

DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* LA CRISTALIZAREA GENULUI OPERA *BUFFA*. VALENȚE ALE COMICULUI ÎN MUZICA DE OPERĂ

Drd. Maria Carla GLIGA

carlagliga@yahoo.com

Universitatea Națională de Arte *George Enescu* din Iași

Abstract: Opera buffa has its origins in the interludes of opera seria, having deep roots in the tradition of Italian popular theater - *commedia dell'arte*. This operatic genre, like *commedia dell'arte*, is inspired by reality, drawing its subjects from everyday life. The mask, one of the main elements of *commedia dell'arte*, is removed, but the comic situations, the typologies of the characters and the improvisational character are kept, also adding lyrical elements. The emergence and consolidation of the genre is the beginning of the juxtaposition between opera music and the aesthetic category of the comic. In order to create an effervescent show, the composers of this style use the aesthetic valences of humor, laughter, satire and irony, and intertwine them with a melodic discourse designed to support and amplify the vision of the libretto, considered innovative in the development of opera.

Keywords: comic, *commedia dell'arte*, intermezzo, opera buffa, Rossini.

***Commedia dell'arte* în teatru**

Commediadell'arte a apărut ca o nouă formă de teatru la Florența în Italia, la mijlocul secolului al XVI-lea și s-a răspândit rapid în întreaga Europă, exercitând o mare influență asupra lui Shakespeare, Molière, a operei, vodevilului și a teatrului muzical. Pe parcursul secolului al XVII-lea, această formă a teatrului de improvizație a atins un înalt nivel artistic, bucurându-se de recunoaștere la nivel internațional.

În lucrarea *The art of Commedia: A study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Social Reference to the Visual*, autorul Katritzky consemnează prima utilizare a acestui termen, surprinsă în piesa *Il Teatro*

Comico de Goldoni în anul 1750¹⁸⁹. Denumirea genului vine de la schimbarea perspectivei asupra meseriei de actor. Dacă până la acel moment teatrul era jucat de actori amatori sau diletanți, odată cu apariția *commediei dell'arte*, actorii se profesionalizează, urmând o pregătire specială în urma căreia actoria devine mijlocul lor de existență. Traducerea modernă și corectă a sintagmei înseamnă „teatru profesionist.”¹⁹⁰ Fenomenul mai poartă și alte denumiri precum: *commedia improvviso* (comedia improvizată), *commedia alla maschera* (comedia măștilor), acestea din urmă surprinzând la fel de precis esența termenului.¹⁹¹ Astfel se naște teatrul modern ca organizare tehnică și fenomen social.¹⁹²

Acest gen are origini vechi și complexe. Ion Zamfirescu afirmă că „ar avea puncte de plecare în teatrul comic latin: comedii *attellane*, mimi, pantomime, diferite ludi și producții satirice.”¹⁹³ Personajele principale aveau denumiri asemănătoare în ambele genuri, un exemplu fiind personajele bufone: *zanni* (în *commedia dell'arte*) și *sannio* (în teatrul latin). Alți istorici consideră că la baza acestui stil teatral se află combinația elementelor tradiției comediei clasice (Plaut) cu elementele tradiționalei farse populare. Acestora li se adaugă aspectele specifice fiecărei provincii italiene care au dat naștere unor tipologii variate de personaje: *Arlecchino*, *Brighella* (Bergamo), *Pantalone* (Veneția), *Il Dottore* (Bologna), *Pulcinella*, *Tartaglia*, *Coviello* și *Il Capitano* (Napoli).

Commediadell'arte a reprezentat echilibrul între textele banale ale teatrului savant și teatrul de bufoni acesta din urmă fiind un exponent al

¹⁸⁹ Hodrea, Cristian, *apud*. M. A. Katritzky, *The Art of Commedia: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual*, Editura Rodopi, Amsterdam - New York, 2006, p. 20.

¹⁹⁰ Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Vestala, 2007, p. 56.

¹⁹¹ John, Rudlin, *Commedia dell'arte: An actor's Handbook*, Routledge, London, 2002, p.4.

¹⁹² Perrucci, Andrea, *Despre arta improvizăției dinainte gândite și despre improvizăție*, București, Editura Meridiane, 1982, p. 293.

