

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Drd. Noémi KARÁCSONY

Orientalism și alteritate

în reprezentarea vocii de mezzosoprană din creații muzicale

franceze ale secolului al XIX-lea

Orientalism and alterity

as represented by the mezzo-soprano voice in musical

compositions of the XIXth century

REZUMAT / ABSTRACT

Conducător științific

Prof. dr. Petruța-Maria COROIU

BRAȘOV, 2020

D-lui (D-nei)

COMPONENȚA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Braşov

Nr. din

PREȘEDINTE: Prof. dr. Mădălina Dana RUCSANDA, Președinte, Universitatea Transilvania din Braşov

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC: Prof. dr. Petruța-Maria COROIU, Universitatea Transilvania din Braşov

REFERENȚI: Prof. dr. Roxana-Maria PEPELEA, Universitatea Transilvania din Braşov
Conf. dr. Maria-Claudia CODREANU, Universitatea Națională de Muzică, București
Conf. dr. Doina URSACHE DIMITRIU, Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat:, ora, sala

Eventualele aprecieri sau observații asupra conținutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa noemi.karacsony@unitbv.ro

Totodată, vă invităm să luați parte la ședința publică de susținere a tezei de doctorat.

Vă mulțumim.

CUPRINS (lb. română)

	Pg. teza	Pg. rezu -mat
INTRODUCERE	8	7
CAPITOLUL 1: FASCINAȚIA ORIENTULUI: <i>ORIENTALISM</i> ȘI <i>ALTERITATE</i>	12	8
1.1. De la Orient la <i>orientalism</i>	12	8
1.1.1. Posibile semnificații ale termenului <i>orientalism</i>	16	10
1.1.2. <i>Orientalism</i> și <i>exotism</i>	17	10
1.2. Orient și alteritate	19	11
1.2.1. Alteritatea reprezentată în creațiile muzicale	22	13
1.3. Mirajul Orientului în Franța secolului al XIX-lea	24	13
1.3.1. Influența Orientului asupra gândirii artistului francez din secolul al XIX-lea	25	14
1.3.2. Orientul în literatura și artele vizuale franceze	27	14
CAPITOLUL 2: ORIENTALISM ÎN MUZICA FRANCEZĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA	31	16
2.1. Félicien David	32	16
2.1.1. Portret componistic	33	16
2.1.2. Influența mișcării <i>Saint-Simonianisme</i> și a voiajului în Orient	34	17
2.1.3. Inovații muzicale în oda-simfonie <i>Le Désert</i> (1844)	35	17
2.2. Ernest Reyer	34	18
2.2.1. Portret componistic	34	18
2.2.2. <i>Le Sélam</i> (1850)	43	18
2.3. Francisco Salvador-Daniel	44	19
2.3.1. Portret componistic	44	19
2.3.2. Studii asupra muzicii arabe	46	19
2.3.3. Creația muzicală	47	20
2.3.4. <i>Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles</i>	49	20
CAPITOLUL 3: GEORGES BIZET	53	22
3.1. Opera franceză după 1852	54	22
3.2. Portret componistic	57	24
3.2.1. Orientul în creațiile muzicale camerale: <i>Adieux de l'hôtesse arabe</i> (1868)	60	24
3.3. <i>Carmen</i> (1875)	66	25
3.3.1. <i>Carmen</i> în viziunea lui Prosper Mérimée și inovațiile aduse de libretul operei	68	26
3.3.2. Muzica operei <i>Carmen</i>	70	27
3.4. <i>Carmen</i> — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterității	88	29
CAPITOLUL 4: CAMILLE SAINT-SAËNS	102	32
4.1. Portret componistic	103	32



4.1.1. <i>Mélo dies persanes</i> (1870)	106	33
4.2. <i>Samson et Dalila</i> (1877)	109	33
4.2.1. Libretul operei — factor determinant în desăvârşirea limbajului muzical	110	34
4.2.2. Construcţia operei — între tradiţie şi inovaţie	113	34
4.2.3. Orient şi Occident — alegoria diferenţelor culturale	115	35
4.3. Dalila — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterităţii	136	38
CAPITOLUL 5: JULES MASSENET	154	40
5.1. Opera franceză în perioada <i>fin-de-siècle</i>	156	41
5.1.1. Art Nouveau	158	41
5.2. Portret componistic	160	42
5.3. <i>Hérodiade</i> (1881)	163	42
5.3.1. Libretul operei	165	42
5.3.2. Muzica operei	169	43
5.3.3. <i>Hérodiade</i> — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea	178	44
alterităţii		
5.4. <i>Cléopâtre</i> (1914) — un nou limbaj muzical	185	45
5.4.1. <i>Cléopâtre</i> — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea	187	46
alterităţii		
6. CONTRIBUŢII PERSONALE	191	47
CONCLUZII	195	49
BIBLIOGRAFIE	197	50
ANEXE	202	-
Anexa I: Pictura orientalistă în Franţa secolului al XIX-lea	202	-
Anexa II: Art Nouveau — afişe şi reprezentări ale femeii	207	-
Anexa III: Reprezentările unor subiecte biblice în artele vizuale	210	-
Rezumat	211	55
Lista publicaţiilor	212	-
Declaraţie de autenticitate	214	-

CONTENTS

INTRODUCTION	8
CHAPTER 1: THE FASCINATION OF THE ORIENT: <i>ORIENTALISM</i> AND <i>ALTERITY</i>	12
1.1. From Orient to <i>orientalism</i>	12
1.1.1. Possible meanings of the term <i>orientalism</i>	16
1.1.2. <i>Orientalism</i> and <i>exoticism</i>	17
1.2. The Orient and alterity	19
1.2.1. Alterity represented in music	22
1.3. The mirage of the Orient in 19 th century France	24
1.3.1. The influence of the Orient on French art and thought of the 19 th century	25
1.3.2. The Orient in French literature and visual arts	27
CHAPTER 2: ORIENTALISM IN FRENCH MUSIC OF THE 19TH CENTURY	31
2.1. Félicien David	32
2.1.1. Portrait of the composer	33
2.1.2. Influences of <i>Saint-Simonianism</i> and the voyage to the Orient	34
2.1.3. Musical innovations in the ode-symphony <i>Le Désert</i> (1844)	35
2.2. Ernest Reyer	34
2.2.1. Portrait of the composer	34
2.2.2. <i>Le Sélam</i> (1850)	43
2.3. Francisco Salvador-Daniel	44
2.3.1. Portrait of the composer	44
2.3.2. Studies regarding Arab music	46
2.3.3. Musical compositions	47
2.3.4. <i>Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles</i>	49
CHAPTER 3: GEORGES BIZET	53
3.1. French opera after 1852	54
3.2. Portrait of the composer	57
3.2.1. The Orient in chamber music: <i>Adieux de l'hôtesse arabe</i> (1868)	60
3.3. <i>Carmen</i> (1875)	66
3.3.1. The <i>Carmen</i> of Prosper Mérimée and the innovations brought about by the libretto of the opera	68
3.3.2. The music of the opera <i>Carmen</i>	70
3.4. <i>Carmen</i> — aspects of the mezzo-soprano voice type in the representation of alterity	88
CHAPTER 4: CAMILLE SAINT-SAËNS	102
4.1. Portrait of the composer	103
4.1.1. <i>Mélodies persanes</i> (1870)	106



4.2. <i>Samson et Dalila</i> (1877)	109
4.2.1. The libretto of the opera — key factor in determining the development of the musical expression	110
4.2.2. The structure of the opera — between tradition and innovation	113
4.2.3. Orient and Occident — allegory of the cultural differences	115
4.3. <i>Dalila</i> — aspects of the mezzo-soprano voice type in the representation of alterity	136
CHAPTER 5: JULES MASSENET	154
5.1. French opera at the <i>fin-de-siècle</i>	156
5.1.1. Art Nouveau	158
5.2. Portrait of the composer	160
5.3. <i>Hérodiade</i> (1881)	163
5.3.1. The libretto of the opera	165
5.3.2. The music of the opera	169
5.3.3. <i>Hérodiade</i> — aspects of the mezzo-soprano voice type in the representation of alterity	178
5.4. <i>Cléopâtre</i> (1914) — a new musical language	185
5.4.1. <i>Cléopâtre</i> — aspects of the mezzo-soprano voice type in the representation of alterity	187
6. ORIGINAL CONTRIBUTIONS	191
FINAL CONCLUSIONS	195
REFERENCES	197
ANNEXES	202
Annex I: 19 th Century French orientalist paintings	202
Annex II: Art Nouveau — posters and portrayals of the feminine	207
Annex III: Biblical subjects in the visual arts	210
Abstract	211
List of publications	212
Declaration of authenticity	214

INTRODUCERE

Prezenta cercetare este construită în jurul următoarelor cuvinte cheie: *orientalism*, *alteritate*, *mezzosoprană*. Ceea ce se doreşte a fi analizat este modul în care vocea de mezzosoprană este utilizată în creaţii muzicale spre a întruchipa personaje asociate cu ideea de *diferit*, *străin*, *periculos*. Această asociere se realizează prin intermediul subiectelor şi elementelor inspirate de Orient, o lume fascinantă care la rândul ei oferă artistului occidental posibilitatea de a evoca, fie vizual, fie sonor, ceea ce este diferit.

Considerăm că abordarea acestui subiect este potrivită în contextul secolului XXI, o epocă în care cultura şi civilizaţia occidentală conştientizează importanţa lărgirii propriului punct de vedere, integrarea unor elemente ce aparţin unor lumi diferite de acest orizont ce se dovedeşte a fi tot mai îngust. Regenerarea propriei culturi prin recunoaşterea şi înţelegerea a ceea ce pare diferit la o primă vedere nu este echivalentă în nici un caz cu pierderea identităţii.

Spre a oferi un cadru adecvat acestui demers analitic, dar şi pentru a restrânge aria de cercetare, lucrarea de faţă se concentrează exclusiv asupra creaţiilor muzicale franceze din secolul al XIX-lea, iar dintre acestea au fost selectate creaţiile de inspiraţie orientală ale unor figuri reprezentative pentru istoria muzicii franceze, dar şi în ceea ce priveşte evoluţia unui limbaj sonor specific: orientalismul muzical. Este vorba despre compozitorii Félicien David, Ernest Reyer, Francisco Salvador-Daniel, Georges Bizet, Camille Saint-Saëns şi Jules Massenet. Alături de lucrări ce aparţin genului operei sau repertoriului cameral, destinate în mod special vocii de mezzosoprană sau potrivite acestui tip de voce în contextul subiectului evocat sonor, sunt prezentate şi unele creaţii simfonice sau camerale importante în fundamentarea acestui limbaj muzical. Fiecare capitol al lucrării cuprinde reflecţii cu privire la modul în care este tratată vocea de mezzosoprană, aspectele de ordin tehnic fiind analizate în strânsă legătură cu cele legate de interpretare. Calitatea actului interpretativ este determinată de profunzimea şi complexitatea personalităţii interpretului, ceea ce explică încercarea de a aborda creaţiile muzicale alese şi din punct de vedere estetic, semantic sau hermeneutic.

Analiza creaţiilor muzicale franceze propuse, precum şi încercarea de a înţelege alegerea compozitorilor de a valorifica timbrul de mezzosoprană şi de a trata acest tip de voce într-o manieră specifică în lucrări ce au ca subiect Orientul şi ilustrarea diferenţelor dintre Est şi Vest, poate fi explicată prin dorinţa de a oferi un răspuns la întrebări ce frământă atât interpretul, cât şi muzicologul: cum pot fi reprezentate diferenţele dintre culturi prin intermediul discursului sonor? Poate fi utilizată muzica pentru a sublinia aceste diferenţe?

CAPITOLUL 1

FASCINAȚIA ORIENTULUI – *ORIENTALISM ȘI ALTERITATE*

De-a lungul veacurilor Orientul, cu tradițiile sale milenare și multitudinea de culturi pe care le cuprinde, a constituit o inepuizabilă sursă de fascinație și de inspirație pentru civilizația occidentală. Europa a descoperit Estul mai întâi prin intermediul cruciadelor din Evul Mediu, aprofundând aceste cunoștințe în secolul XIV, datorită expedițiilor lui Marco Polo. Invaziile otomane din perioada Renașterii amplifică contactul dintre cultura occidentală și cea orientală, urmând ca odată cu descoperirile geografice ale secolului al XVI-lea regiuni precum Africa, America sau Oceania să fie cunoscute și să devină accesibile contactului European. Treptat, Occidentul își va exprima și manifesta superioritatea prin cucerirea unor din Orientul Mijlociu, Orientul Îndepărtat sau Africa. În încercarea de a-și impune superioritatea politică și socio-economică asupra regiunilor colonizate, Occidentul asimilează unele elemente specifice culturilor dominate, fapt concretizat și în creațiile artistice inspirate de aceste lumi exotice sau orientale.

Dincolo de dominația politică, socială și economică a Occidentului asupra Orientului, dincolo de colonialism, de conflicte politice și militare, Orientul cuprinde viața, istoria și tradiția unor populații care trebuie să își păstreze identitatea. Această idee este exprimată și de Edward Said, care în anul 1994 publică lucrarea *Orientalism*, volum ce va modifica simțitor percepția Vestului asupra Orientului, dar și asupra înțelesului oferit termenului de *orientalism*: „*I should say again that I have no «real» Orient to argue for. I do, however, have a very high regard for the powers and gifts of the peoples of that region to struggle on for their vision of what they are and want to be*” (Said 2003, xiv). Dacă în numeroase creații artistice occidentale Orientul apare reprezentat drept o entitate lipsită de aspirații, Said subliniază tocmai contrariul, oferind argumente ce susțin complexitatea unor civilizații ce își manifestă dorința de a-și apăra și prezerva identitatea.

Prezentul capitol își propune să ofere o incursiune în evoluția noțiunii de *orientalism*, de la fascinația pe care o suscită Orientul, concretizată în încorporarea unor elemente specifice culturilor sale în arta și muzica Occidentală, la cercetarea și analiza elementelor ce aparțin acestei lumi. Încercarea de a cunoaște și de a înțelege o lume ce pare construită pe principii diferite de societatea occidentală actuală, conduce în mod natural la formularea unei întrebări ce pare legată de ideea anterior citată: ce este, în fapt, Orientul?

1.1. De la Orient la *orientalism*

Contactul dintre cele două culturi, cea orientală și cea occidentală este amplificat în secolele XVI și XVII datorită descoperirilor geografice și expedițiilor, intensificării comerțului, precum și călătoriilor întreprinse de misionarii creștini în țările îndepărtate ale Orientului. Alături de bunuri și mirodenii, vasele companiilor comerciale transportau către Europa și ființe umane, privite asemenea unor *curiozități* aduse din Orient. Deosebit de interesante sunt însemnările și observațiile făcute de călătorii acelor epoci, asupra culturilor și obiceiurilor orientale. Multe din aceste însemnări realizate în cursul voiajelor în Orient vor fi publicate, aceste scrieri fiind la modă cu precădere în secolul al XVII-

lea. O contribuție importantă a acestui gen literar este acela de a fi suscitată interesul literaților vremii asupra unor reflecții de natură antropologică, cum este cazul lui Montaigne sau Rabelais în Franța. Informațiile și descrierile oferite în jurnalele de călătorie subliniază diferențele dintre oamenii care trăiesc în aceste regiuni îndepărtate, obiceiurile acestora, respectiv cultura occidentală.

Orientul, așa cum apare acesta în conștiința occidentală, este un concept care se formează de-a lungul timpului, datorită unor factori diverși: contactul Europei cu Indiile Orientale în secolul al XV-lea, călătoriile tot mai frecvent întreprinse către Orient în secolul al XVII-lea, publicarea jurnalelor de călătorie extrem de populare în acea epocă, urmate în secolele ce urmează de amplificarea legăturilor dintre cele două culturi și creșterea numărului de călătorii spre regiuni orientale sau asociate cu Orientul. Diferențele dintre ceea ce experimentează în mod direct călătorii, printre aceștia numărându-se artiști plastici, muzicieni sau scriitori, respectiv imaginea pe care urmăresc să o reprezinte în creațiile lor sunt adesea semnificative, fiind exagerate unele trăsături ce apar drept *curiozități*, *bizarerii* pentru omul european. Această exagerare, reprezentarea bizarului în artă este specifică mai ales veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, odată cu secolul al XIX-lea fiind subliniat mai degrabă caracterul exotic, misterios, fascinația suscitată de Orient și culturile asociate cu acesta. Evoluția noțiunii de *Orient* sau *oriental*, alături de diferențele dintre realitate și reprezentările artistice sunt observate de Harrigan în literatura secolului al XVII-lea: „*The existence, importance and transmission of the 'tradition' of the Orient in the 17th century, and the tension between the concept of the Orient and what travellers actually witnessed, are part of an ongoing debate (...)*” (Harrigan 2008, 17).

În ceea ce privește arta europeană a secolelor trecute, este interesant de remarcat faptul că adesea Orientul este reprezentat prin intermediul îndepărtării, fie geografice, fie temporale de prezentul artistului. Astfel, ilustrarea vizuală, sonoră sau literară a unui cadru spațio-temporal diferit de cel în care trăiește și creează artistul plastic, compozitorul sau scriitorul este percepută ca fiind *exotică*, datorită deosebirii dintre această lume aparent imaginară și cadrul european, cu care este familiarizat receptorul operei de artă. Chiar dacă imaginea evocată nu aparține Orientului, ea este percepută ca fiind orientală deoarece se află într-un plan exotic, diferit față de cel european, cu care receptorul este familiarizat.

Termenul de *orientalism* este utilizat de istoria artei pentru a defini unele creații artistice occidentale ce reproduc subiecte orientale. Conform DEX, termenul *orientalism* poate face referire la „*ceea ce caracterizează popoarele orientale, felul de viață, caracterul, obiceiurile orientalilor*”, dar poate semnifica și „*totalitatea cunoștințelor relative la datinile, istoria și limbile orientale*” (Dexonline, *orientalism*).

Momentul care marchează începutul unei noi maniere de relaționare cu Orientul îl constituie anul 1798, când are loc invazia lui Napoleon asupra Egiptului. Apropierea dintre Vest și Est este realizată prin mijloace politice a căror influență se extinde inclusiv asupra modului în care cele două culturi interacționează în prezent. Primul pas către dominarea unei culturi îl constituie demersurile întreprinse pentru a cunoaște această cultură, ceea ce va facilita subjugarea ulterioară a acesteia. Cunoștințele și ideile pe care le oferă literatura secolelor anterioare asupra Orientului vor fi actualizate în timpul expediției lui Napoleon, campaniile franceze în Egipt contribuind la „modernizarea” acestor informații, marcând totodată un moment important în evoluția

orientalismului. Orientalismul din secolele XIX și XX își datorează existența acestor expediții și aportului suplimentar de informații de natură obiectivă și științifică pe care îl furnizează.

1.1.1. Posibile semnificații ale termenului *orientalism*

Zidul imaginar ridicat între cele două lumi le desparte pe acestea, separare ce a durat de-a lungul veacurilor și pare să se mențină și în prezent. În acest context, la origine scopul studiilor orientale a fost acela de a crea o apropiere între cele două lumi, de a facilita înțelegerea unei culturi de către cealaltă, însă treptat imaginea Orientului, respectiv semnificația noțiunii de *orientalism* avea să fie înțeleasă și explicată în funcție de interesele particulare ale părților implicate, după cum analizează fenomenul Raymond Schwab în lucrarea sa *The Oriental Renaissance* (publicată pentru prima oară în limba franceză sub titlul de *La renaissance orientale*): „*The effect of oriental studies was to undermine the wall raised between the two cultures; such studies fulfilled their real purpose by transforming the exile into a companion. However, the partition was dismantled in accordance with special interests and controversies, intellectual, spiritual, or political, in the West itself*” (Schwab 1984, 1).

