă *obligato*, în *Do major*, oferă elementul tonal de contrast, atât de necesar în configurarea arhitectonică a întregului. Neobișnuită apare aici relația de subdominantă dintre centrul tonal principal, care constituie un element arhaizant în desfășurarea discursului muzical.

Cantata debutează abrupt, cu un recitativ-declamație, în care Orfeu deplânge moartea Euridicei:

Ex. nr. 13, Philippe Courbois, *Orphée*, recitativ introductiv, m. 1-14

Coborârea lui Orfeu în Infern este semnalată în muzică prin mersuri treptate descendente, mai întâi în mixturi de sexte la cele două viori, apoi în linia basului *continuo*:

Ex. nr. 14, Philippe Courbois, *Orphée*, coborârea în Infern m. 41-51 (interludiu instrumental - recitativ *mésuré*),

The image displays a musical score for Philippe Courbois's *Orphée*. It consists of three systems of music. The first system features two staves with a red box highlighting a descending sequence of chords in the first two staves. The second system includes a vocal line with the lyrics "Je voy déjà le ter-ri..." and the instruction "lentement". The third system includes a vocal line with the lyrics "ble riva-ge ou Mercure confond les bergers et les Rois".

Spre deosebire de primele două cantate analizate, cantata lui Courbois cuprinde și momentul crucial al legendei în care Orfeu întoarce capul și o pierde, astfel, definitiv pe Euridice, dar el nu îmbracă aici o formă dramatică, ci una mai degrabă epică, din păcate destul de neutră.

Lucrarea se încheie, conform tradiției cantatei franceze, cu o morală care scoate în evidență nerăbdarea, ca principal vinovat al pierderii ființei iubite, ca și în cazul textului cantatei omonime a lui Jean-Philippe Rameau. Paradoxal, aria finală – *morală* – se desfășoară în major, în timp ce aria lui Orfeu, în care acesta încearcă să îl înduplece pe Pluton, care la Clérambault era în *Si major*, este aici în *sol minor*, conferind o cu totul altă atmosferă scenei („Dieux redouté qui regnez sur les ombres, terminez mon funeste *sort* / Je viens chercher dans vos royaumes ou mon Euridice, ou la *mort*”). Și în versiunea componistică a lui Courbois, „lira” lui Orfeu este întruchipată tot de sonoritatea viorii.

Și în cantata lui Courbois se disting elemente de virtuozitate, atât vocală cât și instrumentală (în special în linia solistică a trompetei). Din perspectiva vocii soliste, încredințate timbrului de bariton, aria cu trompetă *obligato* („Peut-on refuser la victoire aux doux efforts du tendre amour?”) este cea mai dificilă, compozitorul recurgând la pasaje de perlatură vocală plasată în registru mediu-acut, pe cuvinte-cheie ale textului (aici, *gloire*):

Ex. nr. 15, Philippe Courbois, *Orphée*, arie cu trompetă *obligato*, m. 29-40



În cantata *Orphée* de Jean-Philippe Rameau, specia cantatei baroce franceze este deja ajunsă la maturitate. Aici, compozitorul experimentează mai degrabă virtuți expresive ale limbajului muzical decât noi structuri sau arhitecturi muzicale. Și, pe drept cuvânt, forma de arie cu *da capo* câștigă în acest opus dramatism și libertate, elemente pe care Rameau le-a utilizat ulterior în tragediile sale lirice.

Pentru această cantată, Rameau a avut la dispoziție textul lui Louis Fuzelier, o bijuterie literară în versuri, în care rimele, tratate cu o oarecare libertate, creează arabescuri și simetrii inedite.

Acțiunea începe, tot printr-un recitativ abrupt, exploziv (ca și în cantata lui Philippe Courbois), după momentul în care Orfeu izbândește în demersul său de a-l convinge pe Pluton să-i redea viața iubitei sale, și, spre deosebire de toate cantatele analizate anterior, această cantată surprinde cu exactitate, dar și cu dramatism, momentul în care Orfeu își întoarce privirile spre Euridice. Astfel că primul moment dramatic al cantatei devine cel al pierderii ei definitive. De data aceasta, însă, este învinuită nu graba, nu nerăbdarea, ci iubirea însăși: „Amour, amour, c'est toi qui fais mon crime / c'est à toi de le réparer!”. Dragostea este trimisă de Orfeu înapoi în Infern, pentru a repara crima. Totuși, în aria finală, nerăbdarea este până la urmă cea învinuită de despărțirea definitivă a celor doi. Libertatea de care aminteam anterior se manifestă, de asemenea, și în schimbarea pe spații scurte de timp, a metrumului:

Ex. nr. 16, Jean-Philippe Rameau, *Orphée*, recitativ, m. 31-37

The image shows a musical score for a recitativo from Jean-Philippe Rameau's *Orphée*, measures 31-37. The score is written for voice and basso continuo. The vocal line is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: "- fort! C'en est fait... et ses yeux ont vu ceux d'Eury - di - cel... Triste jouet de l'inferral ca - pri.ce, Prête à quitter les som.bres bords, U. ne barba - re main la re - tient chez les". The basso continuo line is in G minor and 3/4 time, with figured bass notation. The score is divided into two systems, each with three staves: vocal, basso continuo, and basso continuo.