¹⁹³ Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Craiova, Editura Aius, 2001, p. 246.

categoriei estetice a grotescului. Dezvoltarea acestui gen manifestă o reacție împotriva teatrului erudit ¹⁹⁴ lipsit de suflul inspirației realiste, care era practicat în prezența unui număr redus de spectatori ¹⁹⁵. Actorii aveau misiunea de a satisface gusturile publicului care dorea să trăiască o stare de amuzament, ce își avea rădăcina în situații din viața reală. În acest scop, actorii foloseau elemente ale farsei populare, întrucât acest gen de teatru era unul cu un adânc caracter popular. ¹⁹⁶

Textul ce urma să fie jucat de actori, nu era unul prescris, ci era mai curând o schiță ce conținea linia de desfășurare a acțiunii și unele aspecte aparținând regiei (joc de scenă, intrări și ieșiri). De aici se pot delimita două trăsături fundamentale ale acestui nou tip de artă: improvizația actorilor și tipologiile de personaje. ¹⁹⁷

Prin improvizație, spectacolul este creat de către toți actorii participanți și astfel, se constată absența unui autor unic. Acest procedeu constă în abilitatea actorilor de a ști să extragă din memorie replici pe care le-au învățat pentru alte spectacole, dar care se potrivesc în situația curentă și care pot fi incluse în dialog, oferind astfel o amprentă absolut unică fiecărei reprezentații. Improvizația viza mișcările, mimica (în măsura în care aceasta era permisă de către masca fixă), diferite elemente scenice, dar și comentarea textului, naturalitatea și spontaneitatea interpretării. Toate aceste aspecte oferă piesei o valoare net superioară celei pe care autorul și-o imaginase inițial.

Cu timpul, influența exercitată de către actori asupra pieselor de teatru s-a extins, aceștia ajungând să improvizeze și să își construiască singuri rolul

¹⁹⁴ Comediile erudite prezintă viața și literatura antică prin imitație, aducând totuși un suflu nou prin trecerea conținutului prin filtrele vremii respective. În teatru ele reprezintă etapa premergătoare *commediei dell'arte*.

¹⁹⁵ Drimba, Ovidiu, *op. cit.* p. 55.

¹⁹⁶ Gheorghiu, Octavian, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București 1964, p. 157.

¹⁹⁷ Zamfirescu, Ion, *op. cit.* p. 247.

și să imprime fiecărui personaj ceva din propria lor ființă. Datorită lor, fiecare reprezentație a unei piese era diferită, aspect ce a fost deosebit de apreciat de către public. Aceștia își adaptau jocul fiecărei situații în parte: dialogurile erau diferite în funcție de starea de spirit sau de locul reprezentației, iar textele erau mereu schimbate în funcție de nivelul de înțelegere al publicului. Paleta de stări permisă actorilor era una foarte largă, de la o atitudine liniștită și contemplativă, până la efervescență. Singura condiție era redarea veridică a unei trăiri cu care putea empatiza și publicul. Existența acestor aspecte relevă supremația actorului, acesta devenind prin jocul său, elementul principal al spectacolului. Prin contribuția semnificativă a actorului asupra piesei de teatru și a parcursului desfășurării acesteia, autorul este pus în umbră.

Personajele reprezintă un aspect deosebit de important al acestei forme de manifestare artistică. „Tot ce alcătuiește viața și individualitatea acestei forme de teatru - idei, sentimente, reflectare de moravuri, satiră, mesaj popular, măiestrie de scenă, meșteșug actoricesc - e pus în mișcare prin mulțimea, varietatea și caracteristicile tipurilor aduse pe scenă.”¹⁹⁸

Acestea preiau tipologiile stabilite de comedia clasică: bătrâni egoiști, neînțelegători și bogați, servitori vicleni, negustori, paraziți ai societății, bufoni, îndrăgostiți, avari, nobili, bogați sau personaje malefice. Aceste tipare umane devin foarte bine conturate cu ajutorul măștilor ce vor asigura *commedieidell'arte* un mare succes. În cadrul unei trupe, deseori un actor își însușea un singur rol, iar ulterior numele său se putea confunda cu cel al măștii purtate.¹⁹⁹

Structura piesei era una lejeră. După prolog era prezentată intriga ce era ulterior prelungită prin diferite elemente: adăugare de scene,

¹⁹⁸ Zamfirescu, Ion, *op. cit.* p. 249.