Edward Said oferă termenului *orientalism* trei semnificații distincte, dar înrudite. Prima, totodată cea mai cunoscută și acceptată semnificație a noțiunii, se referă la ramura academică ce se ocupă cu studiul culturilor orientale. În strânsă legătură cu această tradiție academică, a doua semnificație a termenului este una generală și se referă la un mod de gândire ce operează prin prisma distincției dintre *Orient* și *Occident*. Aceste diferențe constituie punctul de plecare pentru elaborarea unor teorii, lucrări de artă, abordări politice, etc. care se referă la Orient și populațiile asociate cu acesta. Această semnificație poate cuprinde perspectivele unor artiști precum Hugo sau Flaubert, Dante sau Marx, asupra Orientului, fiind vorba despre o perspectivă ce se bazează pe diferențele epistemologice și ontologice dintre Orient și Occident. În esență este vorba despre două imagini ale Orientului, una academică (conform primei semnificații a termenului), iar a doua imagină (a doua semnificație), cele două abordări influențându-se una pe cealaltă.

Conform celei de-a treia semnificații orientalismul poate fi interpretat prin prisma aspectelor culturale ale politicilor imperialiste de colonizare utilizate de Occident pentru a domina Orientul. Relații inegale sunt create și menținute între cultura care domină și cea dominată, sub falsa impresie de apreciere a tradițiilor și valorilor culturii subjugate fiind abil ascunsă puterea de control pe care o oferă cunoașterea, după cum afirmă Said: „*Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient — dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient*” (Said 2003, 3).

1.1.2. *Orientalism* și *exotism*

În secolul al XIX-lea noțiunile de *orientalism* și *exotism* ajung adesea să se întrepătrundă: este apreciat ca fiind exotic tot ceea ce diferă de specificul occidental, în același timp fiind considerat

oriental orice este exotic, străin de ceea ce îi este familiar artistului sau spectatorului romantic (o alegere nefericită atunci când este vorba despre continentul African sau cel American). Orientul apare ca o regiune greu de definit în secolul al XIX-lea, cuprinzând regiuni precum Turcia, Egiptul, Siria, Libanul, Palestina și Nordul Africii, dar și Spania, datorită influențelor maure, sau Veneția, considerată poarta către Orient datorită relațiilor pe care le-a avut cu Constantinopolul.

Este fundamentală realizarea unei distincții între cele două noțiuni, după cum afirmă și muzicologul francez Hervé Lacombe: „*Strictly speaking, we should draw a distinction between exoticism in general and its offshoot, orientalism. But this distinction is of no interest in our present context. The important thing is the creation of an exotic world on the basis of a generalized image of a colorful, highly distinctive «elsewhere»*” (Lacombe 2001, 179). Exotismul se referă în primul rând la un spațiu străin, evocat cu ușurință în literatură datorită imaginației nestăvillite a scriitorilor, poezilor, dramaturgilor, în artele vizuale prin culori puternice și elemente specifice unor culturi diferite de cea europeană, iar în muzică prin sonorități pline de senzualitate ce se datorează inspirației modale, cromatismelor, utilizării unor formule ritmice pregnante sau unor timbre specifice. După cum subliniază și Lacombe, orientalismul apare ca un „produs” secundar al exotismului. Este important să amintim că evocarea unor subiecte *exotice* în arta europeană a secolului al XIX-lea se realizează prin utilizarea unor mijloace specifice artei occidentale: în ceea ce privește pictura, tehnica specifică artelor vizuale din Orient se dovedește a fi insuficientă și nesatisfăcătoare pentru reprezentarea subiectelor orientale, în timp ce în creațiile muzicale va continua să predomină limbajul muzical occidental, fiind încorporate ocazional unele elemente sau sonorități străine, străine, pentru a oferi discursului muzical acea *couleur locale* menită să confere veridicitate.

În ceea ce privește limbajul muzical al secolului al XIX-lea, exotismul muzical se dovedește a fi un factor important în evoluția unui limbaj sonor distinct. O definiție mai cuprinzătoare a exotismului muzical ar putea să cuprindă încorporarea unor elemente specifice culturilor străine, sau a unor elemente care fac aluzie la acestea, în cadrul unui discurs sonor construit preponderent pe regulile compoziției muzicale occidentale. De la simplă aluzie sau colorarea discursului muzical cu unele elemente inedite, exotismul muzical se transformă treptat într-un procedeu prin care sunt evocate sonor spații și personaje exotice. Este important de menționat că evocarea unui cadru exotic nu este în mod obligatoriu condiționată de utilizarea unor sonorități exotice sau orientale, după cum o dovedesc unele fragmente din lucrări muzicale ale compozitorilor francezi Saint-Saëns, Bizet sau Massenet, de exemplu, în cadrul cărora exotismul unor situații este evident, în ciuda faptului că limbajul muzical este construit după reguli și procedee tehnice specifice tradiției vestice.

1.2. Orient și alteritate

Orientul apare adesea drept un cadru spațio-temporal diferit de ceea ce *noi*, Occidentul, cunoaștem. Reprezentările artistice ale secolelor precedente au evocat aceste diferențe, privite din varii perspective: alături de reprezentări care idealizează Orientul, situându-l într-un plan atemporal, există evocări în care diferențele culturale sunt percepute ca fiind curiozități sau deviații de la normele occidentale acceptate. În numeroase situații Orientul reprezintă spațiul de proiecție a unor comportamente, moravuri ce nu pot fi acceptate de către societatea europeană a veacului respectiv,

orientalul fiind astfel asociat cu noţiunea de *alteritate*, cu imaginea *celorlalţi* priviţi dintr-un unghi depreciativ, în raport cu *noi*. Este necesar să fie alocat un prilej de reflecţie următoarei întrebări: este posibilă conştientizarea şi aprecierea diferenţelor ce survin datorită multitudinii de forme pe care le îmbracă creaţia, fără a făuri iluzia unei separări ostile între *noi* (în acest caz Occidentul) şi *ceilalţi* (Orientul)?

Termenului de *alteritate* îi sunt oferite semnificaţii multiple în *Dicţionarul de filozofie*: Noţiunea poate semnifica *opusul identităţii*, sau poate defini un „*«altul»*, *deosebit de «unul»* (din teoria «*genurilor*» *supreme a lui Platon*) (***) Dicţionar de filozofie 1978, 22 – *alteritate*), aceste două perspective fiind potrivite în cazul cercetării de faţă. Ideea de *diferenţă*, *deosebire* se află în strânsă legătură cu percepţia *eu-lui* asupra *alterităţii*, fapt care face ca asocierea celor doi termeni, *orientalism* şi *alteritate*, să fie justificată.

Deşi termenul de *orientalism* este considerat de numeroşi cercetători ai acestei probleme ca fiind o expresie ce poartă numeroase conotaţii negative, depreciative, este necesar ca încercarea de a cunoaşte şi înţelege Orientul să pornească din dorinţa de a înţelege ceea ce se află în exteriorul *nostru*, de a-l cunoaşte şi înţelege pe *celălalt*, perceput ca fiind *diferit de unul* (eu-l). A înţelege înseamnă a accepta aceste diferenţe, care nu sunt altceva decât varietatea culorilor care însufleţesc un tablou, fiecare dintre acestea având o importanţă vitală în ceea ce priveşte întregul. O atare abordare poate cu uşurinţă să conducă la evitarea, în final transcenderea conflictului dintre *eu* şi *celălalt*, dar şi la îmbogăţirea propriului spirit, căci a accepta diferenţele nu reprezintă pierderea esenţei specifice a *eu-lui*, pierderea identităţii, cum s-ar putea în mod eronat crede. Această idee este susţinută şi de istoricul religilor Mircea Eliade, care consideră că „*dorinţa de a-i înţelege exact pe «ceilalţi» se traduce (...) printr-o îmbogăţire a conştiinţei occidentale*” (Eliade 1995, 9). Dacă arta orientală şi exotica au influenţat covârşitor arta europeană a secolului al XIX-lea, într-o manieră asemănătoare diferitele filozofii ale orientului pot să influenţeze gândirea occidentală, fapt care îşi face simţită manifestarea.

În ceea ce priveşte evocarea diferenţe în creaţiile artistice europene, poate fi remarcată reprezentarea *alterităţii culturale* prin ilustrarea vizuală sau sonoră a unor culturi diferite de cea europeană. Însă diferenţierea sau separarea care provoacă frică provine, conform gândirii orientale, mai precis a filozofiei indiene, din lipsa de cunoaştere. Heinrich Zimmer explică astfel atitudinea indiană faţă de noţiunea de diferenţă: „*Toţi trebuie să ne identificăm cu ceva şi să «avem o apartenenţă» — dar nu putem şi nu trebuie să încercăm a căuta împlinirea în această atitudine. Căci recunoaşterea distincţiilor dintre lucruri, diferenţierea unuia de altul, implicită în acest efort natural şi fundamentându-l, ţine de sfera simplei aparenţe, de tărâmul naşterii şi morţii (saṃsāra)*” (Zimmer 2012, 140).

Noţiunea de *alteritate* este reprezentată şi în artă, atât în creaţiile plastice, cât şi în muzică. În secolul al XIX-lea alteritatea era adesea asociată cu reprezentarea exoticii şi a orientalului, pentru aceasta compozitorii recurgând la timbre vocale şi instrumentale specifice. Astfel, prin utilizarea instrumentelor de suflat şi de percuţie era realizată o reprezentare a senzualităţii asociate cu imaginea unui Orient imaginar, de natură feminină, în timp ce categorii vocale precum mezzosoprana, baritonul sau basul erau preferate de compozitori pentru a întruchipa personaje percepute adesea ca fiind negative. Îndeosebi vocea de mezzosoprană este, de foarte multe ori, asociată cu roluri precum

cele de vrăjitoare, femeie cu moravuri uşoare, sau cu personaje vârstnice, culoarea întunecată a acestui tip de voce fiind preferată de compozitori pentru evocarea răului sau a seducţiei.

1.2.1. Alteritatea reprezentată în creaţiile muzicale

În creaţiile muzicale destinate reprezentării scenice aspectul masculin, respectiv cel feminin pot fi recunoscute cu uşurinţă prin intermediul personajelor întruchipate de cântăreţii de operă. Însă evocarea masculinului şi a femininului nu aparţine exclusiv acestor reprezentări, ci se află în strânsă legătură cu construcţiile muzicale: de-a lungul epocilor în istoria muzicii, construcţiile bine-conturate din punct de vedere tonal, cu un caracter solar, au fost apreciate ca fiind masculine, conforme cu ceea ce este „natural”, în timp ce construcţiile instabile tonal, discursul muzical plin de cromatisme şi disonanţe au fost asociate naturii feminine, lunare, misterioase. Muzicologul american Susan McClary analizează această abordare, susţinută de unii teoreticieni, precum Willi Apel sau Edward T. Cone: *„For instance, music theorists and analysts quite frequently betray an explicit reliance on metaphors of gender ("masculinity" vs. "femininity") and sexuality in their formulations. The most venerable of these — because it has its roots in traditional poetics — involves the classification of cadence-types or endings according to gender”* (McClary 2002, 9).

Atât aspectul feminin, cât şi caracterul feminin al discursului muzical, sunt deseori asociate cu noţiunea de alteritate. În ceea ce priveşte subiectul unor librete de operă inspirate de Orient, se observă că în numeroase situaţii acţiunea dramatică gravitează în jurul eroului (reprezentare a Vestului) care trebuie să depăşească un obstacol întruchipat de personajul feminin (reprezentare a alterităţii) care aparţine unei culturi diferite de cea a personajului principal masculin. Conştiinţa publicului occidental se va identifica, în cele mai multe cazuri, cu acest personaj masculin. Depăşirea obstacolului poate fi asociată cu rezolvarea unui conflict, eliminarea unui pericol, ceea ce în termeni muzicali se poate traduce prin rezolvarea disonanţelor, eliminarea cromatismelor (asociate cu senzualitatea trupului uman), consolidarea tonalităţii, deci consolidarea identităţii proprii.

1.3. Mirajul Orientului în Franţa secolului al XIX-lea

În secolul al XIX-lea termenul de *Orient* putea avea semnificaţii diferite, în funcţie de punctul de vedere al civilizaţiei europene care făcea referire la Orient sau oriental. Astfel, Orientul simbolizează acele regiuni pe care fiecare dintre marile puteri politice europene le-a cucerit şi le domină. Viziunea franceză asupra Orientului este în mare parte definită de expediţiile pe care Napoleon Bonaparte le comandă în Egipt, în timp ce perspectiva britanică se focalizează cu precădere pe regiuni precum India. Totodată, reprezentările de inspiraţie orientală din arta secolului al XIX-lea doresc o evocare a alterităţii, a aspectelor ce diferă radical de perspectiva occidentală.

De-a lungul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului XX, dominaţia imperiului colonial francez se extinde asupra unor state din Africa şi Asia. Evenimentele politice şi militare sunt urmărite cu atenţie de scriitorii, artiştii şi muzicienii francezi, care îşi exprimă atitudinea faţă de aceste conjuncturi prin intermediul creaţiilor realizate. Unele dintre aceste lucrări artistice au drept scop promovarea regiunilor cucerite şi încurajarea nativilor francezi de a vizita acele zone şi chiar de a se stabili acolo.

De o importanță deosebită în ceea ce privește perspectiva francezilor asupra Orientului este prefața pe care o scrie Victor Hugo la volumul de poezii *Les Orientales*, publicat în anul 1830. Hugo subliniază dezvoltarea fără precedent de care se bucură studiile orientale, remarcând substituirea influențelor greco-romane asupra gândirii și artelor cu elemente ce aparțin artei orientale. Însă, pentru contemporanii lui Hugo, Orientul cuprinde chiar și Spania, fapt explicabil datorită contactului pe care această cultură l-a avut de-a lungul secolelor cu lumea arabă. Atât Asia, cât și Nordul Africii, datorită influenței arabe și a Islamului, simbolizează Orientul, acel spațiu misterios, atemporal care cuprinde visele și idealurile artistului occidental.

1.3.1. Influența Orientului asupra gândirii artistului francez din secolul al XIX-lea

Atracția artiștilor veacului al XIX-lea față de Orient va influența modul în care aceștia își concep lucrările. Deși creațiile artistice cu un pronunțat caracter oriental sunt des întâlnite în țările occidentale, prezenta lucrare va face referire cu precădere la arta franceză a secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX (ca o consecință a evoluției artei orientaliste), însă vor fi oferite și unele comparații cu arta europeană a epocii.

Arta franceză a veacului al XIX-lea este în permanență influențată și „hrănită” de contactul cu *exteriorul*, cu *noul*, pe care îl întruchipează culturile diferite de cea franceză. Astfel, modernitatea și inovațiile pe care le aduce romantismul francez sunt puternic influențate de elemente străine, în acest caz de influențe caracteristice lumii Orientului. Spre deosebire de această trăsătură specifică a artei franceze, romantismul german rămâne profund ancorat în propria sa estetică, respingând influențele exterioare, acea *couleur locale* ce se datorează reprezentării unor elemente străine de cultura națională și adesea asociată cu evocarea unor elemente exotice fiind aproape absentă. Artistul și muzicianul german al secolului al XIX-lea este profund influențat de creația predecesorilor săi, dar și de frumusețea și prospețimea artei și cântului popular.

1.3.2. Orientul în literatura și artele vizuale franceze

Imaginaea Orientului este evocată în creațiile literare sau reprezentările vizuale ale veacului, însă cel mai adesea este vorba despre un Orient imaginar: imaginația artistului occidental plămăiește un spațiu ce se află dincolo de limitele impuse de societatea în care acesta trăiește. În secolul al XIX-lea contactul dintre cele două culturi, Orient și Occident, este amplificat datorită călătoriilor tot mai frecvent întreprinse către continentul Asiatic și nordul continentului African. În general artiștii, scriitorii și muzicienii călătoresc către regiunile colonizate, iar în ceea ce privește Franța zonele care atrag în mod deosebit artiștii sunt Orientul Apropiat și Mijlociu, precum și nordul Africii. „Mirajul” Orientului, reprezentarea unei lumi exotice în creațiile artistice are însă și un scop politic, acela de a atrage cât mai mulți nativi francezi în teritoriile colonizate.

Atunci când Napoleon a invadat Egiptul, în anul 1798, principalul scop al acestei acțiuni militare a fost cucerirea politică și culturală a regiunii și, cu toate că dominația franceză asupra Egiptului nu a fost una de lungă durată, ideile ce au stat la baza acestei incursiuni militare au avut urmări în ceea ce privește atenta observare și analiză a Orientului dintr-o perspectivă nouă, diferită de cea a Orientului

evocat în Biblie. Printre scriitorii și artiștii care l-au însoțit pe Napoleon în această expediție se numără și Vivant Denon, care în anul 1802 publică lucrarea *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, în care descrie într-un mod obiectiv, fidel realității cadrul geografic, oamenii, obiceiurile, dar și experiențele trăite în această țară. Voiage către Orient întreprind și alți scriitori francezi, precum François-René de Chateaubriand (1768–1848), Alphonse de Lamartine (1790–1869), Gérard de Nerval (1808–1855) sau Gustave Flaubert (1821–1880), itinerariile acestor călătorii fiind apoi descrise în lucrările autorilor.

Una dintre ramurile artei academice o constituie *pictura orientalistă*, lucrările care se înscriu în această categorie având un subiect inspirat de lumea Orientului. Asemenea lucrări concep pictori precum Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), Eugène Delacroix (1798–1863), Émile Jean-Horace Vernet (1789–1863), Henri Regnault (1849–1871, prieten al compozitorului Camille Saint-Saëns) sau Jean-Léon Gérôme (1824–1904). În lucrările pictorilor întâlnim scene din harem sau războinici cu arme specifice orientului, însă evocarea imaginilor dintr-o lume îndepărtată este realizată prin mijloace specifice artei europene.

Analizând creațiile artistice ale epocii, poate fi sesizată reprezentarea unui Orient idealizat, plin de culoare și senzualitate, adesea asociat cu imaginea femeii, prin aceasta fiind sugerat modul în care Occidentul percepe Orientul: lipsit de apărare, slab, lipsit de rațiune, condus de sentimente, și în mod imperios reclamând „protecția” Occidentului solar, puternic, masculin. Numeroase imagini stereotip sunt, de asemenea, evocate în strânsă legătură cu Orientul: haremul, odalisca, despotul sângeros, deșertul.

CAPITOLUL 2

ORIENTALISM ÎN MUZICA FRANCEZĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Orientul oferă artiștilor veacului al XIX-lea o multitudine de posibilități pentru a-și exprima prin creațiile muzicale, literare sau plastice bogăția trăirilor interioare. În ceea ce privește artele plastice, deși modul de reprezentare a subiectelor de inspirație exotică rămâne, în esență, cel specific artei occidentale, în lucrările muzicale ale epocii inspirația exotică sau orientală se va rezuma, pentru început, la evocarea acestor imagini prin intermediul titlului acelor lucrări sau datorită montărilor scenice (atunci când este vorba despre lucrări dramatice: operă sau balet). Limbajul muzical utilizat de compozitori către sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului XIX este construit în conformitate cu regulile componistice europene, fără a conține elemente care ar putea aminti de muzica estului. Iar în cazul în care aceste elemente totuși există, ele sunt utilizate cu prudență de către compozitori, pentru a evita producerea unui șoc în conștiința auditivă a spectatorilor.

Evoluția exotismului muzical în Franța secolului al XIX-lea este influențată tocmai de această fascinație pe care o suscită Orientul asupra conștiinței omului occidental. Astfel, putem vorbi despre evoluția unui limbaj muzical cu specific oriental, *orientalismul muzical*, a cărui evoluție în Franța este marcată de personalitatea unor compozitori a căror activitate muzicală a avut un puternic impact asupra acestui curent: Félicien David, Ernest Reyer, și Francisco Salvador-Daniel.