Un alt element specific al acestei cantate, în comparație cu cele analizate mai sus, este felul în care se structurează textul literar și modul în care acesta determină structurarea muzicală: spre deosebire de cantatele lui Charpentier, Clérambault și Courbois, unde repetițiile de text se realizau în funcție de anumite cuvinte-cheie sau sintagme, aici, sentimentul „reprizei”, ca reluare la sfârșit a unui fragment din text de cel puțin două versuri, devine un reper formal de referință. Mai mult, repriza este de cele mai multe ori dinamizată, nu numai din punct de vedere muzical, ci și literar. De exemplu, în aria citată anterior, „Amour, amour, c'est toi qui fait mon crime”, reluarea versurilor la final aduce interogația „Ne saurais-tu le réparer?”, care îndulcește imperativul primei enunțări a textului („c'est à toi de le réparer!”).

Ca și Charpentier, Rameau „sudează” unele dintre părțile cantatei, prin indicația „enchaînez”, pentru a oferi lucrării continuitatea și coerența unei scene dintr-o operă.

Paleta de tonalități nu este foarte variată: în general, recitativele realizează tranziția spre noua tonalitate, într-o succesiune firească și simplă de centri tonali, aflați în relații de tonică-dominantă-tonică-subdominantă-tonică: *Sol major (mi minor) – re minor – Re major – sol minor – do minor – sol minor – Sol major*.

Efecte dramatice se realizează, în această cantată compusă cu aproape o jumătate de secol după cea a lui Charpentier, și prin salturi melodice mari și rapide, prin trecerea de la ritmul cu valori egale la cel punctat și invers, prin intercalarea pauzelor în discursul muzical instrumental (vioara solo).

Dificultatea liniei ritmico-melodice solistice documentează nu numai preocuparea pentru ilustrarea dramatismului muzical, dar și nivelul tehnic și expresiv al vocii soliste, în creațiile din perioada ce a precedat marile creații lirice ale compozitorului:

Ex. nr. 17, Jean-Philippe Rameau, *Orphée*, recitativ, m. 1-4

The musical score consists of four measures. The vocal line is in G minor and 3/4 time. The lyrics are: '- me. Amour, amour, c'est toi qui fais mon cri. mel Vo - le aux en - fers - le ré - pa - rer'. The Violon part has a melodic line with some ornamentation. The Violo part has a more active, rhythmic line. The Clavecin part provides harmonic support with a steady bass line.

Dacă, din punct de vedere al acțiunii, primele două cantate analizate se înrudesesc prin opțiunea pentru finalul fericit, ultimele două aduc în atenție momentul de slăbiciune al lui Orfeu și pierderea definitivă a Euridiceii.

Mai mult, toți cei patru autori au avut în vedere elementul dramatic, pe care l-au valorificat, dar păstrând o serie de caracteristici comune: tratarea specifică a salturilor, schimbarea metricii și a ritmicii în funcție de scopul dramaturgic vizat, folosirea repetărilor în cadrul textului literar, care au generat structurări, fie cu repriză, fie în formă de rondo, ale textului muzical, folosirea relațiilor tonale între secțiunile cantatei ca element determinant în creșterea efectului dramatic, valorificarea continuității discursului, prin indicații de *attacca*, valorificarea expresivă a pauzei, utilizarea timbralității cu scop retoric.

Chiar dacă recurg la procedee asemănătoare, cei patru compozitori o fac fiecare în modul cel mai personal, creând astfel patru lucrări care mărturisesc despre evoluția unui gen și a unui limbaj pe durata unei jumătăți de veac. Cele patru lucrări se înscriu în zona de confluență între epic și dramatic, de la cea mai epică – cea a lui Couperin, până la cea mai intens dramatică, dar și cea mai recentă, a lui Rameau.

Studierea elementului dramatic în muzica pură – în speță în genul cantatei baroce franceze, este o etapă esențială în înțelegerea modului în care mitul și-a îndeplinit funcția dramatică în genurile spectaculare (operă, balet).

Bibliografie:

1. * * *, *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e siècles*, sous la direction de Marcelle Benoit, Fayard, 1992
2. **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)
3. **CABRINI, Michele**, *Upstaging the voice: diegetic sound and instrumental interventions in the French Baroque cantata*, în rev. „Early Music” (2010) 38 (1)
4. **GARDEN, Greer**, *A link between opera and cantata in France: tonal design in the music of André Campra*, în rev.: „Early Music”, xxi (1993)
5. **MALHERBE, Charles**, prefață la partitura *Jean-Philippe Rameau, Oeuvres Completes, Tome III: Cantates*, Editura Durand et Fils, Paris, 1897
6. **POWELL, John S.** (Ed.), prefață la partitura *Marc-Antoine Charpentier, Vocal Chamber Works*, col. Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. XLVIII, A-R Editions Inc., Madison, f.a.
7. **TALBOT, Michael** (ed.), *Aspects of the secular cantata in late Baroque Italy*, Ashgate Publishing Ltd., 1988
8. **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
9. **TUNLEY, David**, *The Eighteenth-Century French Cantata*, London, Dobson Books Ltd, 1974
10. **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

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).