¹⁹⁹ Gheorghiu, Octavian, *op. cit.* p. 158.

divertismente muzicale, coregrafice, scene de acrobație și improvizații ludice. Subiectele preferate de public erau situațiile inspirate din viața de zi cu zi, derivate din complot, comedie antică sau modernă, ori dintr-o scurtă poveste. Acestea puteau fi create și de actori pe baza unor evenimente care se întâmplaseră recent și care erau deja binecunoscute publicului. Desfășurarea acțiunii era construită pe o intrigă complicată ce se baza în general pe o poveste de dragoste sau pe expunerea prejudecăților sociale. Subiectele prezentau numeroase obstacole care se multiplicau pe parcursul actului al doilea și care dispăreau ca prin minune la finalul actului al treilea. În general, finalul era unul fericit iar obstacolele apărute în timpul desfășurării piesei aveau rolul de a dinamiza acțiunea. Totodată, acesta era marcat prin texte de bun rămas adresate publicului. Alte elemente specifice *commedieidell'arte* sunt: travestiți, întâlniri surprinzătoare, recunoașteri neașteptate sau confuzii de identitate, aspecte care făceau din acest gen o un spectacol fulminant. Succesul se datora atât reprezentației spectaculoase cât și ideilor care erau prezentate în piese.²⁰⁰

Deși din cele expuse anterior s-ar putea trage concluzia eronată că acest tip de teatru conține doar glume și divertisment, o analiză atentă relevă un spirit de satiră socială izvorâtă din observarea vieții și din cunoașterea oamenilor, aspecte primordiale în construirea acestei forme de artă. *Commedia dell'arte* ocupă un loc extrem de important în istoria teatrului, datorită emiterii unor legi scenice fundamentale. În primul rând, o cerință scenică indispensabilă este unitatea de ansamblu a piesei. O a doua cerință este faptul că în prim plan nu se află desfășurarea acțiunii, ci efectul impresionant lăsat de către aceasta atât la nivelul intelectului cât și la cel al văzului și al auzului.²⁰¹ Totodată, datorită improvizației s-a dezvoltat în jocul

²⁰⁰ Gheorghiu, Octavian, *op. cit.* p. 160.

²⁰¹ Drimba, Ovidiu, *op. cit.* p. 59.

actoricesc și legătura cu partenerul de scenă, întrucât niciodată nu se putea ști cu exactitate ce avea să spună cineva.

Commedia dell'arte începe să apună în secolul al XVIII-lea, atunci când mentalitatea burghezului italian devine activă și revoluționară, lăsând la o parte o artă învechită alcătuită din legi și subiecte ce nu se mai potriveau cu idealul și cu realitatea artistică a vremii. Prin abordarea excesivă a acestui gen, au apărut nenumărate trupe de teatru care nu erau capabile să interpreteze cu inteligență stilul, dar nici să aducă o contribuție proprie. *Commedia dell'arte* devine un spectacol pur convențional și astfel această artă ajunge teatru de bâlci.

Apariția operei *buffa*

Caracteristicile estetice ale *commediei dell'arte* au avut o puternică răsfrângere asupra dezvoltării genului de operă. Dacă opera *seria* se cristalizează în secolul al XVII-lea, până la stabilizarea operei *buffa* vor mai fi necesare o serie de inovații, astfel ca acest gen italian de operă comică să pună stăpânire pe scenele secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Cu siguranță însă, genul de opera *buffa* s-a născut dintr-o necesitate de a satisface gustul publicului vremii, în special cel italian, iar în acest proces de democratizare al operei, un rol esențial l-a avut *Teatro San Cassiano* din Veneția, înființat de doi muzicieni din Roma, Benedetto Ferrari și Francesco Manelli, în anul 1637; „aici operele puteau fi vizionate de diferite categorii de oameni, de la nobile la meșteșugari, dezvoltându-se în masă gustul pentru acest gen.”²⁰²

Precursorul cel mai ușor de identificat al acestei tipologii de operă comică se regăsește în cadrul dramei muzicale numite *intermezzo*. Acesta era inițial, o scurtă piesă muzicală de divertisment. Odată cu trecerea timpului,

²⁰² Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, p. 218.

aceste compoziții devin mult mai extinse și independente față de alte piese muzicale. Astfel, în secolul al XVIII-lea, majoritatea *intermezzo*-urilor erau compuse din două sau trei acte scurte.