2.1. Félicien David

Creația și activitatea compozitorului francez născut la Cadenet la data de 13 aprilie 1810 este deosebit de importantă în ceea ce privește manifestarea tendințelor orientaliste în muzica franceză a veacului al XIX-lea. Personalitate deosebit de importantă, David este considerat unul dintre primii compozitori care aveau să familiarizeze publicul francez cu sonoritățile deosebite ale Orientului, încorporând în unele lucrări structuri ce amintesc într-un mod discret de muzica orientală. Lacombe descrie astfel importanta contribuție componistică a lui David: „*It was not until the 1840's that the true spokesman of faraway places made his appearance. Félicien David was an extraordinarily significant figure. He breathed new life into musical exoticism (...)*” (Lacombe 2001, 198).

2.1.1. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui David, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez.

Un eveniment deosebit de important în ceea ce privește evoluția componistică a lui David, îl reprezintă călătoria întreprinsă alături de unii membri ai mișcării Saint-Simonianisme către Nordul Africii și Orientul Mijlociu în anul 1832. La revenirea sa în Paris, în anul 1836, Félicien David va publica

o colecție de 22 de piese pentru pian, inspirate de sonoritatea muzicii orientale la care compozitorul a avut acces de-a lungul călătoriei sale. Purtând un titlu ce amintește de volumul lui Victor Hugo, colecția de miniaturi destinate pianului intitulată *Méodies Orientales* se dovedește a fi semnificativă din numeroase privințe.

Considerat un adevărat *inovator* al exotismului muzical francez din prima parte a secolului al XIX-lea, după triumful lucrării *Le Désert*, în anul 1844, Félicien David va compune și alte titluri cu tematică exotice sau orientală, precum oratoriile *Moïse au Sinai* (1846) și *Eden* (1848), sau operele *Christophe Colomb* (1847), *La perle du Brésil* (1851), *Herculanum* (1859) și *Lalla-Roukh* (1862), însă niciuna dintre acestea nu se va bucura de un succes sau o apreciere asemeni odei-simfoniei inspirate de liniștea și vastitatea deșertului.

2.1.2. Influența mișcării *Saint-Simonianisme* și a voiajului în Orient

Mișcarea fondată de contele de Saint-Simone promovează imaginea unei societăți ideale, în cadrul căreia membrii cei mai competenți ai acesteia (savanți, cercetători, ingineri, artiști, filozofi etc.) susțin un țel comun: crearea unei lumi mai bune, guvernată de idealuri ce este necesar să fie îndeplinite, precum pacea, prosperitatea, libertatea și egalitatea. Importanța pe care ideologia mișcării o atribuie artei și artiștilor atrage numeroși scriitori și muzicieni, însă numele lui Félicien David va fi cel mai adesea asociat cu mișcarea Saint-Simonianisme.

Saint-Simonianisme este numele grupării politice și sociale franceze fondată în anul 1823 de către Claude Henri de Rouvroy, conte de Saint-Simon. Ideologia acestei grupări a avut un puternic impact asupra societății franceze a secolului al XIX-lea. Inițial o mișcare de factură socială și politică, după moartea contelui de Saint-Simon, în anul 1825, *Saint-Simonianisme* va continua să existe, dar ideologia va suferi unele modificări, o fracțiune religioasă formându-se în jurul lui Barthélemy Prosper Enfantin, al cărui țel era acela de a realiza o reformă socială și religioasă radicală. Activitatea comunității religioase înființate și conduse de Enfantin este interzisă de autoritățile franceze în anul 1832, ceea ce îi va determina pe unii dintre membrii, printre aceștia numărându-se și compozitorul Félicien David, să părăsească Franța, îmbarcându-se într-o călătorie către Orient.

Puternica impresie pe care o lasă călătoria și șederea în Orient asupra compozitorului Félicien David, precum și ideile promovate de mișcarea saint-simonianisme vor influența procesul de compoziție al unei lucrări în care viziunea componistică inovativă și inspirația remarcabilă a lui David vor fi pe deplin dezvoltate.

2.1.3. Inovații muzicale în oda-simfonie *Le Désert* (1844)

Le Désert, odă-simfonie (*ode-symphonie*) scrisă pentru orchestră, cor de bărbați, tenor și recitator, este alcătuită din trei părți, fiecare dintre acestea fiind precedată de un fragment declamat. Fascinanta imagine a Orientului nu este evocată doar prin intermediul titlurilor diferitelor secvențe muzicale, cum era obiceiul acelei perioade, ci și prin sonoritatea unor teme de inspirație arabă, cum este, de exemplu, *Faintaisie arabe*, *Danse des Almées* sau *Chant du muezzin*, cea din urmă amintind

de emisia vocală specifică regiunilor arabe (cu precădere chemarea la rugăciune) datorită scriiturii vocale melismatice utilizate de compozitor în cadrul acestui moment dedicat vocii de tenor. Caracterul exotic al lucrării lui David este accentuat de utilizarea unor motive ce amintesc de ornamentele specifice muzicii arabe, dar și datorită timbrelor preferate de compozitor. În evocarea vizuală a exotismului unul dintre cei mai importanți factori îl reprezintă culoarea, element reprezentat muzical prin intermediul timbrului anumitor instrumente, cu precădere cele de suflat sau de percuție.

Creațiile muzicale orientaliste din prima jumătate a secolului al XIX-lea, categorie din care face parte și lucrarea lui David, sunt construite, adesea, pe baza unor materiale muzicale de proveniență orientală, integrate ulterior de către compozitor într-o structură ritmică, melodică și armonică construită pe tradiția componistică europeană. Această manieră componistică, de a adapta fragmente melodice sau ritmice preluate de la culturile orientale cu care compozitorul a avut contact, urmate de încercarea acestuia de a reda cât se poate de fidel aceste fragmente, prin utilizarea scriiturii muzicale occidentale este numită de către muzicologul francez Jean-Pierre Bartoli *la technique de l'emprunt adapté* sau „*tehnica împrumutului adaptat*” (Bartoli 1997, 142).

2.2. Ernest Reyer

Personalitate notabilă a orientalismul muzical francez, dar și în ceea ce privește evoluția muzicii franceze a secolului al XIX-lea, compozitorul Ernest Reyer își concepe lucrările muzicale într-o manieră care exprimă gândirea sa componistică inovativă, fiind considerat un „urmas” al lui Félicien David, după cum îl numește Lacombe: „*a follower of Félicien David and an exponent of musical exoticism*” (Lacombe 2001, 347).

2.2.1. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui Reyer, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez.

2.2.2. *Le Sélam* (1850)

Simfonie în patru părți, compusă pentru soliști (soprană și tenor), cor și orchestră, *Le Sélam* are la bază un libret ce îi aparține poetului Théophile Gautier. Spre deosebire de *Le Désert*, în lucrarea lui Reyer nimic nu indică utilizarea unor fragmente muzicale de proveniență orientală. Este posibil ca anii petrecuți de Reyer în Algeria să fi contribuit la formarea unui limbaj muzical specific, impregnat de caracterul specific al culturii algeriene, ceea ce îl face pe muzicologul Bartoli să afirme despre lucrarea *Le Sélam* că aparține unei categorii aparte a exotismului muzical, ce diferă de reprezentarea sonoră utilizată de Félicien David: „*Reyer a peut-être uniquement oeuvré dans la seconde catégorie d'exotisme, celle de «la re-création pseudo-authentique» (...)*” (Bartoli 1997, 146).

Compozitorul nu integrează în construcția sonoră a lucrării sale citate muzicale autentice, însă oferă

iluzia sonoră a unor cântece arabe veritabile prin utilizarea unor timbre specifice (instrumente de suflat, precuție) sau a unor figuri ritmico-melodice ornamentale, adesea descendente, asociate în conștiința ascultătorului occidental cu Orientul. Despre elementele sonore de inspirație orientală (motive muzicale, formule ritmice etc.) din lucrarea sa, Reyer afirmă că prin utilizarea acestora dorește să evoce specificul muzicii orientale, trăsătură ce conferă veridicitate simfoniei sale: „(...) *le «Sélam», oeuvre dans certaines parties de laquelle j'avais essayé de reproduire les rythmes les plus caractéristiques de la musique orientale (...)*” (Reyer 1875, 410).

Ceea ce reprezintă o inovație și o „îndrăzneală” din parte compozitorului este utilizarea secundeii mărite într-un context în care acest interval este scos în relief.

2.3. Francisco Salvador-Daniel

Ceea ce îl deosebește pe Salvador-Daniel de contemporanii săi, atât compozitori, cât și cercetători sau muzicologi, este experiența vastă în ceea ce privește muzica Arabă, experiență facilitată de contactul direct cu unele culturi din Africa de Nord, Egipt, Malta sau Spania. Creația muzicală, dar și activitatea de cercetare pe care a desfășurat-o compozitorul francez de origine spaniolă Francisco Salvador-Daniel este deosebit de importantă în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez.

Specificul oriental este mult mai pronunțat în lucrările lui Salvador-Daniel decât în creația lui David sau Reyer, fapt ce se datorează modului în care compozitorul utilizează construcții armonice neobișnuite sau figuri ritmice pline de senzualitate, cu scopul de a recrea o imagine sonoră veridică și plină de culoare a Orientului pe care el însuși l-a cunoscut și l-a iubit.

2.3.1. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui Salvador-Daniel, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez.

2.3.2. Studii asupra muzicii arabe

Activitatea de etnomuzicolog a compozitorului se înscrie în direcția inițiată de personalități precum Guillaume André Vilotteau (care a contribuit cu articole științifice despre muzica orientală la completarea monumetalei lucrări editată între 1809–1826, *Le description de L'Égypte*), Raphael Georg Kieswetter sau Alexander Christianowitsch. Însă, ceea ce îl deosebește pe Salvador-Daniel de savanții anterior enumerați este maniera personală în care acesta abordează muzica orientală, dincolo de studiul teoretic al acesteia, fapt ce se datorează contactului direct cu această muzică, precum și experienței personale ca interpret în cadrul unor ansambluri locale.

Abordarea muzicologică a compozitorului îl situează între tradiție și inovație, Salvador-Daniel căutând

dovezi care ar putea demonstra legătura existentă între muzica arabă și muzica europeană a Evului Mediu, dar și conexiunea ascunsă dintre muzica grecilor antici și cea a arabilor, demersurile sale bazându-se pe lucrările unor filosofi arabi din secolele IX și X.

Dintre lucrările științifice ale compozitorului amintim un amplu studiu dedicat muzicii arabe, publicat pentru prima oară în 1862 și 1863 în *Revue Africaine*. Același studiu va fi editat și publicat din nou sub titlul *La Musique Arabe, ses rapports avec la Musique Grecque et le chant Gregorien: et Essai sur l'origin et les transformations de quelques instruments*. Ediția în limba engleză a acestei lucrări va fi publicată în anul 1914, având titlul *The Music and musical instruments of the Arab: with introduction on how to appreciate Arab music* și este însoțită de o introducere semnată de muzicologul și specialistul în muzică arabă, Henry George Farmer.

2.3.3. Creația muzicală

O importantă parte a creației lui Salvador-Daniel o reprezintă transcripțiile cântecelor arabe pe care le realizează de-a lungul anilor, lucrări ce vor fi publicate în diferite colecții. Compozitorul armonizează unele dintre melodiile auzite, realizând aranjamente pentru voce și pian, traducerea versurilor în limbile franceză și spaniolă aparținându-i în totalitate. Printre aceste cântece găsim piese de origine algeriană (*Ma Gazelle, Heus ed-douro, Chebbou-Chebban, Yamina*), tunisiană (*Le Ramier, Soleima*), sau piese din zona Kabyliei, regiune din nordul Algeriei (*Zohra, Stamboul, Klaa beni abbes*). Un album de astfel de cântece, *Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles* este publicat de Richault și re-editat de ulterior de Costallat.

Salvador-Daniel a compus și lucrări instrumentale, unele dintre acestea inspirate de muzica și de modurile muzicii arabe, ca de exemplu suita de dansuri arabe, *Danses Arabes* sau lucrarea pentru pian, intitulată *Fantaisies Arabes*, care a fost ulterior aranjată pentru orchestră. A scris deasemenea lucrări pentru pian, precum și piese pentru vioară și pian.

2.3.4. *Chansons Arabes, Mauresques et Kabyles*

Această colecție cuprinde cântece transcrise de Salvador-Daniel pentru voce și pian. Este deosebit de important să menționăm că aceste cântece nu sunt creații de inspirație orientală, compozitorul însuși dorind să sublinieze faptul că acestea sunt *transcripții*: sub titlul fiecărui cântec din acest volum este notată zona de proveniență a cântecului, precum și faptul că aceasta este o *transcripție* realizată de compozitor. Maniera în care Salvador-Daniel se străduiește să armonizeze aceste cântece dovedește preocuparea față de păstrarea specificului muzicii arabe și realizarea unui aranjament sonor autentic.

Salvador-Daniel alege să plaseze discursul muzical din cadrul acestor cântece în registrul central al vocii, cu unele incursiuni spre registrul acut. Datorită scriiturii vocale extrem de convenabile, cântecele din această culegere pot fi abordate de vocea de mezzosoprană, al cărei timbru, asociat cu țesătura vocală preferată de compozitor, oferă o imagine sonoră deosebită a Orientului. Culoarea vocii de mezzosoprană și calitatea acestui timbru redau întocmai acea senzualitate asociată cu Orientul.

În interpretarea cântecelor lui Salvador-Daniel este necesară urmărirea unei emisii echilibrate, fără ca

sunetul să fie strident, dar în același timp evitând îngreunarea discursului. Culoarea vocală nu va fi întunecată artificial sub nici o formă, timbrul specific al vocii de mezzosoprană fiind suficient de obscur în mod natural. O atenție deosebită va fi acordată figurilor melodice descendente, precum și intervalelor de semiton sau secundă, senzualitatea sugerată de sonoritatea acestora fiind asociată cu Orientul în creația compozitorilor francezi.

Amintim câteva dintre imaginile sonore stereotip la care se reduce, în esență, ideea și imaginea de Orient în muzica occidentală a secolului al XIX-lea, elemente regăsite în numeroase lucrări orientaliste:

- structuri ritmice care se repetă (ostinato ritmic); utilizarea unei scriituri figurale sau a unor formule ritmice bine-definite în acompaniament;
- solo-uri atribuite oboiului sau altor instrumente de suflat (în cazul lucrărilor orchestrale);
- melodii sinuoase, unduioase;
- structuri ce amintesc de modurile arabe sau încercări de a reconstrui asemenea scări modale.

După succesul repurtat de oda-simfonie a lui Félicien David, *Le Désert*, Orientul va fi reprezentat sonor prin utilizarea unor elemente distincte, inspirate de această lucreare:

- ostinato ritmic în acompaniament;
- predominanța modurilor minore;
- îmbogățirea discursului cu ornamente melodice care amintesc de arabescuri, acele decorațiuni specifice artei arabe.

CAPITOLUL 3

GEORGES BIZET

Dacă în prima parte a secolului al XIX-lea evocarea Orientului era realizată prin utilizarea unei scriituri specifice (ostinato-ul armonic și ritmic, predilecția față de modurile minore, utilizarea unor formule ritmico-melodice descendente și a melismelor), începând cu anii 1850 compozitorii devin preocupați de conceperea unor reprezentări sonore veridice, după modelul propus de Ernest Reyer sau Francisco Salvador-Daniel. Deși nu a călătorit în Orient, compozitorul Georges Bizet (1838–1875) reușește să creeze lucrări cu un pronunțat iz exotic, extrem de reușite, inspirate de unele modele muzicale propuse de predecesorii sau contemporanii săi (transcripțiile realizate de Salvador-Daniel au o puternică influență asupra concepției compozitorilor francezi, influența acestuia fiind sesizabilă și în unele lucrări ale lui Bizet). În cazul limbajului muzical utilizat în asemenea lucrări *exotice* sau *orientaliste*, Bizet urmărește utilizarea unor elemente și figuri stilistice considerate a fi specifice muzicii arabe, existând posibilitatea ca acestea să fi fost preluate din lucrările unor compozitori care au avut contact direct cu muzica Orientului.

Caracterul oriental al muzicii lui Bizet se remarcă prin utilizarea de către compozitor a unor construcții ce fac aluzie la scările modale din muzica arabă, precum și datorită utilizării cromatismelor sau a secundeii mărite, interval care până la mijlocul secolului al XIX-lea este utilizat cu prudență de către compozitori. Aceste trăsături ale limbajului muzical le regăsim și în opera *Djamileh* (1866) sau în bine-cunoscuta *mélodie* a lui Bizet, *Adieu de l'hôtesse arabe* (1868).

3.1. Opera franceză după 1852

Perioada dintre anii 1825–1870 este considerată drept perioada de maximă înflorire a genului operei, și în special al operei franceze. Aceasta este perioada în care genul cunoscut drept *tragédie lyrique* este treptat înlocuit de *grand opéra*, gen inaugurat cu mai bine de două decenii în urmă, odată cu premiera operei lui François Auber, *La muette de Portici* (1828). Prin *grand opéra* se încearcă o revenire la idealul care a stat la baza conturării genului de operă franceză, respectiv dorința de a construi o operă de artă completă, apropiată de conceptul wagnerian al dramei muzicale, o lucrare care cuprinde muzica, dansul și artele vizuale (prin scenografie, decoruri, costume etc.), idee subliniată și de Giroud, care este de părere că Wagner însuși a fost influențat de acest gen al operei franceze: „From this perspective, grand opéra was both returning to the original traditions of French opera and attempting to create a «total work of art» in a sense parallel to the Wagnerian concept of the Gesamtkunstwerk — and one should not minimize the influence of grand opéra on the Bayreuth master”(Giroud 2010, 129).

Totodată, această perioadă coincide și cu dezvoltarea *opérei comique*, gen specific al operei franceze, în care dialogurile vorbite alternează cu părțile muzicale. *Opéra comique* este o lucrare complexă și trebuie evitată eroarea de a considera că subiectul acesteia este neapărat unul comic. Caracterul *opérei comique* a suferit numeroase transformări încă din prima parte a secolului al XIX-lea, prin creația unor compozitori precum Méhul, Cherubini sau Le Sueur, iar odată cu noua generație de tineri

compozitori acest gen se va îndepărta treptat de trăsăturile sale specifice. În secolul al XIX-lea, din pricina obstacolelor pe care le întâlneau compozitorii de opere dornici de afirmare, aceştia preferau să îşi adapteze lucrările, compuse într-o manieră ce se apropia mai degrabă de *grand opéra*, cerinţelor Operei Comique, pentru ca acestea să poată fi reprezentate pe scena unui teatru liric. Unele dintre lucrările lui Bizet aparţin unei ramuri specifice a *operei comique*, o sub-specie pe care muzicologul francez Lacombe o numeşte *opéra-comique héroïque*: „*Bizet’s work derived from a branch of «opéra-comique» referred to in the nineteenth century as «opéra héroïque»; for the sake of clarity, it is better called «opéra-comique héroïque». Composers, weary of waiting on the doorstep of the Académie de musique for a nod from the readers’ committees or the management, chose instead to fall back on the Opéra-Comique and to adapt their works — sometimes already composed as grand spectacles to fulfill the epic criteria of grand opéra — to that theater’s requirements*” (Lacombe 2001, 247).

În 1852 ia naştere cel de-al Doilea Imperiu Francez, sub conducerea lui Napoléon al III-lea, care va dăinui până în 1870, fiind apoi urmat de cea de-a treia Republică Franceză, ca urmare a înfrângerii suferite de francezi la Sedan în timpul războiului franco-prusac din 1870. Din punct de vedere estetic, perioada celui de-al Doilea Imperiu este una extrem de complexă, mai ales datorită eclecticismului care caracterizează creaţiile artistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Opera franceză va aborda noi căi de expresie prin creaţiile lui Bizet şi Massenet, fiind evidente diferenţele dintre acest nou climat expresiv al teatrului muzical şi creaţiile anterioare. Această etapă din istoria operei franceze este marcată de creaţiile unor compozitori precum Charles Gounod, Hector Berlioz, Ambroise Thomas sau Jacques Offenbach precum şi de debutul lui Georges Bizet şi Jules Massenet. Importanţa culturală a celui de-al Doilea Imperiu francez se manifestă în toate ramurile artei, în ceea ce priveşte muzica fiind evidentă evoluţia unei şcoli muzicale franceze, al cărei scop este fundamentarea unui limbaj sonor în care alături de specificul muzicii franceze să coexiste într-un mod armonios toate acele elemente care definesc marile culturi muzicale europene ale veacului.

În ceea ce priveşte opera, perioada de după 1870 coincide cu declinul genului *grand opéra* şi pătrunderea treptată în operă a verismului, atât de prezent în operele italiene de la sfârşitul veacului. Deşi reprezentarea veridică a fost şi până la acest moment unul dintre principalele scopuri ale compozitorilor, maniera în care realitatea dureroasă este înfăţişată scenic în lucrările de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX este diferită, aducând numeroase inovaţii în plan muzical (întrebuinţarea unor procedee şi mijloace componistice inovative), dar şi în ceea ce priveşte vocalitatea cântăreţilor lirici sau mişcarea scenică. Prin opere precum *Carmen* de Georges Bizet sau *Manon* de Jules Massenet scena operei pariziene revelează spectatorului o lume nouă. Grigore Constantinescu surprinde într-un mod excepţional contribuţia pe care cei doi compozitori o aduc operei franceze, creaţia acestora reprezentând două direcţii diferite ale genului în perioada *fin-de-siècle*: „*Prin Bizet — prin «Carmen» în special — romantismul francez se îndreptase spre acea ultimă perioadă teatrală a secolului, care primea în Italia accentele verismului, argumentându-şi existenţa prin adeziunea la faptul vieţii obişnute (...)*”, în timp ce a doua cale de afirmare a liricii franceze „*este melodrama reflectînd fidel mentalitatea societăţii acestui «fin-de-siècle» francez, oglindită mai bine ca oricine de Massenet în partiturile sale*” (Constantinescu 1979, 244).

3.2. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui Bizet, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez și reprezentarea muzicală a alterității.

3.2.1. Orientul în creațiile muzicale camerale: *Adieux de l'hôtesse arabe* (1868)

În cadrul acestui subcapitol ne vom referi la modul de reprezentare al Orientului în muzica franceză de salon din secolul al XIX-lea. Este analizat discursul muzical utilizat de Bizet în lucrarea *Adieux de l'hôtesse arabe*, fiind subliniate în același timp unele aspecte legate de interpretare și vocalitate.

Muzica franceză de salon din prima parte a secolului al XIX-lea, precum și creațiile camerale pentru voce compuse între anii 1850–1870 se dovedesc a fi deosebit de importante în ceea ce privește evocarea sonoră a unor imagini asociate cu Orientul. Astfel, numeroase *mélodies* ce aparțin compozitorilor francezi ai epocii, sunt bogate în imagini, motive sau figuri asociate cu Orientul, totodată cele mai multe dintre aceste creații fiind caracterizate de o atmosferă particulară, plină de sensibilitate și melancolie, făcând aluzie la imaginea și condiția femeii orientale, percepută ca fiind oprimată și privată de libertate (imaginea stereotip cu care operează compozitorii este cea a femeii din harem). Dintre lucrările pentru voce și pian care se înscriu în această categorie, putem aminti creații precum *Tristesse de l'odalisque* (1845) de Félicien David, *Adieux de l'hôtesse arabe* (1868) de Georges Bizet sau *La solitaire* (1872) de Camille Saint-Saëns, acestea fiind doar câteva dintre minunatele bijuterii muzicale care evocă imaginea femeii orientale.

Anii 1830–1840 constituie perioada în care Orientul Mijlociu apare evocat în muzica occidentală în strânsă legătură cu imaginea femeii, adesea chiar asociat cu aceasta. Imaginea Orientului perceput ca fiind feminin, receptiv, pasiv, lipsit de posibilitatea de a acționa, se va menține până spre sfârșitul secolului al XIX-lea, după cum afirmă și Locke: „*The 1830s and 40s, in short, form the moment when within European music the Middle East (capaciously defined) became marked as female, which it would then remain well past the end of the century*” (Locke 1998, 33).

Cântecele *orientale* de salon sunt caracterizate de simplitate și accesibilitate, trăsături ce contrastează cu complexitatea muzicii arabe: ne referim la acele construcții improvizatorice elaborate pe baza scârilor *maqam*, piese vocale și instrumentale bogate în ornamente și însoțite de acompaniament ritmic. Melodiile franceze de inspirație orientală sau arabă din prima jumătate a secolului se remarcă, de cele mai multe ori, prin utilizarea modurilor minore, scriitura vocală utilizează un ambitus restrâns și conține figuri melismatice, în timp ce acompaniamentul este constituit din formule ritmico-melodice specifice, asociate în conștiința muzicianului și ascultătorului occidental al epocii cu acompaniamentul preponderent ritmic al muzicii orientale (formule metro-ritmice alcătuite din grupuri de optimi și șaisprezecimi, sau doar grupuri de optimi — un discurs bine-conturat din punct de vedere ritmic). În legătură cu scriitura utilizată în acompaniament, poate fi remarcată apariția unui ostinato ritmic în cazul celor mai multor lucrări orientaliste din secolul al XIX-lea.

În ciuda faptului că unii compozitori francezi nu au acces direct la cultura și muzica orientală, totuși aceștia vor încerca să creeze lucrări inspirate de moda orientalistă. În piesele pe care le compun, aceștia urmăresc să recreeze o atmosferă specifică, inspirată de transcripțiile sau lucrările de inspirație orientală ale unor compatrioți care au călătorit în Orient.

Acesta pare să fie și cazul lui Georges Bizet, despre care se știe că nu a călătorit în regiuni asociate în secolul al XIX-lea cu ideea de *exotic* sau *oriental*. De-a lungul timpului compozitorul a elaborat melodii proprii pentru voce și pian, pe versurile unor poeți precum Victor Hugo, Théophile Gautier sau Alphonse de Lamartine, unele dintre acestea fiind grupate în culegerea *Feuilles d'album* (1866). *Adieux de l'hôtesse arabe*, pe versurile lui Hugo, este o *mélodie* compusă în jurul anului 1866 și publicată în 1868. Miniatură pentru voce și pian, bogată în culori, această piesă de salon lasă să se întrevadă sensibilitatea și stilul caracteristic compozitorului. Scriitura bogată în ornamente evocă farmecul lumii orientale, așa cum această lume era percepută de către călătorul occidental din secolul al XIX-lea.

Deși bogată în ornamente, *Adieux de l'hôtesse arabe* nu se remarcă prin virtuozitatea scriiturii, fiind subliniat mai degrabă caracterul melismatic al muzicii orientale. În ceea ce privește execuția acestor melisme, este important ca interpreta să sublinieze mai ales notele principale, ornamentele fiind marcate, păstrând poziția de emisie inițială pe tot parcursul frazei. Este vizată fluiditatea discursului muzical, ceea ce poate fi obținut prin controlul optim al expirației.

Frazele cromatice descendente, o caracteristică a discursului muzical al lui Bizet, evocă maniera în care compozitorul va utiliza cromatismul descendent în opera *Carmen* (de exemplu în unele momente atribuite lui Carmen, cum sunt *Habanera*, *Chanson bohême* etc.). Spre deosebire de operă, în cazul acestui cântec mersul cromatic descendent subliniază atât feminitatea personajului despre care presupunem că rostește acest rămas-bun, cât și tristețea, resemnarea acesteia. Dacă în opera *Carmen* discursul bogat în cromatisme sugerează senzualitatea personajului, în cazul de față compozitorul ne oferă imaginea plină de melancolie a femeii orientale.

3.3. *Carmen* (1875)

Opera *Carmen* surprinde publicul prin îndrăzneala cu care este reprezentat scenic realismul nuvelei lui Prosper Mérimée. Limbajul muzical utilizat de compozitor aduce numeroase inovații melodice, armonice și timbrale. Nu numai subiectul ales este presărat cu elemente exotice, acțiunea desfășurându-se într-un spațiu diferit de cel familiar spectatorului parizian, muzica însăși reflectă caracteristicile acestui spațiu prin elementele utilizate de compozitor cu scopul de a oferi lucrării sale acea *couleur locale* specifică.

Caracterul inovativ al operei se datorează, de asemenea, modului în care este reprezentat spațiul iberic (influențat la rândul său de veacurile de dominație arabă), manierei în care sunt construite și caracterizate personajele, precum și raportului dintre vocea cântată și orchestră. Prin intermediul operei *Carmen* se deschide o nouă etapă în evoluția operei franceze, Bizet preluând și adaptând propriului limbaj muzical unele inovații propuse de Hector Berlioz: aspecte referitoare la timbralitate și orchestrație, autenticitatea limbajului muzical sau investigarea și asumarea unor resurse sonore noi. Bizet își asumă inovațiile propuse, fiecare element utilizat este motivat de adevărul dramatic, de

dorința de a evoca sonor sau de a sublinia prin muzică trăirile personajelor sale. Astfel, construcțiile sale armonice adesea neașteptate, chiar disonante, au rolul de a accentua acțiunea scenică.

3.3.1. *Carmen* în viziunea lui Prosper Mérimée și inovațiile aduse de libretul operei

Complexitatea curentului romantic se manifestă atât prin profunzimea subiectelor evocate de arta romantică, cât și în ceea ce privește bogăția direcțiilor stilistice ale epocii. Alături de reprezentarea fantasticului, a exoticii, dincolo de alegerea artistului romantic de a se refugia într-o lume diferită, idealizată, unii artiști aleg să evoce realitatea care îi înconjoară, aceste reprezentări fiind totodată critici la adresa fenomenelor descrise prin procedee artistice specifice. Datorită manierei în care își concepe lucrările, literatura franceză îl consideră pe Prosper Mérimée creatorul nuvelei realiste moderne. Opera lui este limitată ca întindere, Mérimée scrie mai cu seamă nuvele, dar creația sa se remarcă prin profunzimea cu care autorul se exprimă. Într-o perioadă în care domină lucrările monumentale ale lui Hugo, Balzac sau Dumas, Mérimée alege să surprindă în nuvelele sale și să zugrăvească într-un mod extrem de veridic momente din viața cotidiană, momente memorabile sau zguduitoare datorită puternicei încărcături morale și emoționale.

Nuvela *Carmen* este alcătuită din patru părți, dintre care primele trei au fost publicate mai întâi în anul 1845 în *Revue des deux Mondes* (o publicație care apărea de două ori pe săptămână și în care erau descrise călătoriile întreprinse în țări „exotice”), urmând ca întreaga lucrare să fie publicată în anul 1846. *Carmen* este considerată una dintre cele mai reușite lucrări ale autorului, Mérimée realizând o sugestivă evocare a vieții cotidiene spaniole.

Într-o societate construită pe principii morale și convenții bine-stabilite, subiectul propus de o asemenea nuvelă poate fi tolerat doar în cazul lucrării scrise, însă o reprezentare scenică în cadrul căreia în permanență sunt încălcate aceste convenții nu poate fi acceptată. Nuvela lui Mérimée nu a stârnit uimirea cititorilor în măsura în care acest lucru s-a întâmplat cu opera lui Bizet, maniera în care scriitorul alege să evoce evenimentele asemănându-se într-o mare măsură cu proza dedicată descrierii unor călătorii întreprinse în zone necunoscute, gen literar în vogă și în secolul al XIX-lea. Principala acuzație adusă operei lui Bizet este aceea de *imoralitate*. Reprezentarea scenică a unui subiect precum cel propus de Prosper Mérimée în nuvela sa și descris într-un mod extrem de veridic, pare inacceptabil pentru spectatorul francez din secolul al XIX-lea.

Dincolo de tragica poveste dintre Carmen și Don José, opera lui Bizet evocă noțiunea de *alteritate* (prin aspecte ce țin de rasă, gen sau clasă socială), imaginea *celuilalt* privită din perspectiva *eu*-lui, după cum afirmă și Susan McClary: „(...) while the story's subject matter may appear idiosyncratic to us, «Carmen» is actually one of a large number of fantasies involving race, class and gender that circulated in nineteenth-century French culture” (McClary 1992, 29).

3.3.2. Muzica operei *Carmen*

În cadrul acestui subcapitol este realizată o analiză a muzicii operei *Carmen*, fiind subliniate mai ales mijloacele prin care compozitorul înfăptuiește reprezentarea sonoră a alterității și a unei lumi exotice, asociată adesea în conștiința spectatorului și ascultătorului occidental cu lumea Orientului (datorită influențelor arabe pe care le percepem în structura profundă a muzicii spaniole, tălmăcită într-un mod genial de către Bizet).

În opera *Carmen* Bizet înfăptuiește o reformă a *opérei comique*, și totodată o înnoire a operei franceze, atât la nivel muzical, cât și în ceea ce privește structura dramatică a lucrării, precum și reprezentarea scenică a adevărului, a realității cotidiene. Muzica acestei lucrări îl transportă pe ascultător într-o lume cu totul nouă. Spania pe care Bizet o ilustrează sonor lasă să se întrevadă urmele lungilor veacuri de dominație arabă. Exotismul acestei lucrări este diferit de orientalismul pe care Saint-Saëns îl evocă în *Samson et Dalila*, specificul muzicii spaniole fiind armonios îmbinat cu unele elemente de proveniență arabă.

Spre deosebire de compozitori precum Félicien David, Ernest Reyer sau Camille Saint-Saëns, Bizet nu a călătorit în Orient, și nici nu a realizat cercetări cu privire la muzica popoarelor din Orient. Deși în opera *Carmen* întâlnim numeroase pasaje care evocă muzica orientală, aceste asemănări se datorează mai degrabă caracterului complex al muzicii spaniole, pe care Bizet încearcă să îl redea în operă. Influențele veacurilor de dominație arabă își fac simțită prezența în muzica spaniolă, dar nu putem ști cu precizie dacă intenția compozitorului a fost aceea de a evoca o fărâmă din Orient sau aceste asemănări sunt legate, mai degrabă, de specificul muzicii spaniole.

Practică răspândită în secolul al XIX-lea, cu precădere în a doua jumătate a veacului, reprezentarea unui spațiu îndepărtat era asociată cu ideea de *exotic*, granița dintre orient și exotic fiind extrem de fină. Astfel, analiza fragmentelor cu caracter oriental trebuie realizată din perspectiva compozitorului, privind lucrarea la momentul conceperii ei, în contextul secolului al XIX-lea, și nu din perspectiva secolului XXI. Alteritatea, diferența dintre lumi și personaje, poate fi reprezentată sonor prin utilizarea unor elemente muzicale care creează un contrast între limbajul muzical construit pe reguli bine stabilite, asociat cu tradiția occidentală, respectiv un limbaj bogat în elemente străine, disonanțe și armonii stranii. Noțiuni precum *straniu*, *neobișnuit*, *disonant* sunt asociate cu alteritatea unui personaj, a unui spațiu.

În *Carmen* Bizet realizează o reprezentare muzicală și dramatică a alterității, pe diferite planuri. Astfel, sesizăm diferențele dintre genuri (contrastul masculin–feminin), opoziția dintre exotismul spațiului în care se desfășoară acțiunea operei (Spania) și spațiul francez, reprezentat de personaje precum Micaëla, precum și apartenența personajelor la diferite culturi și clase sociale, fiecare dintre acestea construite pe principii și norme de conviețuire diferite. Secunda mărită din cadrul *motivului destinului* (Fig. 1), de exemplu, subliniază alteritatea personajului și a lumii căreia Carmen îi aparține, exotismul spațiului în care se desfășoară acțiunea operei. Intervalul de secundă mărită este utilizat adesea de compozitori, cu precădere în secolul al XIX-lea, pentru a sugera îndepărtarea spațio-temporală de un loc și de un timp care îi sunt familiare spectatorului european, fiind intervalul muzical cel mai ușor asociat cu ideea de *oriental*. Despre caracterul oriental al motivului destinului și despre utilizarea de către compozitor în concepția acestui motiv a unei secvențe asemănătoare cu construcțiile modale,

vorbeşte și Derek B. Scott: „Bizet has the best of all worlds, using augmented seconds at all three of the favourite places for signifying the cultural Other within the space of an octave. He thereby produces something that approaches an Orientalist tone row (...)” (Scott 2003, 166).



Fig. 1

Motivul destinului, așa cum apare acesta în Preludiul operei

Acest motiv are rolul de motiv conducător al întregii lucrări, dar nu în sensul atribuit *leitmotivelor* utilizate de Wagner, unde acestea reprezintă surse pentru viitoarele dezvoltări polifonice. În cazul de față este vorba, mai degrabă, despre un citat muzical plin de semnificații, care revine în momentele importante ale acțiunii dramatice, având rolul de a sublinia apariția unui personaj sau intensitatea unei situații.

Compozitori ce aparțin perioadei următoare, precum Debussy, Ravel sau Laparra, au cunoscut muzica spaniolă atât prin intermediul unor compozitori spanioli sosiți la Paris (Pedrell, Albeniz, Granados etc), în ale căror lucrări erau utilizate citate autentice sau fragmente inspirate din folclorul spaniol, precum și prin studiul individual al unor partituri autentice, reușind apoi să utilizeze elementele asimilate în cadrul unor lucrări de inspirație spaniolă, în care sunt încorporate citate melodice și structuri metro-ritmice de origine iberică. Spre deosebire de creația acestora Bizet ne oferă o imagine incompletă a Spaniei în lucrarea sa. Compozitorul nu a fost un muzician erudit, preocupat de cercetarea muzicală științifică, asemeni lui Camille Saint-Saëns, de exemplu, însă în lipsa acestei documentații științifice imaginația creatoare a lui Bizet a avut libertatea de a concepe o lucrare de o rară originalitate și veridicitate, surprinzând trăsăturile esențiale ale muzicii și spiritului spaniol. Astfel, despre opera *Carmen* putem spune același lucru pe care l-a afirmat Manuel de Falla (citat de Radu Gheciu) ascultând piesele de inspirație spaniolă ale lui Debussy: „«(în aceste piese) există adevăr fără autenticitate, pentru că nici o măsură nu e luată din folclor, dar piesa în întregime, pînă în cele mai mici detalii, evocă Spania»” (Gheciu 1964, 51). Această afirmație este potrivită și în cazul lui Bizet, pentru că, deși compozitorul a putut avea ca model unele lucrări de inspirație spaniolă, la modă în cercurile muzicale pariziene din acea perioadă, nu putem ști cu certitudine dacă sursa acestora era însuși folclorul spaniol autentic.

În secolul al XIX-lea, cu precădere în a prima parte a veacului, reprezentarea muzicală a unor momente de inspirație orientală se contopește cu configurația discursului muzical occidental, deviațiile sonore „orientale” fiind sporadice. Evoluția discursului muzical orientalist, de la simpla sugestie a unor reflexii sonore orientale cum este cazul în lucrările lui Félicien David, ajunge treptat la reprezentări sonore mai pregnante începând cu a doua jumătate a secolului, prin utilizarea unor

intervale specifice (îndeosebi secunda mărită), prin cromatizarea sau ornamentarea discursului, precum și prin utilizarea limbajului muzical modal. În cele mai multe cazuri cromatizarea se realizează în structuri de dimensiuni restrânse (câteva măsuri), care se înscriu armonios în parametrii discursului tonal. Inflexiunile modale sunt de asemenea prezente, adesea fiind utilizate game care evocă sonor moduri muzicale orientale, dar procedeele de tratare a acestor secvențe modale se conformează logicii impuse de sistemul tonal. În cadrul momentului muzical cu care debutează al II-lea act al operei Bizet utilizează anumite structuri sonore care evocă tetracordul descendent întrebuițat în muzica flamenco însă maniera în care compozitorul tratează aceste structuri este caracteristică stilului său componistic, după cum observă Susan McClary: „*The tetrachord descent so characteristic of flamenco music permeates the opening number of Act II (...): the first descent (E to B) pivots without warning into another, followed by a colorful, arbitrary alternation between F# and F before sliding back (without functional logic) to the tonic E*” (McClary 1992, 55).