Unul din cel mai faimoase intermezzi este *La serva padrona* (1733), de Giovanni Battista Pergolesi. Această compoziție a constituit momentul de cotitură pentru afirmarea genului. De atunci, mulți compozitori ai secolului al XVIII-lea au excelat în acest gen: Baldassare Gallupi, Nicolla Piccini, Giovanni Paisiello și Domenico Cimarosa. Stilul *buffo* înmugurește în opera *Patre Calienno* (1709) a compozitorului napolitan Orefice și se cristalizează în *Zite`n galera* (1722) de Leonardo Vinci.²⁰³ Cu toate acestea, desăvârșirea genului de operă *buffa* are loc cu scrierea operei *Il Barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini.

Majoritatea compozițiilor din această perioadă ce pot fi încadrate în genul *intermezzo*, creau o atmosferă comică, în ciuda faptului că acțiunea libretului era una simplă. Ceea ce avea să formeze viitoarele opere *buffa*, va fi flexibilitatea compoziției, ce dădea libertatea interpreților de a improviza și de a filtra emoția muzicii și a acțiunii prin filtrul personal, aceștia punându-și în valoare agilitatea vocală. Cu toate că exista o doză crescută de repetiție, mai ales la nivelul textului, aceste aspecte au avut efectul opus așteptărilor.

În jurul anului 1740, limitele între *intermezzi* și alte forme de operă comică se confundă, iar termenul de opera *buffa* intră în vocabularul muzical uzual. În scurt timp, acesta va fi folosit pentru multe tipuri de operă care nu puteau fi încadrate drept opera *seria*, majoritatea fiind reunite de factorul comic, unele chiar parodiind anumite compoziții emblematice ale genului mai sus menționat. Un alt element regăsit în aproape toate compozițiile genului, este alocarea unui rol principal vocii de *basso buffo*, opțiune trecută

²⁰³ Feraru, Carmen Valentina, *Opera barocă în Anglia*, (Teză de Doctorat), Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, 2016, p. 34.

cu vederea în opera *seria*. Dacă acest al doilea gen prefera personajele eroice sau mitologice, opera *buffa* va prefera să inspire și să se inspire la rândul său aspecte din viața cotidiană a oamenilor de rând.

Opera *buffa* oferă o dinamică scenică a acțiunilor accentuată, iar preponderența liniilor melodice și a ritmurilor populare le-a asigurat compozitorilor de-a lungul vremii un succes indubitabil. Deși are la bază situații comice, chiar jenante, aceasta nu este lipsită de elemente lirice, iar finalul este de fiecare dată unul concludent și realist. Dacă acest gen a fost inițial primit cu critică și scepticism de intelectualii europeni, naturalețea și vivacitatea sa vor câștiga cu timpul inimile întregului continent, mai ales pe scenele din Franța și Germania. Așadar, succesul i-a asigurat acestui gen o largă răspândire geografică și cronologică: în Franța secolului al XVIII-lea apare opera *comique*²⁰⁴, care la rândul ei va servi drept model pentru *Singspiel*-ul²⁰⁵ german în același secol.

Comicul în muzica de operă

Comicul, prin caracterul său volatil, satiric și relativ, a servit încă de pe vremea grecilor ca mijloc de exprimare liberă, lipsit de judecată, prin prisma stării ludice și umoristice pe careo induce. Multiplele valențe ale acestuia,

²⁰⁴ Reprezentarea la Paris (1752) a operei *La serva padrona* de Pergolesi a dat naștere unei ciocniri de opinii numită *querelle des Bouffons*, în care se înfruntau partizanii operei franceze tradiționale cu cei ai operei italiene înnoitoare. Polemica a fost terminată abia după apariția genului operei comice franceze (opera *comique*), întâi prin piese cu muzică *Ghicitorul satului* de J. J. Rousseau și apoi a lucrării *Les Traqueurs* de Dauvergne. Astfel francezii aveau câștig de cauză, iar compozitori ca Monsigny, Philidor, Gretry îmbogățeau repertoriul operei comice. ****Dicționar de termeni muzicali, op. cit.* p. 349.

²⁰⁵ Gen liric german, de obicei comic, înrudit cu opera *buffa* italiană, opera *comique* franceză și *ballad opera* engleză. *Singspiel* include masive porțiuni de dialog vorbit, din care cauză *singspiel* sec. 18 ar fi trebuit să fie numit mai propriu *piesă cu interpolări muzicale*. *Singspiel* își datorează atât popularitatea cât și declinul, operei italiene, în primul caz prin înlăturarea operei *seria* germane, în al doilea prin marea popularitatea a operelor lui Rossini în Germania. Influențat de traduceri ale operelor-balade englezești ale lui Charles Coffey, J. Adam compune primele *singspiel* originale: *Lisuartund Dariolette* (1766) și *Lottchen am Hofe* (1767). ****Dicționar de termeni muzicali, op. cit.* p. 446.

sarcasmul, ironia și în unele cazuri chiar grotescul, au constituit o modalitate ideală de a emite în spațiul public, prin intermediul artei, diferite adevăruri a căror expunere nu ar fi fost altfel posibilă. Astfel, filele istoriei relevă prin intermediul operelor, fie ele muzicale sau teatrale, opinia asupra unor subiecte intens dezbătute precum religia, morala, ideologia, politica sau caracterul uman. Meritul comicului este însăși capacitatea sa de a învălui „ascuțimea” adevărului, prezentându-l tuturor într-o manieră digerabilă, uneori chiar frivolă, însă unanim acceptată. Prin intermediul lui, marii scriitori și libretişti au consemnat atitudinea și judecata critică emisă asupra unor subiecte care au fost întotdeauna actuale. Toate aceste aspecte ale comicului se oglindesc în spusele lui Solomon Marcus²⁰⁶: „locul principal al umorului ar trebui să fie nu în zona divertismentului ci în aceea a culturii. Face casă bună cu ludicul și cu artisticul și are o funcție cognitivă majoră. Fără umor, cunoașterea, înțelegerea lumii, a propriei noastre persoane, rămân infirme.”²⁰⁷

Într-un secol al revoluțiilor, comicul, categorie estetică la care excelează opera *buffa*, își afirmă supremația în fața tragicului, mai ales în muzica de operă. Acest fapt este reflectat într-o manieră revelatoare poezia unuia dintre cei mai cunoscuți libretişti ai vremii, Jacopo Feretti, care a dat viață textelor unor opere comice de succes, precum *La Cenerentola* de Gioachino Rossini, în anul 1817. Dedicată basului *buffo* Carlo Cambiaggio, simplul gest al scrierii acestui text în versuri atestă faptul că, dacă cu un secol sau două în urmă aveam în centrul atenției interpreți lirici precum *castrati*, în secolul al XIX-lea, schimbările socio-culturale duc la rândul lor la o

²⁰⁶ Matematician român, membru al Academiei Române. Domeniul principal al cercetărilor sale a fost matematica însă, a publicat numeroase cărți și studii pe subiecte precum: cultură, poetică semiotică, filozofie, istoria științei sau educație.

https://ro.wikipedia.org/wiki/Solomon_Marcus (accesat la data de 23.09.2020).

²⁰⁷ Belciu, Elena, *Comicul în canonul dramatic occidental; metamorfozele ethosului comic în secolul XX*, (Teză de Doctorat), Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, 2017, p. 21.

schimbare de optică estetică ce se reflectă puternic asupra compozițiilor de operă.²⁰⁸

În cartea sa *Prelegeri de Estetică Muzicală*, Ștefan Anghi susține: „comicul, indispensabilă categorie estetică, reprezintă cea de-a doua valoare conflictuală, din câmpul de forță al esteticului. În această sferă, intră ridicolul, ironicul, farsa, gluma sau satiricul.”²⁰⁹ Din perspectiva esteticii, comicul este o categorie relativ restrânsă, mai ales dacă îl comparăm cu sublimul sau cu grațiosul. Prezent mai mult sau mai puțin în toate artele, el își găsește totuși locul în muzica programatică²¹⁰ sau în opere lirice.

Muzica pură nu este capabilă de comic. Pentru ca această categorie estetică să poată fi regăsită clar în arta sunetelor, trebuie să existe posibilitatea ca muzica să însoțească sau să acompanieze comicul regăsit pe scenă sau într-un text. În forma ei primordială, muzica se poate apropia de comic prin trezirea unor sentimente de bună dispoziție sau voieșie, dar acestea sunt în același timp aproape și de sfera grațiosului. Din acest motiv, putem afirma că avem nevoie de un element suplimentar pentru ca acesta să poată fi identificat în muzică. În esență, muzica în sine nu este comică, ci aceasta doar oferă o expresie concretă a veseliei și a hazului, prin atmosfera pe care o creează. Datorită acestor atribute, această categorie estetică își găsește un loc ideal și propice în compozițiile de operă, dar nu se rezumă doar la acest gen.