Problematika alterității este subliniată prin utilizarea unui discurs muzical bogat în cromatisme și disonanțe. Este necesară eliminarea acestor tensiuni sonore, care sunt reflexia pericolului și a fascinației pe care o exercită *Celălalt* asupra *eu*-lui, iar această „purificare” a discursului muzical se va realiza în finalul operei prin uciderea lui Carmen de către Don José: consonanța și armonia sonoră este restabilită în finalul lucrării, dar concluzia muzicală nu face revenire la tonalitatea La Major, cu care a început opera, ci la tonalitatea Fa# Major. Bizet își încheie lucrarea cu un acord major, conformându-se tradiției (nescrise) de a conclud o operă într-o atmosferă sonoră senină, specifică tonalităților majore, evocând astfel un final fericit. Însă tonalitatea aleasă în acest caz nu este cea cu care lucrarea a debutat (La Major), Fa# Major părând mult mai incisivă în raport cu echilibrul și luminozitatea lui La Major, în contextul finalului tragic această tonalitate, deși majoră, evocând senzația de durere și tristețe copleșitoare.

Opera se încheie prin rezolvarea disonanțelor și eliminarea cromatismelor din structura discursului muzical, însă prin revenirea motivului asociat cu Carmen și a cântecului toreadorului, precum și prin încheierea pe acordul de tonică a lui Fa# Major este sugerată persistența alterității. Deși aparent au fost eliminate, trăsăturile specifice ale *celorlalt* s-au impregnat în conștiința și subconștientul *eu*-lui.

3.4. Carmen — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterității

În cadrul acestui subcapitol este analizat discursul muzical pe care Bizet îl atribuie personajului Carmen. Muzica prin care Bizet o evocă sonor pe Carmen înfățișează un personaj ce se aseamănă într-o mare măsură cu cel prezentat de Prosper Mérimée în nuvela sa. Întreaga operă pare să fie definită de reprezentarea muzicală a lui Carmen, prin disonanțele și cromatisme utilizate compozitorul evocând alteritatea, după cum observă și Susan McClary: „*The energy in the opera is, of course, located in the musical characterization of Carmen herself: she is the dissonant Other who is necessary for the motivation and sustaining of the plot*” (McClary 2002, 57).

Sunt analizate momentele ce au în prim-plan acest personaj (*Habanera*, *Seguidilla*, *Chanson Bohème*, *aria cărților*), precum și interacțiunea dintre Carmen și celelalte personaje ale operei (duetele cu Don José, ansamblurile, interacțiunea cu Escamillor, respectiv contrastul dintre Carmen și personajul Micaëla). Reprezentarea muzicală a alterității este realizată de compozitor prin

întrebuinţarea unor formule ritmico-melodice specifice sau a unor timbre deosebite (instrumente de percuţie), ceea ce dă naştere unui limbaj muzical cu o sonoritate neobişnuită, exotică.

Habanera este unul dintre momentele muzicale memorabile ale operei, muzica acesteia fiind asociată cu Carmen: unduioasă, senzuală, alunecoasă. Asemeni fascinaţiei exercitate asupra lui Don José, ascultătorul devine la rândul său vrăjit de Carmen. Bizet alege să utilizeze în cazul lui Carmen un limbaj muzical de inspiraţie exotică, ce poate fi asociat cu muzica specifică culturii gitane, mai ales datorită unui pronunţat caracter ritmic, ritmul fiind în acest caz asociat cu ideea de materie, vitalitate şi primitivism. Acesta ar putea fi şi motivul pentru care momentele principale asociate cu personajul Carmen poartă denumirile unor dansuri sau fac aluzie la acestea: *Habanera*, *Seguidilla* (dans andaluz de origine gitană) sau *Chanson bohème* (moment cu un puternic caracter dansant, în care se simte influenţa *flamenco*-ului).

Seguidilla din opera *Carmen* se remarcă prin ritmicitate, prin fluiditatea discursului muzical, printr-o multitudine de culori tonale ce se datorează modulaţiilor frecvente întrebuinţate de compozitor, tocmai pentru a sublinia această curgere neîntreruptă, neîngrădită a dansului şi totodată complexitatea personajului feminin. Melodia debutează în tonalitatea *si minor*, tonalitatea de bază a acestui moment muzical, apoi modulează către tonalităţi precum *Fa# Major* sau *Re Major*, nestatornică, instabilă, întocmai ca şi Carmen. Efectul de instabilitate tonală este potenţat de compozitor prin utilizarea unor modulaţii neaşteptate, asemeni unor promisiuni ce nu vor fi îndeplinite, asemeni bruştelor schimbări de temperament ale lui Carmen. Totul aici este jocul capriciului, permanentele invenţii ritmice, dinamice, melodice, armonice sugerează caracterul dansului spaniol de origine gitană.

Al II-lea act al operei debutează cu o moment ce poate fi considerat a fi o „reprezentare în reprezentare”: la hanul lui Lillas Pastia, Carmen, Frasquita şi Mercédès cântă şi dansează alături de un grup de contrabandişti. *Chanson Bohème* („*Les tringles des sistres tintaient*”), sau *cântec gitan*, se remarcă prin orchestraţie şi timbrele alese de compozitor, precum şi prin senzualitatea structurilor ritmice întrebuinţate. Modulaţii imprevizibile, neaşteptate potenţează culorile sonore şi sugerează misterul personajului. Alteritatea personajului Carmen este subliniată pe tot parcursul lucrării prin utilizarea unor formule asemănătoare. Compozitorul alege să sublinieze lascivitatea, chiar erotismul acestui personaj printr-o scriitură ce creează impresia de alunecare, de mişcare, această incertitudine sugerând pericolul pe care *cei alţi* îl reprezintă în ceea ce priveşte integritatea lumii *eu-*lui, reprezentat în această lucrare de Don José. Raportul dintre Carmen şi José poate fi asemănat cu cel dintre Samson şi Dalila, ambele personaje feminine reprezentând pericolul şi tentaţia.

În cadrul *ariei cărţilor* compozitorul evită sonorităţile exotice asociate până acum cu personajul Carmen, dar utilizează modulaţii şi disonanţe care conferă discursului muzical un aer straniu, obscur. Carmen este în continuare întruchiparea alterităţii, tocmai prin muzica stranie care îi exprimă gândurile, prin ideile, superstiţiile şi credinţele care îi guvernează existenţa, precum şi prin atitudinea pasivă cu care pare să accepte acest destin predeterminat.

Remarcăm mai ales caracterul dansant al muzicii, utilizarea structurilor ritmice într-o manieră ce reclamă mişcări corporale specifice: mişcări ale şoldurilor, ale braţelor, unduirea trupului. Prin muzica pe care Bizet i-o atribuie lui Carmen, încă din primul act al operei este subliniată identificarea

personajului cu propriul trup. Relația dintre minte și trup, conștientizarea senzualității, este transmisă și celorlalte personaje, mai ales lui Don José, conducând în final la drama interioară a acestuia, provocată de contradicția dintre moralitate și imoralitate.

Am analizat, de asemenea, scriitura vocală a rolului, subliniind importanța jocului scenic și a unei evocări veridice. În ceea ce privește scriitura vocală, aceasta se dovedește a fi extrem de interesantă, permițând ca personajul să fie interpretat și de unele voci de soprană, fapt ce se datorează cerințelor de flexibilitate și versatilitate, reclamate atât de vocalitatea rolului, cât și de disponibilitățile scenice. Considerăm însă vocea de mezzosoprană, așa cum a gândit-o și Bizet, a fi mult mai potrivită în ceea ce privește întruchiparea și redarea trăsăturilor acestui personaj, iar o explicație în sprijinul acestei opțiuni ar putea fi legată de culoarea specifică a acestui timbru vocal, asociat adesea cu aspecte precum misterul, feminitatea, senzualitatea, pericolul sau magia. Deși există numeroase fragmente scrise în registrul înalt sau în zona de pasaj a vocii de mezzosoprană, predomină utilizarea registrului central și grav, ceea ce reclamă o calitate și o culoare aparte a sunetului. Deosebit de importante sunt cromatismele cu care Bizet ornamentează discursul muzical, precum și secunde descendente, prin acestea fiind sugerată muzical ideea de alteritate a personajului.

Senzualitatea și alteritatea personajului este subliniată prin utilizarea frecventă a tonurilor și a semitonurilor descendente, a ornamentelor și a formulelor ritmice, precum și de fluiditatea discursului muzical specifice utilizate de compozitor.

CAPITOLUL 4

CAMILLE SAINT-SAËNS

În lucrările sale de inspirație orientală compozitorul Camille Saint-Saëns (1835–1921) folosește elemente caracteristice orientalismului muzical, dintre care amintim acompaniamentul ritmic ostinat, pedala din bas, încorporarea unor fragmente modale în discursul muzical, utilizarea figurilor ornamentale descendente sau a intervalelor cu o sonoritate specifică, precum secunda mărită. Timpul petrecut în unele regiuni din Africa de Nord și în Egipt îi permite compozitorului să aprofundeze particularitățile muzicii arabe și să își noteze unele melodii pe care le va utiliza ulterior în creațiile sale. Asemeni lui Felicien David, Saint-Saëns apelează la procedeul adaptării melodiilor și ritmurilor preluate. Utilizarea secunde mărite devine treptat procedeul cel mai utilizat pentru evocarea sonoră a Orientului, datorită utilizării acestui interval de un număr tot mai mare de compozitori.

Deși mijloacele și procedeele componistice utilizate rămân apropiate de cele propuse de Félicien David, sonoritatea orientală este mult mai pronunțată în lucrările orientaliste ale lui Saint-Saëns. Lucrările lui Saint-Saëns pot fi percepute ca fiind mai apropiate de realitatea muzicii orientale datorită modului de abordare al compozitorului, mult mai apropiat de imaginea sonoră pe care ascultătorul veacului prezent o asociază cu Orientul, după cum afirmă și muzicologul francez Jean-Pierre Bartoli: „*Si celui de Saint-Saëns nous paraît plus évocateur, c'est seulement parce qu'il est un peu plus proche de notre propre mode de «ponctuation»*” (Bartoli 1997, 153).

Comparând limbajul muzical al operei *Samson et Dalila* cu lucrări de inspirație orientală compuse mai târziu, cum sunt operele *Hérodiade* (1881) sau *Thaïs* (1894) de Jules Massenet, remarcăm strădania lui Saint-Saëns de a crea reprezentări sonore pline de acuratețe, prin aceasta devansându-și practic contemporanii și anticipând utilizarea scriiturii modale în creație, în timp ce Massenet preferă o exprimare muzicală mai subtilă, caracterul oriental fiind mai „discret” în lucrările celui din urmă, după cum observă și Bartoli: „*En 1877, dans «Samson et Dalila», Saint-Saëns est encore très en avance sur ses congénères, pendant que, dans la «Scène de l'oasis» de «Thaïs», Massenet en 1894 n'adopte pas franchement la modalité tout en parvenant tout de même à s'en approcher de très près (voir la gamme défective pour la mélodie initiale ornée sur une harmonie suspendue et équivoque)*” (Bartoli 1997, 161).

4.1. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui Saint-Saëns, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez și reprezentarea muzicală a alterității.

În cazul lui Saint-Saëns remarcăm manifestarea unor direcții de creație diferite: capacitatea de a aborda cu ușurință toate genurile muzicale coexistă alături de maniera specifică în care abordează genul operei, întreaga sa creație fiind supusă unei atente analize asupra muzicii și fenomenului

muzical. Atenția acordată studiului unor aspecte legate atât de muzică, cât și de istorie sau cultură, contribuie la formarea complexei personalități a compozitorului francez, complexitate ce se reflectă în caracterul variat al lucrărilor sale, în ușurința cu care trece de la un gen la altul.

Chiar înainte de a fi călătorit în Orient, Saint-Saëns se lasă cuprins de acest miraj al tărâmurilor exotice îndepărtate și compune în 1870 ciclul de cântece *Mélodies persanes*, melodii pentru voce și pian, în care structuri ritmice de inspirație orientală se îmbină armonios cu fluiditatea melodiei franceze.

4.1.1. *Mélodies persanes* (1870)

Ciclul de cântece *Mélodies persanes* a fost inspirat de ciclul de poezii *Les Nuits Persanes* scrise de Armand Renaud (1836–1895), poet francez a cărui creație se înscrie în curentul parnasianismului. La rândul său, Renaud a fost inspirat să scrie aceste poezii datorită recentelor traduceri ale poeziilor lui Omar Khayyam și Hafiz. Expresia impersonală și caracterul descriptiv al poeziilor, alături de evocarea peisajelor exotice sunt trăsături ce caracterizează și cântecele lui Saint-Saëns. Compozitorul dorește să realizeze o reprezentare muzicală veridică a unei lumi exotice, în acest scop alegând să utilizeze anumite structuri ritmice și melodice.

Primul dintre aceste cântece, *La Brise*, se află poate cel mai aproape de muzica de influență persană, datorită ritmului de dans specific utilizat în scriitura acompaniamentului pianistic. Fuziunea dintre structura modală, reprezentată de modul dorian, în prima parte a lucrării și sistemul tonal- funcțional contribuie la crearea unei ambianțe exotice, cu influențe orientale.

În ceea ce privește vocalitatea, remarcăm utilizarea registrului central al vocii, cu unele incursiuni în registrul acut. Subliniem improtanța omogenizării registrelor vocale: sunetele din registrul central nu trebuie presate, fiind necesar ca prin atacul acestora să fie anticipate notele din zona pasajului spre registrul acut. Realizarea echilibrului dintre formații vocalelor va contribui la omogenizarea registrelor și va conferi discursului vocal o culoare unitară, ce va permite apoi nuanțarea în funcție de conținutul ideatic al poeziilor.

4.2. *Samson et Dalila* (1877)

Două culturi ce aparțin Orientului sunt înfățișate în operă, evreii și filistenii, totuși, spectatorul occidental poate cu ușurință să se identifice cu poporul ales datorită limbajului muzical utilizat pentru ilustrarea muzicală a acestor personaje. Alături de evocarea Orientului, în opera lui Saint-Saëns sunt reprezentate două lumi ce sunt construite pe structuri fundamentale diferite. Dincolo de unitatea discursului muzical, sunt evidente diferențele dintre aceste lumi, alteritatea muzicală fiind reprezentată prin intermediul unei scriituri ce reprezintă atât orientalismul muzical francez, cât și tradiția stilului *grand opéra*.

4.2.1. Libretul operei — factor determinant în desăvârşirea limbajului muzical

Inspirat de povestea eroului biblic Samson, în 1732 Voltaire realizează o adaptare a poveştii din Vechiul Testament, piesa *Samson*. Această lucrare îl va influenţa pe libretistul Ferdinand Lemaire în conceperea libretului unei lucrări ce va deveni cea mai apreciată operă a compozitorului Camille Saint-Saëns. Cum era de aşteptat, iniţial povestea biblică îl inspiră pe compozitor să compună un oratoriu, dar posibilităţile dramaturgice ale subiectului, precum şi sugestiile lui Lemaire îl determină pe Saint-Saëns să îşi modifice intenţiile şi să scrie o operă.

Deşi personajele operei, atât evreii cât şi filistenii, aparţin Orientului, contrastul dintre cele două civilizaţii poate reprezenta contrastul dintre Est şi Vest, dintre Orient şi Occident. Samson şi poporul evreu se află în centrul subiectului dramatic, întruchipând punctul de vedere al spectatorului occidental din secolul al XIX-lea. Crescut şi educat în spiritul religiei creştine, fiind familiarizat cu povestirea biblică din Vechiul Testament, spectatorul vestic putea cu uşurinţă să se identifice cu Samson şi cu poporul ales, nutrinde sentimente de simpatie faţă de aceste personaje care reprezintă sistemul său de valori morale şi religioase. Integritatea acestor personaje, dar mai ales modul în care îşi manifestă credinţa în divinitate influenţează şi accentuează modul în care sunt percepuţi filistenii, ca fiind idolatri şi decăzuţi, o imagine critică, a alterităţii.

Contrastul dintre culturi este reprezentat atât prin intermediul textului, cât şi prin sublinierea muzicală a acestor înţelesuri: cuvintele rostite de către personajele ce aparţin poporului ales amintesc de limbajul utilizat în Biblie, în timp ce filistenilor le sunt atribuite fraze mai apropiate de limbajul cotidian.

Rolul libretului nu este numai acela de a furniza compozitorului un material pe care să îl poată dezvolta muzical. Dincolo de rolul primar al textului unei opere, indicaţiile scenice şi descrierile pe care libretul le conţine oferă informaţii preţioase în ceea ce priveşte reprezentarea scenică şi interpretarea. Calitatea unei opere, dramatismul acesteia depinde în mare măsură de colaborarea dintre compozitor şi libretist, fapt dovedit şi în cazul lucrării de faţă: „ (...) *the dramatic structure of an opera was the result of a constant back-and forth between libretto and music, to the point where the librettist might think of some music and the composer of some text*” (Lacombe 2001, 21).

4.2.2. Construcţia operei — între tradiţie şi inovaţie

Din dorinţa de a asigura continuitatea acţiunii, dar şi veridicitatea dramatică, Saint-Saëns îmbrăţişează o concepţie modernă în ceea ce priveşte structura operei sale, împărţind lucrarea în acte şi scene, alegere neobişnuită pentru acea epocă. Ariile sau duetele, momentele muzicale ce urmează unor secţiuni declamate (recitate), se succed firesc în opera lui Saint-Saëns, contribuind la această cursivitate a acţiunii. Numerele muzicale detaşate sunt suprimate, întregul discurs fiind împărţit în scene, fiind sesizabilă îmbinarea armonioasă a suflului romantic cu elemente clasice.

Unitatea lucrării este susţinută de utilizarea şi reluarea unor motive şi teme bine conturate, practică frecventă printre compozitorii secolului al XIX-lea, mai ales către finalul veacului. Utilizarea motivelor recurente are rolul de a sublinia unele momente importante în desfăşurarea acţiunii. Deşi integrarea motivelor în construcţia discursului muzical este o practică întâlnită şi la contemporanii lui Saint-

Saëns, autorul operei *Samson et Dalila* se numără printre acei compozitori francezi care tratează motivele și temele muzicale recurente într-o manieră similară cu cea propusă de către Wagner. Cu toate acestea, în cazul lui Saint-Saëns nu putem vorbi despre leitmotive, și nici despre o scriitură încărcată, după cum analizează și Hervey: „*In «Samson et Dalila» Saint-Saëns had made use of representative themes, and although he has done so in a sufficiently discreet fashion, avoiding anything approaching to Wagnerian polyphony, the fact deserves to be noted as affording, perhaps, the first instance in which the system has been rigorously followed by a French composer*” (Hervey 1894, 145).

Structuri melodice care amintesc de muzica Estului sunt utilizate de compozitor, care în același timp recurge și la elemente ce amintesc de cântecul gregorian sau de oratoriile lui Bach sau Händel. Opoziția dintre personaje și lumile pe care acestea le reprezintă este realizată prin utilizarea unor mijloace muzicale variate, precum încorporarea unor elemente ce evocă muzica orientală (structuri ce amintesc de modurile muzicii arabe, figuri ritmice specifice, predilecția față de anumite timbre instrumentale). Cu toate că în lucrarea lui Saint-Saëns pot fi auzite momente muzicale cu un pronunțat iz oriental (de ex.: *Bacanală* din actul III), alteritatea personajelor este subliniată de cele mai multe ori prin mijloace specifice muzicii occidentale.

4.2.3. Orient și Occident — alegoria diferențelor culturale

În cadrul acestui sub-capitol sunt analizate mijloacele prin care compozitorul evocă muzical cele două culturi, Evreii și Filistenii: discursul muzical atribuit poporului ales facilitează identificarea ascultătorului occidental cu aceste personaje (Samson, evreii), în timp ce filistenii reprezintă Orientul. De asemenea, se remarcă modul genial în care Saint-Saëns surprinde și tălmăcește muzical sensul textului biblic, și atmosfera povestirii biblice. Este interesant de remarcat modul în care compozitorul alege să trateze fiecare dintre cele trei acte al operei sale, aflată la hotarul dintre genul operei și al oratorului. Actul II, eminent dramatic, se deosebește de actele I și III, mai apropiate de oratoriu datorită construcției momentelor corale, clarității formelor, caracterului rațional și totodată introspectiv.

Diferența dintre culturile Orientului antic prezentate în operă, evrei și filistenii, se remarcă în evocarea sonoră, iar contrastul dintre cele două culturi va fi desăvârșit în ultimul act al operei, în cadrul scenei banchetului: imnul de slavă închinat de filistenii zeului lor, Dagon, se remarcă prin strălucirea scriiturii și caracterul aparent superficial, opunându-se sobrietății cu care evreii invocă ajutorul lui Iehova de-a lungul întregii lucrări.

Concepția inițială a acestei lucrări, sub formă de oratoriu, se remarcă mai ales în modul în care sunt tratate vocile personajelor care reprezintă poporul evreu. Vocea poporului evreu este reprezentată sonor de cele mai multe ori prin intermediul intervențiilor corale ce amintesc de lucrările sacre ale secolului al XVIII-lea. Momentele corale, cu precădere cele atribuite poporului evreu, sunt tratate într-o manieră specifică muzicii religioase europene a secolelor precedente, amintind de oratoriile lui Bach, Händel sau Mendelssohn. În actul I al operei, alături de utilizarea intrărilor fugate sau a scriiturii corale omofone, Saint-Saëns include și un fragment penatonic ce amintește de cântul gregorian, „*Hymne de joie, hymne de délivrance*”. În ceea ce privește discursul vocal al lui Samson, în prima parte a actului I

acesta este echilibrat și solar, fiind interesant de remarcat cromatizarea discursului său în momentul în care are loc prima interacțiune cu Dalila: încă de la prima intervenție din cadrul trio-ului din actul I, sensul descendent al discursului său și modul în care frazele acestuia împrumută caracteristicile frazelor Dalilei (salturile intervalice pline de o senzualitate aparte), reflectară influența acestei prezențe feminine deosebite asupra lui. Echilibrul frazelor sale de până acum se află în contrast cu aceste intervenții, care par a sugera lupta contra propriilor sentimente.

Reprezentarea muzicală a Orientului este realizată de către compozitor prin intermediul personajelor filistene: Abimélech, satrapul din Gaza, alături de Marele Preot al lui Dagon și soldații filistenii, respectiv Dalila și femeile filistene. Limbajul muzical utilizat pentru caracterizarea poporului ales, anterior analizat, este specific muzicii occidentale, diferențele dintre cele două culturi ce aparțin aceluiași context spațio-temporal fiind marcate prin întrebuintarea unor sonorități diferite. Alegerea compozitorului de a utiliza anumite instrumente (reprezentarea exoticii prin culoare, în acest caz prin timbrele instrumentelor alese), respectiv intervale melodice, formule ritmico-melodice specifice, precum și integrarea unor fragmente ce aparțin universului modal sunt procedee ce au drept scop evocarea unei imagini opuse celei întru chipate de poporul evreu. Filistenii întru chipează noțiunea de alteritate, entitatea negativă care amenință integritatea și evoluția acelor personaje cu care spectatorul occidental are tendința de a se identifica. Fascinanta lume îndepărtată, plină de culoare și mister se dovedește a fi totodată o lume plină de pericole, ilustrarea muzicală a Orientului prin intermediul filistenilor realizându-se prin utilizarea unor imagini stereotip: cruzimea despotului oriental sau imaginea femeii orientale ca întru chipare a necunoscutului, a tentației și a pericolului. Este remarcabil modul în care compozitorul apelează la utilizarea unor formule ritmice bine-conturate pentru a reprezenta personajele filistene, subliniind astfel trăsăturile de caracter ale acestora, precum și contextul în care se petrec evenimentele.

Momentul muzical cel mai exotic al actului I, din punct de vedere al sonorității sale, este baletul preoteselor, *Danse des Prêtresses de Dagon*. Caracterul exotic al baletului se datorează elementelor sonore de proveniență modală, precum și timbrelor utilizate de către compozitor. Îndepărtarea de sonoritățile specifice muzicii tonale sugerează o deplasare în spațiu și timp. Analizând acest moment al operei, cu precădere alegerea lui Saint-Saëns de a utiliza intervalul de septimă mică, recunoaștem una dintre modalitățile cele mai frecvent alese și preferate de compozitorii secolului pentru reprezentarea muzicală a exoticii, după cum afirmă Locke: „*Part of the demure, yet intriguing effect comes from the elusive modal language of the music: (...) a lowered seventh, that single most distinctive sign of temporal or geographical displacement in Western music of recent centuries*” (Locke 1991, 266). Instrumentele de suflat (în cazul secvențelor scalare cu caracter modal) sau instrumentele de percuție (*tambour de Basque*) accentuează sonoritatea orientală, precum și senzația de deplasare spațio-temporală în Orientul antic, în conformitate cu locul și timpul în care se petrece povestirea biblică. Utilizarea harpei, cu precădere către finalul acestui moment muzical, evocă extrem de sugestiv fascinația serilor orientale (sonoritate întâlnită destul de frecvent în evocarea unor peisaje și momente asemănătoare), atmosferă pe care compozitorul a avut cel mai probabil prilejul să o experimenteze personal în timpul sejururilor sale în Orient.

Orientalismul este ilustrat în creațiile artistice mai ales prin intermediul culorilor, în muzică acest fapt fiind realizat prin intermediul timbrelor alese de compozitor, după cum observă și Lacombe: „*Color*

was one of the principal elements of the visual imagery of exoticism; its musical equivalent was timbre. Some timbres, such as those of the piccolo and the tambourine, unfailingly created a sense of local color (...)" (Lacombe 2001, 202).

Civilizația și cultura filistenilor se dezvăluie spectatorului prin intermediul reprezentării muzicale și scenice din al III-lea act al operei. *Bacchanale* (Fig. 2), al doilea balet cu un pronunțat caracter oriental din operă, evocă sugestiv banchetul filistenilor, delirul simțurilor exprimat prin dansul sălbatic. Caracterul exotic al baletului subliniază în același timp alteritatea filistenilor, prin elementele utilizate de către compozitor fiind evocată o atmosferă misterioasă, plină de senzualitate, perceptibilă ascultătorului începând cu solo-ul de oboi cu care debutează acest balet. Timbrul instrumentului de suflat, precum și caracterul improvizatoric al introducerii amintesc de caracterul liber al muzicii orientale, lipsit de „constrângeri” de ordin formal, în timp ce alegerea compozitorului de a utiliza secunda mărită încă de la începutul solo-ului fiind una dintre cele mai simple și eficiente metode de reprezentare a exoticii, a orientalului în acest caz.



Fig. 2

Solo-ul pentru oboi cu care debutează baletul

Analizând întregul balet din punct de vedere melodic și armonic, este izbitoare asemănarea dintre construcția aleasă de Saint-Saëns și modul Hijāz, mod muzical de proveniență arabă ce are la bază o terță mare și o septimă mică. Alegerea compozitorului de a încorpora asemenea elemente modale în discursul său este observată și de Locke: „(...) florid melodies and garish harmonies based on the Arab Hijāz mode, which Saint-Saëns doubtless chose for its strikingly 'foreign' augmented second between degrees 2 and 3" (Locke 1991, 266).



Fig. 3

Fragment din „Bacchanale”

Din punct de vedere muzical, compozitorul reușește să reprezinte cele două culturi, evrei și filistenii, în moduri distincte. Alteritatea filistenilor și a Dalilei, reprezentanți ai unei culturi străine, orientale, atrăgătoare și periculoase în același timp, este subliniată muzical într-un mod genial de către Saint-Saëns prin utilizarea unor timbre specifice (instrumente de suflat și de percuție), a unor formule ritmice pregnante, a unor intervale cu un pronunțat caracter expresiv (secunda mărită, septima mică etc.), precum și prin încercarea de a integra în scriitura specifică muzicii occidentale fragmente modale ce aparțin spațiului oriental.

4.3. Dalila — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterității

Sunt analizate unele aspecte referitoare la vocalitatea rolului, precum și legătura dintre simbolistica numelui *Dalila*, personajul biblic, respectiv discursul muzical și vocal prin care compozitorul evocă acest personaj. În cadrul analizelor muzicale sunt subliniate, de asemenea, mijloacele prin care este realizată reprezentarea alterității. Sunt analizate momentele principale dedicate Dalilei (cele trei arii pentru vocea de mezzosoprană), precum și modul în care se reflectă în muzică interacțiunea cu celelalte personaje și relația cu acestea.

Saint-Saëns alege să plaseze aceste fraze în registrul central al vocii de mezzosoprană, ceea ce contribuie la accentuarea senzualității personajului și la sporirea atmosferei de mister. Frazele trebuie să fie ample, iar interpreta trebuie să urmărească în permanență fluiditatea și curgerea neîntreruptă a fluxului melodic, având în vedere totodată culoarea vocală întrebuintată: glasul nu trebuie să fie artificial îngroșat prin întunecarea culorii vocalelor, urmărindu-se investirea discursului vocal cu căldură și rotunjime.

Limbajul muzical al momentelor ce o au în prim-plan pe Dalila este în totalitate specific muzicii europene, caracterul oriental al personajului, exotismul și alteritatea sa precum și atmosfera specifică a acestor momente fiind sugerate de către compozitor prin senzualitatea muzicii: construcții ample, sinuoase, susținute de o armonie bogată și repetate de orchestră, asemeni ecoului. În ceea ce privește maniera în care este tratată vocea de mezzosoprană remarcăm, de asemenea, utilizarea unor intervale mari și a salturilor între registre, precum și a mersului treptat descendent pentru a amplifica senzualitatea personajului și caracterul pasional al acesteia, specularea registrului mediu și grav al vocii conferind discursului o culoare sombrată, misterioasă, fiind subliniată prin aceasta asocierea femeii cu cadrul nocturn.

Momentele în care compozitorul utilizează pasajele de coloratură în frazele Dalilei sugerează feroarea și ura cu care aceasta dorește să se răzbune pe Samson, aceste efuziuni fiind asemănaute de muzicologul Ralph P. Locke cu modul în care sunt utilizate pasajele de virtuozitate în linia vocală a unor personaje precum Regina Noptii, în lucrarea *Die Zauberflöte* de W. A. Mozart sau Abigaille, din opera *Nabucco* a lui Verdi: „*Delilah's only other instances of coloratura are in two vengeful moments, alone and with the High Priests (Act II). Florid singing thus seems to be an expression of her pagan fervour, her hatred and revenge, roughly the same function it performs for the Queen of the Night (in Mozart's «Die Zauberflöte») and some of Verdi's strong heroines (Abigaille in «Nabucco» and Violetta in her cabaletta of excess, 'Sempre libera', «La traviata», Act I)*” (Locke 1991, 286).

Dalila este un personaj care aparține unei lumi diferite de cea în care trăiește spectatorul secolului al XIX-lea. Asemeni personajului Carmen din opera lui Bizet, acțiunile pe care le întreprinde personajul feminin conceput de Camille Saint-Saëns sunt motivate de un alt sistem de valori decât cel pe care se bazează faptele lui Samson. Rămâne la alegerea interpretei rolului sau chiar a spectatorului să descopere care sunt acele motive care o îndeamnă pe Dalila să accepte planul propus de filistenii și să îl trădeze pe Samson. Deși aceasta pare condusă de dorința de răzbunare, discursul muzical din cel de-al II-lea act al operei sugerează existența unor profunde sentimente de atracție și iubire între cele două personaje.

Dalila reprezintă pericolul și tentația, ea este *celălalt* de care Samson trebuie să se ferească spre a-și putea împlini menirea divină. Totodată, Dalila întruchipează misterul unui Orient imaginar, așa cum era perceput acesta de către spectatorul secolului al XIX-lea. Alteritatea și orientalismul lucrării sunt sugerate de compozitor prin utilizarea unui discurs muzical specific în cazul frazelor atribuite Dalilei. Spre deosebire de solaritatea, concizia și echilibrul ce caracterizează discursul vocal al lui Samson, discursul Dalilei este bogat în cromatisme, sugerând misterul și incertitudinea. Frazele ei sunt ample, sinuoase, putând fi remarcată abundența salturilor intervalice ascendente. Senzualitatea personajului este subliniată de compozitor prin utilizarea intervalelor de secundă mică și mare sau prin fraze cromatice descendente, din punct de vedere vocal remarcându-se plasarea discursului preponderent în registrul central al vocii de mezzosoprană. Salturile intervalice ascendente, mai ales cele spre registrul acut, reflectă temperamentul pasional al personajului, în execuția tehnică a acestora fiind deosebit de important atacul corect al notei de pe care pornește saltul. În caz contrar, calitatea sunetului din registrul înalt ar putea fi compromisă.

Vocalitatea rolului permite o abordare plină de rafinament, utilizarea unei palete largi de nuanțe, atât în ceea ce privește dinamica, cât și în legătură cu culorile vocale ce pot fi puse în slujba tălmăcirii textului muzical.

CAPITOLUL 5

JULES MASSENET

Creația lui Jules Massenet abundă în lucrări inspirate de mirajul Orientului, iar modalitatea prin care compozitorul alege să evoce această lume fascinantă diferă de la o lucrare la alta. Deși lucrări precum *Le Roi de Lahore* (1877), *Thaïs* (1894), sau *Sapho* (1897) sunt reprezentative în ceea ce privește curentul orientalist, prezenta cercetare se va îndrepta cu precădere asupra unor opere ce au în prim-plan vocea de mezzosoprană: *Hérodiade* (1881) și *Cléopâtre* (1914). Cele două lucrări au fost compuse în prima, respectiv ultima parte a activității componistice, ceea ce face și mai interesant demersul analitic: pot fi remarcate diferențe în ceea ce privește limbajul muzical utilizat de compozitor (reprezentarea Orientului și evocarea sonoră a alterității), structura celor două opere, precum și în maniera de tratare a vocii de mezzosoprană. Sunt analizate acele momente care indică reprezentarea sonoră a Orientului, evoluția limbajului muzical orientalist, precum și vocalitatea acestor roluri, cu implicații asupra evocării sonore a alterității.

Jules Massenet va alege să ilustreze muzical și scenic un alt tip de realitate: nu cea realitate crudă și tulburătoare pe care o evocă Bizet în opera *Carmen*, influențat poate de curentul verist, și nici strălucirea specifică genului *grand opéra*, care uneori se întrezărește în lucrările lui Saint-Saëns, ci realitatea burgheziei de la finele veacului al XIX-lea. Creația lui Massenet oglindește abordarea intelectuală a societății franceze de la sfârșitul veacului, atitudinea față de viață și mediul înconjurător.

Operele *Hérodiade* și *Cléopâtre* sunt reprezentative pentru modul în care Massenet tratează vocea de mezzosoprană într-un context sonor în care este evocat Orientul, diferențele dintre limbajul muzical al celor două lucrări fiind semnificative. Personajele feminine al căror nume inspiră și titlul acestor opere întruchiează alteritatea, reprezentarea sonoră a *celuilalt* realizându-se prin utilizarea unui limbaj muzical specific. Subiectul femeii orientale, seducătoare și periculoasă, suscită interesul compozitorilor din secolul al XIX-lea, printre aceștia numărându-se și Massenet, care se remarcă atât prin limbajul muzical specific, cât și prin modul rafinat și sensibil în care realizează portretele sonore ale eroinelor din operele sale. Senzualitatea unor personaje precum *Hérodiade* sau *Cléopâtre* este sugerată sonor prin utilizarea unui discurs vocal bogat în cromatisme și melodii lascive, fiind excepțional modul în care compozitorul surprinde trăirile interioare ale personajelor sale. În același timp, pot fi surprinse numeroase aspecte contrastante între cele două personaje, ceea ce se reflectă și în scriitura vocală atribuită de compozitor acestora: în cazul *Hérodiadei* este frecvent utilizat registrul acut al vocii de mezzosoprană, pentru a reflecta agitația, neliniștea și gelozia personajului, în timp ce în cazul *Cléopâtrei* este speculat registrul central, ceea ce conferă discursului căldură și senzualitate.

5.1. Opera franceză în perioada *fin-de-siècle*

Încheierea războiului Franco-Prusac în anul 1871, și începutul celei de-a Treia Republici Franceze (1870–1940) va deschide o nouă etapă istorică caracterizată printr-o relativă stare de prosperitate și optimism. Climat propice inovațiilor tehnolog

În această perioadă sunt reprezentate lucrări ale unor compozitori francezi precum Bizet, Saint-Saëns, Reyer, Massenet, Delibes, Gustave Charpentier etc. Operele lui Massenet se detașează din peisajul sonor al sfârșitului de veac datorită inspirației pe care o exercită asupra compozitorilor de operă ce aparțin curentului verist, după cum remarcă și Giroud: „*By the end of the century, Massenet had an enviable — and envied — status in France. Though his career had been far from an uninterrupted string of successes, he had become, with Verdi — whom he genuinely admired — the most performed contemporary opera composer. He was also influential, not so much in France at that point as on Italian composers of the verismo generation, who learned much from his vocal and orchestral writing. Well aware of their indebtedness towards him, Massenet was thus practically alone in his generation in France in refraining from making disparaging remarks about Mascagni, Puccini, and their contemporaries*” (Giroud 2010, 212).

5.1.1. Art Nouveau

Finele veacului al XIX-lea era asociat cu idee de *declin*, ceea ce explică utilizarea unor termeni precum *décadence*, *fin-de-siècle* sau *weltschmerz* prin care se făcea referire la această epocă. Artiștii sunt fascinați de lumea obscură a categoriilor sociale inferioare, fapt reflectat și în operele de artă ale epocii. Atât prin subiectele abordate, cât și prin inovațiile stilistice sau tehnice propuse, pictorii și sculptorii de la finele secolului promovează ideea de eliberare a artei de academism. Această „revoluție” artistică poate fi observată în literatură și în muzică deopotrivă. Scopul artei nu va mai fi acela de a evoca natura și mediul înconjurător, ci de a transmite impresii și emoții folosind sugestia și simbolul.

Apreciat și criticat deopotrivă, fenomenul stilistic *Art Nouveau* își are rădăcinile în mișcări artistice precum cea pre-rafaelită și mișcarea *Arts and Crafts*, fiind totodată influențată de unele elemente specifice renașterii gotice, neobarocului sau neorococoului. Stilul ia naștere în Anglia de la începutul secolului al XIX-lea sub forma curentului *Arts and Crafts* (arte și meșteșuguri), însă curentul *Art Nouveau* se va maturiza în țări precum Germania (*Jugendstil*) sau Franța (*Art Nouveau*), Parisul fiind considerat centrul internațional al fenomenului. Variante ale stilului întâlnim și în Italia (*Stile Liberty*) sau Austria (*Vienna Secession*), însă varianta austriacă a curentului *Art Nouveau* pare să se îndepărteze de spiritul francez, anticipând mișcarea artistică modernă specifică secolului XX.

O analiză atentă a creațiilor artistice ale perioadei dezvăluie o atitudine specifică față de femeie, reprezentată prin tipul feminin *Art Nouveau*, ale cărei trăsături esențiale pot fi regăsite în reprezentările vizuale ale pre-rafaeliților: făpturi melancolice, adesea pictate cu ochii pe jumătate închiși, desprinse parcă din lumea miturilor și a legendelor pe care acești artiști le evocă în lucrările lor. Această atitudine caracterizează și reprezentările artiștilor de la finele veacului, după cum atestă

ilustrațiile lui Aubrey Beardsley (*Salomeea*, 1893) sau chiar figurile eterice ale artistului ceh Alfons Mucha. În această direcție se încadrează și personajele feminine concepute de Jules Massenet, melancolice sau visătoare, dar aproape întotdeauna reflectând mentalitatea, percepută ca fiind decadentă, a finelui de veac. Limbajul muzical propus de compozitor reflectă trăsăturile acestui curent artistic, frazele sale ample, pline de emoție sugerând ornamentele ondulatorii și asimetrice care caracterizează stilul Art Nouveau.

5.2. Portret componistic

Sunt punctate acele evenimente care au un puternic impact asupra gândirii componistice a lui Massenet, precum și influențele care vor marca creația acestuia. De asemenea, sunt menționate cele mai importante lucrări ale compozitorului, precum și acele compoziții care sunt importante în ceea ce privește evoluția orientalismului muzical francez și reprezentarea muzicală a alterității.

5.3. *Hérodiade* (1881)

Ca urmare a succesului înregistrat de opera *Le Roi de Lahore* (1876) în Italia, editorul Giulio Ricordi îi solicită lui Massenet să compună o operă pe un libret al lui Angelo Zanardini (1820–1893), inspirat de nuvela *Hérodias* (1877) de Gustave Flaubert. Astfel ia naștere, în anul 1878, opera *Hérodiade*.

Opera *Hérodiade* poate fi analizată din perspectiva unei opere orientaliste datorită subiectului ales, al modului în care este reprezentată femeia, precum și al tratării muzicale (instrumentele utilizate, influențe modale armonios îmbinate cu scriitura tonală, folosirea unor formule ritmice specifice etc). Spre deosebire de opera lui Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, în cazul lucrării de față ideea de alteritate nu face referire cu precădere la diferențele dintre grupurile etnice reprezentate, cât mai ales la ideea de alteritate privită din punct de vedere moral, fiind subliniat contrastul dintre Salomé și Jean, personaje care reprezintă iubirea, credința, bunătatea umană, respectiv Hérodiade, personajul feminin după care este intitulată lucrarea, întruchipare a răului, acțiunile sale fiind motivate de gelozie și dorința de a recâștiga iubirea lui Irod. Privită într-un context general, prin reprezentarea unei lumi îndepărtate și a unor culturi diferite de cea occidentală, cât mai ales datorită subiectului controversat, lucrarea lui Massenet este în totalitate o reprezentare a alterității, a unor puncte de vedere, mentalități și sentimente dificil, dacă nu imposibil de acceptat în contextul social și moral al sfârșitului de secol al XIX-lea: iubirea dintre Salomé și Ioan Botezătorul (o evocare radical diferită de cea din Scriptură) sau imaginea mamei (Hérodiade) care își abandonează fiica (Salomé) pentru a putea trăi alături de bărbatul iubit (Irod).

5.3.1. Libretul operei

În 1877 Gustave Flaubert publică un volum de proză scurtă intitulat *Trois Contes*, în care se regăsesc trei nuvele: *Un cœur simple* sau *Le perroquet*, *La légende de Saint-Julien l'hospitalier* și *Hérodias*. Cea din urmă narează evenimentele care conduc la decapitarea lui Ioan Botezătorul.

Geneza libretului este incertă, varianta franceză a lucrării fiind adesea considerată o traducere a materialului realizat pe baza libretului italian al lui Angelo Zanardini. Libretistul italian concepe acest libret inspirat de nuvela lui Flaubert, iar la începutul anului 1878 Massenet începe să compună muzica viitoarei sale opere pe baza unor fragmente pe care le primeşte de la libretist.

Dincolo de reprezentarea subiectului biblic dintr-o perspectivă diferită, un alt motiv pentru care teatrele franceze refuză punerea în scenă a acestei opere îl constituie libretul operei, considerat a fi lipsit de substanţă. În memoriile sale, Massenet evocă întâlnirea avută cu directorul instituţiei Opéra Français, Auguste Vaucorbeil, care îşi exprimă rezerva în ceea ce priveşte calitatea libretului conceput de Milliet. Saint-Saëns, citat în lucrarea lui Georges Servières, consideră că textul ce stă la baza operei lui Massenet sfidează raţiunea, fiind de neconceput reprezentarea lui Salomé într-o manieră asemănătoare Mariei Magdalena: „«*A moi, Regnault! à moi Flaubert! à moi, vous tous qui vous êtes épris de ce type étrange de puberté lascive et d'inconsciente cruauté qui a nom Salomé, fleur du mal éclos dans l'ombre du temple, énigmatique et fascinatrice! Venez et expliquez-moi, vous, les génies, expliquez-moi comment Salomé s'est changée en Marie-Magdeleine! Ou plutôt ne m'expliquez rien, je ne chercherai pas à comprendre, et je ne m'occuperai pas des étrangetés d'un poème qui échappe à ma faible raison*»” (Servières 1897, 151–152).

5.3.2. Muzica operei

Opera *Hérodiade*, printre primele lucrări orientaliste ale lui Jules Massenet, conţine numeroase pagini ce evocă sonor lumea orientului, un spaţiu imaginar, plin de exotism şi senzualitate. Unele momente orchestrale sau ansambluri sunt caracterizate de o forţă deosebită, compozitorul apelând adesea la sonorităţi neobişnuite, aspre, aproape violente datorită structurilor armonice utilizate şi a combinaţiilor timbrale alese. Stilul componistic al lui Massenet poate fi perceput cu claritate, frazele ample, pline de sensibilitate ce caracterizează creaţia compozitorului conformându-se exigenţelor dramatice.

Partitura operei abundă în efecte sonore inedite, Orientul fiind evocat prin utilizarea unor timbre instrumentale foarte bine alese de compozitor: instrumentele de suflat sunt asociate cu imaginea Orientului, dar spre deosebire de alte lucrări cu subiect oriental, Massenet evocă o lume nouă, reală şi imaginară în acelaşi timp prin utilizarea instrumentelor de suflat din alamă (saxofon alto şi tenor, corn, trompetă, trompetă romană, trombon, tubă). Combinarea timbrului aparent rece, metalic al acestor instrumente cu unele formule ritmico-melodice sau structuri melodice specifice, oferă întregului discurs o sonoritate aparte, amintind de măreţia imperiilor din Orient. Frazele melodice se desfăşoară pline de eleganţă şi claritate, asemeni unor unde sonore ce mângâie şi alină, în stilul specific lui Massenet. Construcţiile armonice utilizate de compozitor contribuie, de asemenea, la conturarea unei atmosfere sonore deosebite, plină de misterul şi exotismul spaţiului oriental evocat prin subiectul ales.

Fiecare dintre cele patru acte ale operei cuprinde momente de evocare sonoră a Orientului. Astfel, în primul act, bogăţia şi complexitate culturii Orientale este evocată prin corul sclavilor (*la Promenade des esclaves*); al doilea act debutează cu corul de femei şi dansul babilonian (*Danse babylonienne*); în

al treilea act se remarcă momentul ceremoniei religioase, respectiv dansul sacru (*Danse sacrées*) și cântecul Sulamitei, întreaga lucrare fiind încununată de baletele din actul IV (*I. Egyptiennes, II. Babyloniennes, III. Gauloises, IV. Phéniciennes, V. Final*).

În baletele din cel de-al IV-lea act al operei sale Massenet evocă atât culturi ce aparțin Orientului, cât și popoare Europene, efortul compozitorului fiind îndreptat mai ales spre crearea unei *couleur locale* specifice, și nu atât spre o evocare autentică, ceea ce explică includerea baletului *Les Gauloises*, galii nefiind o populație orientală. Alteritatea acestor popoare este subliniată prin intermediul elementelor melodice sau a formulilor ritmice utilizate de compozitor.

5.3.3. Hérodiade — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterității

Sensibilitatea și feminitatea muzicii lui Massenet se remarcă și în puternica încărcătură emoțională a frazelor lui sale, adevărate arcuri sonore pline de patos. Concepția melodică este completată de un suport armonic inedit, precum și de înveșmântarea timbrală bogată, varietatea culorilor datorându-se combinațiilor instrumentale alese de compozitor. Timbrele alese de Massenet sunt asociate cu caracterul personajului pe care dorește să îl reprezinte muzical. Astfel, în opera *Hérodiade*, personajul feminin al cărei nume îl poartă opera, este asociat cu instrumentele cu coarde sau de suflat grave, ce au un timbru sombrat. Prin această asociere timbrală, compozitorul dorește să evoce acele trăsături care o definesc pe Hérodiade: tulburare, agitație, agresivitate, gelozie, invidie, ură.

Scriitura vocală este neobișnuită pentru acest tip de voce. Adesea, compozitorii preferă să exploateze registrul grav și central al vocii de mezzosoprană, cu unele incursiuni spre registrul acut. În mod cu totul neașteptat, Massenet utilizează foarte mult zona registrului median înalt și registrul acut, ca o reflecție a faptului că ceea ce definește cel mai des modul de exprimare și interacțiune al Hérodiadei cu restul personajelor este atitudinea superioară de comandă și control, manifestată printr-un ton agresiv ce oglindește starea ei interioară de permanentă neliniște, teamă și cruzime.

Printre momentele muzicale care cuprind intervenții importante ale Hérodiadei, alături de aria care marchează prima apariție în scenă a personajului, se numără un scurt duet cu Hérode și terțetul dintre Hérodiade, Hérode și Jean din actul I al lucrării, scena dintre Hérodiade și Phaniel din actul III, precum și finalul operei, care plasează față în față cele două personaje feminine, Hérodiade și Salomé. Ceea ce se remarcă în urma analizei acestor momente este țesătura înaltă a discursului vocal. Dacă în cazul unor personaje precum Carmen din opera lui Bizet sau Dalila din opera lui Saint-Saëns, compozitorii utilizează cu precădere registrul grav și central al vocii de mezzosoprană, intervențiile în registrul acut fiind ocazionale, Massenet concepe un discurs vocal extrem de incomod, cu precădere în cadrul momentelor muzicale menționate mai sus, dar și în ansambluri.

Alegerea compozitorului în ceea ce privește țesătura discursului vocal poate fi motivată de dorința lui Massenet de a realiza un portret credibil al acestui personaj: analizând trăsăturile de caracter ale Hérodiadei devine limpede faptul că acest personaj nu poate fi reprezentat printr-un discurs vocal echilibrat. Este imposibil ca muzica ce reprezintă și reflectă sonor acest personaj să fie frumoasă, este necesar ca discursul să fie disonant, strident aspru. Datorită țesăturii vocale și a predominanței

registrului acut, o zonă mai puțin confortabilă pentru vocea de mezzosoprană, discursul vocal nu poate avea aceeași calitate ca în cazul operelor anterior analizate: Massenet pare să reclame sonorități aspre, incisive.

În ceea ce privește relația dintre cele două personaje, Hérodiade și Salomé, remarcăm asemănarea dintre țesătura vocală a discursului acestora, fapt ce poate fi explicat prin jocul dintre identitate și alteritate. Prin faptul că Massenet alege să utilizeze o scriitură vocală similară, el pare să plaseze cele două personaje în oglindă, fiind subliniat raportul dintre *eu* (Salomé) și *celălalt* (Hérodiade), într-o manieră pe care Victor Ieronim Stoichiță o apreciază după cum urmează: „*Suntem confrunțați, așadar, cu o supralicitare a situației în oglindă, care, făcând să dialogheze victima și călăul, formulează radical și dramatic raportul Sinelui cu Celălalt și al Celuilalt cu Același*” (Stoichiță 2017, 125). Cele două personaje se vor defini prin raportul dintre acestea.

Limbajul muzical utilizat în cadrul discursului Hérodiadei este similar structurii sonore a întregii opere, care nu abundă în elemente orientale: orientalismul lucrării se datorează subiectului și anumitor momente cu sonoritate orientală, dar în cazul personajelor remarcă utilizarea unui limbaj muzical specific operei franceze de la finele veacului al XIX-lea. Alteritatea Hérodiadei este construită muzical prin intermediul țesăturii vocale înalte, neobișnuite pentru vocea de mezzosoprană, un discurs vocal incisiv, aspru, disonant datorită naturii sale stridente, precum și prin încorporarea unor fragmente cromatice sau cu sens descendent.

5.4. *Cléopâtre* (1914) — un nou limbaj muzical

Ultima dintre lucrările lui Massenet, *Cléopâtre* poate fi asemănată cu un asemenea tablou sonor, în care istoria și fascinația unei lumi exotice se îmbină armonios, dând naștere unui limbaj muzical specific. Odată cu apusul secolului al XIX-lea și zorii unei noi ere, compozitorii francezi vor căuta să evoce Orientul într-o manieră diferită, propunându-și astfel să redescopere sonoritățile specifice muzicii unor mari civilizații orientale, cum este și cea egipteană. În acest sens, muzicienii vor utiliza mijloacele oferite de muzica arabă sau de modurile muzicale grecești, rezultatul fiind un spectaculos discurs sonor ce pare să aparțină unui spațiu îndepărtat, o muzică ușor diferită de orientalismul secolului al XIX-lea ce se baza mai ales pe utilizarea inflexiunilor modale și a secunde mărite.

Cele două opere prezentate în cadrul acestui capitol, *Hérodiade* și *Cléopâtre*, reprezintă maniere diferite de evocare sonoră a Orientului în creația aceluiași compozitor. Evoluția și modificarea limbajului muzical utilizat de Massenet este deosebit de interesantă: *Cléopâtre* este o lucrare ce se deosebește în numeroase privințe de operele cu care este asociat numele compozitorului, discursul vocal remarcându-se prin utilizarea unei scriituri ce se apropie de declamația lirică.

În opera *Cléopâtre*, însă poate fi sesizată transformarea limbajului muzical, anticiparea discursurilor sonore specifice primelor decenii ale secolului XX, dar și încercarea de reînviere a fascinantei lumi a Egiptului. În lipsa unor dovezi care să ajute compozitorii de la finele veacului al XIX-lea și începutul secolului XX să realizeze o reconstituire precisă a muzicii egiptene, aceștia vor încerca să creeze un limbaj muzical bazat pe elemente specifice muzicii arabe, totodată încorporând în aceste construcții

sonore modurile muzicale greco-romane, invocând originea egipteană a acestora. În lucrarea sa, dedicată reprezentărilor sonore ale Egiptului Antic, *À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy*, Jean-Pierre Bartoli descrie această abordare: „*Au début de notre siècle, l'égyptomanie musicale joue incessamment sur ces deux registres sémantiques: d'un côté, l'Égypte orientale et ce que l'on prend alors pour des emprunts à la musique arabe; de l'autre, l'Égypte antique et des improvisations sur ce que l'on imagine être les fondements de la musique de l'Antiquité gréco-romaine*” (Bartoli 1996, 496).

5.4.1. Cléopâtre — ipostaze ale vocii de mezzosoprană în reprezentarea alterității

Concepția vocală a întregului rol se deosebește fundamental de maniera în care este evocată sonor Hérodiade, iar diferențele dintre cele două roluri dovedesc geniul componistic al lui Massenet, căci personajele sale feminine exprimă perfect din punct de vedere vocal trăirile lăuntrice care le consumă. Agitația, furia, asperitatea sufletească a Hérodiadei, reflectată în utilizarea predominantă a registrului acut, este înlocuită în cazul Cléopătrei de un discurs muzical plin de căldura, liniștea și senzualitatea registrului grav și mediu al vocii de mezzosoprană, întregul discurs vocal fiind conceput în aceste registre, cu ocazionale incursiunile în către registrul acut. Astfel, imaginea sonoră creată de Massenet oglindește siguranța, forța interioară a Cléopătrei, spre deosebire de neliniștea, agitația și nesiguranța ce transpar în discursul vocal al Hérodiadei.

În ceea ce privește vocalitatea rolului Cléopâtre, acesta se remarcă prin utilizarea preponderentă a registrului central al vocii de mezzosoprană, registrul acut fiind speculat pentru a sublinia efuziunile emoționale ale personajului în anumite momente importante ale desfășurării dramatice. Pentru a marca senzualitatea personajului, asemeni contemporanilor săi, Massenet apelează la cromatizarea discursului muzical și la utilizarea mersului treptat.

Muzica lui Massenet este deosebit de fluidă, fiecare frază este legată de cele ce o preced sau îi urmează, discursul este gândit în arcuri sonore. Este necesar ca interpretarea să țină cont de aceste aspecte, construirea discursului vocal în fraze ample, subordonate semnificației cuvintelor și sensului frazelor rostite contribuind la eliminarea unor eventuale dificultăți de ordin tehnic ce ar putea fi cauzate de lipsa unei așa-zise „direcții” în exprimarea vocală, aflată în strânsă legătură cu o cursivitate a coloanei de aer expirate. Înțelegerea textului, familiarizarea cu acesta, până când rostirea devine naturală, este extrem de importantă, facilitând execuția tehnică ulterioară a frazelor și interpretarea propriu-zisă.

6. CONTRIBUȚII PERSONALE

În cadrul acestui capitol sunt punctate mijloacele prin care utilizarea vocii de mezzosoprană poate contribui la reprezentarea conceptelor de *orientalism* și *alteritate*. Sunt expuse propriile puncte de vedere cu privire la unele aspecte de ordin tehnic, discutate doar în măsura în care acestea pot sluji interpretarea. Scopul prezentei cercetări este acela de a revela relația dintre muzică și simboluri, de a sublinia modul în care unele concepte filosofice sau estetice, unele idei sau emoții pot fi tălmăcite prin intermediul muzicii și prin maniera specifică de interpretare vocală. Totodată, au fost subliniate și diferențele sesizate în ceea ce privește modul în care compozitorii francezi anterior analizați utilizează vocea de mezzosoprană.

Atât din pricina specificului timbral, cât și datorită aspectelor asociate cu acest tip de voce, mezzosoprana este tipul de voce utilizat cel mai frecvent de compozitori pentru a reprezenta acele personaje feminine care nu se conformează cerințelor și așteptărilor sociale, al căror comportament contrastează cu trăsăturile pozitive pe care le întruchipează în general vocea de soprană.

Opțiunea de a analiza doar lucrări ce aparțin universului sonor francez este motivată de dorința de a circumscrie aria de cercetare la analiza aprofundată a unei singure școli muzicale, cea franceză, și de a oferi o perspectivă clară asupra evoluției limbajului muzical orientalist într-o perioadă bine-definită, respectiv secolul al XIX-lea. Contactul artiștilor și muzicienilor francezi cu unele culturi de pe continentul asiatic sau nordul Africii se datorează dominației Imperiului Colonial Francez. În acest context este firească influența culturilor considerate a fi orientale, precum și pătrunderea unor elemente ce aparțin limbajului sonor oriental în concepția și construcția discursului muzical francez. Orientalismul muzical poate fi considerat echivalentul reprezentării sonore a alterității: prin intermediul unui limbaj muzical specific sunt evocate culturi diferite de cea occidentală, fiind subliniat contrastul dintre *cei/alți* și Occident. Totodată, evocarea *celor/alți* nu se face doar prin intermediul reprezentărilor scenice, fapt subliniat prin analiza modului în care este tratată vocea de mezzosoprană în creații camerale.

Deoarece fiecare voce este unică și întâmpină propriile provocări, în cadrul analizelor au fost menționate acele aspecte de ordin tehnic care au ridicat probleme autoarei acestui studiu. Având în vedere că prezenta cercetare s-a întins pe durata unui interval de trei ani, unele dificultăți care au fost întâmpinate în primul an de cercetare au fost cu succes înlăturate, datorită concepției tehnice care s-a îmbunătățit și a fost aprofundată de-a lungul acestei perioade. Tehnica vocală nu poate fi separată de interpretare, dar în același timp interpretarea nu poate fi credibilă atunci când există dificultăți de emisie.

În ceea ce privește unele recomandări de ordin tehnic, menționăm importanța atacului sunetului, de care va depinde calitatea întregii fraze, ajustarea cavității de rezonanță cu țesătura lucrării, precum și modul în care este tratată regiunea de pasaj. Considerăm că este necesară permiterea unei funcționări normale a corpului și a aparatului respirator, respectiv a celui fonator, unele manevre folosite în scopul ajustării problemelor tehnice fiind adesea dăunătoare și departe de a oferi o soluție favorabilă. Susținem importanța conștientizării oricăror forme de tensiune, ca un prim pas, urmat de

eliminarea acestor tensiuni prin controlul mental asupra corpului fizic: este necesară reeducarea corpului, bazată pe ideea unei funcționări lipsite de tensiuni inutile, care nu sunt altceva decât mecanisme de protecție pe care trupul fizic le construiește cu scopul de a evita utilizarea defectuoasă a aparatului fonator.

Clarificarea și rezolvarea problemelor tehnice este urmată, în mod firesc, de interpretarea propriu-zisă. Repertoriul francez reclamă o abordare rafinată, atenția fiind îndreptată asupra semnificației cuvintelor și a modului în care discursul sonor subliniază sensurile profunde ale textului literar. Rostirea firească, cursivă a textului va facilita emisia vocală a acestuia. Este deosebit de importantă respectarea indicațiilor dinamice și agogice oferite de compozitor, fiind vizată cursivitatea, fluiditatea nestingherită a discursului vocal.

Scritura vocală utilizată de compozitorii francezi prezentați în cadrul cercetării de față, se remarcă prin utilizarea unor elemente asemănătoare în cazul reprezentării sonore a orientalismului și a alterității prin intermediul vocii de mezzosoprană: Salvador-Daniel (în transcripțiile sale), Bizet, Saint-Saëns și Massenet propun un discurs vocal bogat în cromatisme, ceea ce conferă discursului senzualitate, instabilitate și un pronunțat caracter feminin, utilizarea intervalelor de secundă mică și mare, ceea ce investeste discursul cu expresivitate, încorporarea unor fraze cu sens melodic descendent, adesea cromatizate, ce se remarcă prin caracterul lasciv, sau a unor salturi intervalice ascendente, pentru a sublinia temperamentul pasional al acestor personaje.

Prin analiza creației lui Salvador-Daniel, Bizet, Saint-Saëns și în final Massenet sunt punctate principalele contribuții aduse de fiecare dintre acești compozitori evoluției orientalismului muzical, fiind subliniat modul în care este tratată vocea de mezzosoprană în lucrările acestora. Considerăm că analiza evoluției unui fenomen muzical deosebit, cum este orientalismul muzical în Franța secolului al XIX-lea este un demers bine-venit, prin aceasta fiind oferit un nou punct de vedere asupra unor lucrări familiare, totodată fiind posibilă popularizarea unor creații extrem de valoroase, dar din nefericire mai puțin cunoscute.

CONCLUZII

Prezentul demers analitic și-a propus prezentarea principalelor coordonate ce au influențat evoluția și dezvoltarea orientalismului muzical francez în secolul XIX. Deși imaginea Orientului i-a fascinat pe artiști încă din epocile anterioare perioadei romantice și sfârșitului de secol al XIX-lea, influența elementelor orientale asupra limbajului artistic occidental poate fi observată mai ales în creațiile concepute după anii 1800. S-a dovedit a fi fascinantă urmărirea procesului prin care discursul muzical occidental capătă sonorități tot mai complexe, de inspirație orientală: de la utilizarea unor timbre specifice sau a unor simple construcții ritmice sau melodice, care fac aluzie la senzualitatea și exotismul muzicii orientale, se ajunge la încorporarea unor fragmente prin care se încearcă reconstruirea scărilor modale din muzica arabă sau orientală, pentru ca la începutul secolului XX caracterul modal să pună stăpânire pe concepția și sonoritatea lucrărilor cu subiect oriental, ca o dovadă a faptului că *cellalți* nu pot fi pe deplin dominați.

Orientalismul muzical francez poate fi privit din punctul de vedere al politicilor colonialiste, care urmăresc dominația civilizațiilor subjugate, dar în același timp există o perspectivă mult mai complexă din care pot fi analizate aceste lucrări: compozitorii francezi urmăresc reprezentarea unei lumi fascinante prin intermediul cărei devine posibilă evocarea unei palete mult mai bogate de emoții, reacții, comportamente. Reprezentările sonore ale Orientului constituie un limbaj muzical specific școlii componistice franceze din secolul al XIX-lea, a cărui sonoritate o deosebește de specificul altor centre muzicale europene. Totodată, modul în care compozitorii utilizează vocea de mezzosoprană în cadrul lucrărilor ce aparțin orientalismului muzical, dă naștere unei maniere aparte de tratare a acestui timbru, fiind necesară adaptarea resurselor tehnice la cerințele acestui stil.

BIBLIOGRAFIE

Cărți:

- *** *Dicționar de filozofie*. 1978. București: Editura Politică.
- Auclair, Mathias & Ghristi, Christophe. 2011. *La Belle Époque de Massenet*. Montreuil, France: Gourcuff-Gradenigo Editions.
- Aurobindo, Sri. 1997. *Essays Divine and Human — Writings from Manuscripts, 1910–1950. The complete works of Sri Aurobindo – Volume 12*. Pondicherry, India: Sri Aurobindo Ashram Press.
- Brancour, René. 1900. *Les Musiciens Célebres: Félicien David*. Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens éditeur.
- Brancour, René. 1922. *Jules Massenet*. Paris: F. Alcan.
- Brion, Marcel. 1972. *Pictura romantică*. București: Editura Meridiane.
- Constantinescu, Grigore. 1979. *Cântecul lui Orfeu [The chant of Orpheus]*. București: Editura Clepsidra.
- Daniel, Constantin. 1976. *Orientalia mirabilia*. București: Editura științifică și enciclopedică.
- Delacroix, Eugène. 1977. *Jurnal — Volumul I*. București: Editura Meridiane.
- Eliade, Mircea. 2011. *Istoria Credințelor și ideilor religioase. 1. De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*. București: Editura Polirom.
- Eliade, Mircea. 1986. *Istoria credințelor și ideilor religioase. II. De la Gautama Buddha până la triumful creștinismului*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Eliade, Mircea. 1995. *Mefistofel și androginul*. București: Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea. 1994. *Imagini și simboluri*. București: Editura Humanitas.
- Eliade, Mircea. 1992. *Sacru și profanul*. București: Editura Humanitas.
- Fausser, Annegret & Everist, Mark. 2009. *Music, Theater and Cultural Transfer: Paris 1830–1914*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Finck, Henry Theophilus. 1910. *Massenet and his Operas*. New York: John Lane Company.
- Fromentin, Eugène. 1877. *Une année dans le Sahel*. Paris: E Plon et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs.
- Gheciu, Radu. 1964. *De Falla*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Giroud, Vincent. 2010. *French Opera: a short history*. London: Yale University Press.
- Harrigan, Michael. 2008. *Veiled Encounters. Representing the Orient in the 17th Century French Travel Literature*. Amsterdam–New York: Editions Rodopi.
- Hervey, Arthur. 1894. *Masters of French Music*. London: Osgood, McIlvaine & Co.
- Hervey, Arthur. 1921. *Saint-Saëns*. Edinburgh: John Lane Company, Printed by Morrison and Gibb Ltd.
- Honour, Hugh. 1983. *Romantismul*. București: Editura Meridiane.
- Hugo, Victor. 1832. *Les Orientales*. Bruxelles: E. Laurent, Imprimeur Editeur.
- Huyghe, René; and Ikeda, Daisagu. 2007. *A Dialogue*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.

- Jullien, Adolphe. 1904. *Les Musiciens Célèbres — Ernest Reyer*. Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens Éditeur.
- Lacombe, Hervé – Rodriguez, Christine. 2014. *La Habanera de Carmen. Naissance d'un tube*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Lacombe, Hervé. 2001. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Lacombe, Hervé. 2000. *Georges Bizet – Naissance d'une identité créatrice*. Librairie Arthème Fayard.
- Landormy, Paul. 1929. *Bizet*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Lévi-Strauss, Claude. 2013. *Anthropology Confronts the Problems of the Modern World*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Madaule, Jacques. 1973. *Istoria Franței, vol. II: De la Ludovic al XIV-lea la Napoleon al III-lea*. București: Editura Politică.
- Mason, Daniel Gregory. 1903. *From Grieg to Brahms. Studies of Some Modern Composers and Their Art*. New York: The Outlook Company.
- Massenet, Jules. 1912. *Mes Souvenirs*. Paris: Pierre Lafitte et Cie.
- McClary, Susan. 1992. *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press.
- McClary, Susan. 2002. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mérimée, Prosper. 1965. *Carmen — Nuvele*. București: Biblioteca pentru toți, Editura pentru literatură.
- Miller, Richard. 1986. *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books – A division of Macmillan, Inc.
- Mobley, Gregory. 2006. *Samson and the Liminal Hero in the Ancient Near East*. New York – London: T&T Clark International.
- Moscato, Sabatino. 1982. *Vechi imperii ale Orientului*. București: Editura Meridiane.
- Nietzsche, Friedrich. 1983. *Cazul Wagner*. București: Editura Muzicală.
- Pigot, Charles. 1911. *Georges Bizet et son oeuvre*. Paris: Librairie Delagrave.
- Rațiu, Ileana. 1974. *Bizet*. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- Reyer, Ernest. 1875. *Notes de Musique*. Paris: Charpentier et C^{ie}, Libraires-Éditeurs.
- Reyer, Ernest. 1909. *Quarante ans de Musique*. Paris: Calmann-Lévy, Éditeurs.
- Salvador-Daniel, Francisco. 1915. *The Music and Musical Instruments of the Arab: With Introduction on how to Appreciate Arab Music*. London: William Reeves.
- Said, Edward. 2003. *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Saint-Saëns, Camille. 1984. *Din amintirile mele*. București: Editura Muzicală.
- Saint-Saëns, Camille. 1900. *Portraits et souvenirs*. Paris: Société d'Édition Artistique.
- Schwab, Raymond. 1984. *The Oriental Renaissance. Europe's Rediscovery of India and the East, 1680–1880*. New York: Columbia University Press.
- Servières, George. 1897. *La Musique française Moderne*. Paris: G. Havard Fils, Éditeur.

- Shawcross, John T. 2001. *The uncertain world of 'Samson Agonistes'*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Stark, James. 2008. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Stoichiță, Victor Ieronim. 2017. *Imaginea Celuilalt: negri, evrei, musulmani și țigani în zorii epocii moderne (1453–1800)*. București: Editura Humanitas, 2017.
- Stoichiță, Victor Ieronim. 2000. *Scurtă istorie a umbrei*. București: Editura Humanitas.
- Treanor, Brian. 2006. *Aspects of Alterity: Levinas, Marcel, and the Contemporary Debate*. New York: Fordham University Press.
- Tschudi-Madsen, Stephane. 1977. *Art Nouveau*. București: Editura Meridiane.
- Zimmer, Heinrich Robert. 2012. *Filozofiile Indiei*. București: Editura Humanitas.

Articole:

- Bartoli, Jean-Pierre. 1997. *L'Orientalisme dans la musique française du XIXe siècle, la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques* (Orientalism in French music of the 19th century, punctuation, augmented second and the apparition of musical modes in the representation of exoticism). *Revue belge de musicologie*, LI (1997), Vol. 51, pg.137–170.
- Bartoli, Jean-Pierre. 1996. *À la recherche d'une représentation sonore de l'Égypte antique: l'égyptomanie musicale en France de Rossini à Debussy (L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, Actes du colloques international organisé au Musée du Louvre, avril 1994, sous la direction scientifique de Jean-Marcel Humbert), Paris, Bruxelles, Musée du Louvre, Éditions du Gram, 1996, pg. 479–506.
- Leoni, Stefano A. E. 2013. *L'Orientalismo eclettico di Francisco Salvador-Daniel, musicista, ricercatore e comunardo: una prima ricognizione* (The Eclectic Orientalism of Francisco Salvador-Daniel, Musician, Researcher and Communard: A First Recognition), *Studi Urbinati B-Scienze umane e sociali* 81, pg. 289–302.
- Locke, Ralph P. 2007. „A Broader View of Musical Exoticism”. *The Journal of Musicology* 24 (4), pg. 477–521.
- Locke, Ralph P. 1998. „Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East”. *19Th-Century Music*, Vol. 22, No. 1 (Summer, 1998), pg. 20–53.
- Locke, Ralph P. 1991. „Constructing the Oriental 'Other': Saint-Saëns's "Samson et Dalila". *Cambridge Opera Journal*, Vol. 3, No. 3, Nov. 1991, pg. 261–302

Partituri muzicale:

- Bizet, Georges. *Adieux de l'hôtesse arabe*. Publicată pentru prima oară în anul 1868, tonalitatea originală *do minor*. — varianta transpusă în *la minor*

[https://imslp.org/wiki/Adieux_de_l%27h%C3%B4tesse_arabe_\(Bizet%2C_Georges\)](https://imslp.org/wiki/Adieux_de_l%27h%C3%B4tesse_arabe_(Bizet%2C_Georges))—pagină accesată la data de 16. 03. 2020

- Bizet, Georges. *Carmen*. 1895. New York: G. Schirmer (Ediția lui Ernest Guiraud, cu recitativale acestuia. Reducție pentru voce și pian).

[https://imslp.org/wiki/Carmen_\(Bizet%2C_Georges\)](https://imslp.org/wiki/Carmen_(Bizet%2C_Georges)) – pagină accesată la data de 25.02.2020

- David, Félicien. *Le Désert*. 1845. Paris: Bureau Central de Musique (Prima ediție a partiturii; Reducție pentru voce și pian).
- David, Félicien. *Le Désert*. 1847. Paris: A. Meissonnier – Heugel (Varianta pentru orchestră).

[https://imslp.org/wiki/Le_d%C3%A9sert_\(David%2C_F%C3%A9licien\)](https://imslp.org/wiki/Le_d%C3%A9sert_(David%2C_F%C3%A9licien)) – pagină accesată la data de 03.02.2020

- Massenet, Jules. *Hérodiade*. 1893. Paris: Heugel et Cie.

[https://imslp.org/wiki/H%C3%A9rodiade_\(Massenet,_Jules\)](https://imslp.org/wiki/H%C3%A9rodiade_(Massenet,_Jules)) – pagină accesată la data de 06.04.2020

- Massenet, Jules. *Cléopâtre*. 1914. Paris: Heugel.

[https://imslp.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_\(Massenet,_Jules\)](https://imslp.org/wiki/Cl%C3%A9op%C3%A2tre_(Massenet,_Jules)) – pagină accesată la data de 05.18.2020

- Reyer, Ernest. *Salammbô*. 1890. Paris: Choudens (Reducție pentru pian realizată de Ernest Guiraud și Hector Salomon).

[https://imslp.org/wiki/Salammb%C3%B4_\(Reyer,_Ernest\)](https://imslp.org/wiki/Salammb%C3%B4_(Reyer,_Ernest)) – pagină accesată la data de 03.02.2020

- Saint-Saëns, Camille. 1872. *Méodies Persanes*. Paris: G. Hartmann (Prima ediție a partiturii)

[https://imslp.org/wiki/M%C3%A9odies_persanes%2C_Op.26_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9odies_persanes%2C_Op.26_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille)) – pagină accesată la data de 05.02.2020

- Saint-Saëns, Camille. 1872. *La Princesse Jaune*. Paris: G. Hartmann (Prima ediție a partiturii; Reducție pentru voce și pian; Coperta indică numele editurii Durand).

[https://imslp.org/wiki/La_princesse_jaune%2C_Op.30_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/La_princesse_jaune%2C_Op.30_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille)) – pagină accesată la data de 04.02.2020

- Saint-Saëns, Camille. Cca. 1895. *Samson et Dalila*. Paris: Durand et Fils, Éditeurs.
- Saint-Saëns, Camille. Cca. 1929. *Samson et Dalila*. Paris: Durand & Cie, n.d., Reprinted by Edwin F. Kalmus n.d. (Cca. 1987) - Varianta pentru orchestră.

[https://imslp.org/wiki/Samson_et_Dalila,_Op.47_\(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Samson_et_Dalila,_Op.47_(Saint-Sa%C3%ABns,_Camille)) – pagină accesată la data de 11.02.2020

- Salvador-Daniel, Francisco. *Chansons arabes, mauresques et kabyles*. Cca. 1910. Paris: Costallat (Transcripții pentru voce și pian).

[https://imslp.org/wiki/Chansons_arabes%2C_mauresques_et_kabyles_\(Salvador-Daniel%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Chansons_arabes%2C_mauresques_et_kabyles_(Salvador-Daniel%2C_Francisco)) – pagină accesată la data de 04.02.2020

Webografie:

- Bartoli, Jean-Pierre. 2010. *Exotisme musical en France et modernité à l'époque de Berlioz* [Musical exoticism in France and modernism in the epoch of Berlioz], *La modernité française au temps de Berlioz*, actes du colloque de l'Opéra-Comique, fondation Bru-Zane, en ligne: <http://www.bruzanemediabase.com/fre/Parutions-scientifiques-en-ligne/Articles/Bartoli-Jean-Pierre-Exotisme-musical-en-France-et-modernite-a-l-epoque-de-Berlioz>, pg. 1-18 – pagină accesată la data de 24.05.2020

- <https://dexonline.ro>

<https://dexonline.ro/definitie/orientalism> – pagină accesată la data de 5.08.2019

<https://dexonline.ro/definitie/exotism> – pagină accesată la data de 09.10.2017

- https://imslp.org/wiki/Main_Page

REZUMAT

Rezumat:

Cercetarea de față are drept scop identificarea modului în care noțiuni precum *orientalism* sau *alteritate* sunt reprezentate sonor în creația muzicală franceză din secolul al XIX-lea. Alături de unele lucrări vocale sau instrumentale, importante în ceea ce privește evoluția acestui limbaj muzical inspirat de lumea Orientului, sunt analizate creații camerale sau dramatice destinate *vocii de mezzosoprană*. Contactul cu unele culturi din Orientul Mijlociu sau nordul Africii a influențat artiștii, scriitorii și compozitorii francezi, care încorporează elemente specifice acestor culturi în lucrările lor, promovând în același timp imagini stereotip ce vor ajunge să fie asociate cu Orientul. Primul capitol din prezenta lucrare analizează influența Orientului asupra gândirii și culturii Occidentale, fiind urmărită evoluția noțiunilor de *orientalism*, *exotism* și *alteritate*. Reprezentarea sonoră a Orientului a condus, în mod firesc, la formarea unui limbaj muzical specific: *orientalismul muzical*. Evoluția acestui tip de exprimare sonoră este analizată în al doilea capitol al prezentei teze, fiind subliniată activitatea compozitorilor Félicien David, Ernest Reyer și Francisco Salvador-Daniel. Compozitorilor Georges Bizet, Camille Saint-Saëns și Jules Massenet le este dedicat câte un capitol, analiza urmărind atât specificul limbajului muzical sau tehnicile componistice utilizate de fiecare dintre acești compozitori, cât și modul în care este tratată *vocea de mezzosoprană* într-un context sonor ce vizează reprezentarea Orientului, asociat cu imaginea *Celuilalt*.

Abstract:

The aim of the present research is to identify the manner in which *orientalism* and *alterity* are evoked in French musical compositions of the 19th century. Vocal and instrumental works which are important for the evolution of a specific musical language inspired by the Orient are analyzed along with chamber or dramatic works dedicated to the *mezzo-soprano voice*. French artists, writers and composers were influenced by the contact with the Middle-East and the northern part of Africa, which inspired these artists to incorporate in their works elements perceived to be *oriental*, and to promote specific images which would be associated with the Orient. The first chapter of this thesis analyzes the Oriental influence on the Western culture and mentality, carefully tracing the evolution of notions such as *orientalism*, *exoticism* and *alterity*. Representing the Orient through sound led to the genesis of a particular musical language: *musical orientalism*. The evolution of this type of sonorous expression is analyzed in the second chapter of the thesis, which offers an insight to the works and contribution of composers Félicien David, Ernest Reyer and Francisco Salvador-Daniel. Georges Bizet, Camille Saint-Saëns and Jules Massenet were dedicated each an individual chapter, which strives to trace the musical language and composition techniques employed by these composers, as well as the manner in which the mezzo-soprano voice is employed in a sonorous context which aims to depict the Orient and the image of the *Other*.