²⁰⁸ Francesco Izzo, *Laughter between two revolutions, Opera buffa in Italy 1831-1848*, Eastman studies in music, University of Rochester press, New York, 2013, p. 16.

²⁰⁹ Ștefan Anghi, *Prelegeri de estetică muzicală*. Volumul 1, Tom 2, Editura universității din Oradea, Oradea, 2004, p. 378.

²¹⁰ Orice muzică simfonică sau instrumentală al cărei conținut expresiv este asociat – prin intenție declarată a autorului sau prin tradiție – de o sursă concretă de inspirație: fapt de viață, eveniment istoric, motiv literar sau artistic, idee filosofică, etc. Noțiunea pune în discuție ideea conținutului muzicii și a alimentat, îndeosebi în sec al XIX-lea. Disputa dintre adepții muzicii „pure” și promotorii unei muzici a reprezentărilor.

Dintr-o perspectivă generalizantă, comicul nu se suprapune obligatoriu genului comediei și nici nu presupune o relație de cauzalitate directă cu râsul. În ceea ce privește muzica de operă însă, putem să convenim asupra următorului aspect: comicul induce auditoriului o stare de veselie, iar râsul este manifestarea concretă a comicului, este efectul său exteriorizat și este provocat de cele mai multe ori, de manifestarea slăbiciunii omenești portretizată prin răutate, meschinărie, aroganță sau chiar prostie. Astfel că, efectul comic este provocat de neconcordanța între valoare-nonvaloare, aparență și esență (adevăr-minciună, deștept-prost, tânăr-bătrân, curaj-lașitate), și are scopul de a trezi în auditoriu o atitudine critică asupra celor prezentate. În volumul *Estetica* din 1945, Nicolai Hartmann²¹¹ vorbește despre reacția firească a râsului:

„Ceea ce ne provoacă râsul este totdeauna ceva din domeniul slăbiciunii omenești, al mimicii, al meschinului, al aroganței sau prostiei (neroziei); ajunge deja pentru această nișică lipsă de logică, mai ales când ea se dă drept înțelepciune importantă. Pe scurt, orice fel de absurditate intră aici în considerare, închipuirea, înfumurarea, fanfaronada înainte de toate; mai nevinovată este simpla stângăcie și ceea ce ține mai mult de exterior și de accident.”²¹²

Comicul provoacă auditoriului râsul, fenomen despre care filosoful Henri Bergson spune că apare ca o „corecție aplicată rigidității comice, rigidității corpului și spiritului ființei umane, caracteristicilor rigide pe care societatea vrea să le elimine pentru a avea membrii sociabili cu o elasticitate

²¹¹ Filozof german, reprezentant al filozofiei idealiste, unul dintre cei mai sistematici și productivi filozofi ai secolului XX. https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolai_Hartmann (accesat la data de 25.08.2020).

²¹² Banciu, Gabriel, *Estetica Muzicală*, Modul de studiu I, *Teoria esteticii*, Academia de Muzică G. Dima, p. 22.

adaptativă.”²¹³ Această perspectivă este justificată de conceptul drept căruia, în viziunea autorului, acțiunea râsului reprezintă „trezirea omului din visul său”, metaforă pentru o existență lipsită de conștientizare, pentru o existență condusă de automatisme și rigiditate la nivel comportamentale și abilității de adaptivitate socială. Autorul subliniază, așa cum nu a făcut-o nici un filosof înaintea sa, o serie de manifestări ce provoacă râsul, și motivul pentru care acestea creează un astfel de efect. Primele sunt rigiditățile rizibile ale oamenilor, în a căror categorie sunt integrate diformități ale corpului imitate de cei ce nu sunt afectați de ele, ticuri și alte astfel de gesturi. „Când omul acționează ca o marionetă, ca un mecanism având atitudini, gesturi, mișcări pe măsura unui automat, el este rizibil.”²¹⁴ O altă sursă comună a râsului o reprezintă mecanicitatea în contrast viul și spontanul. Această categorie atrage atenția asupra unei serii de comportamente, de cele mai multe ori legate de o anumită profesie, manifestate în situații nepotrivite. Astfel, ignoranța cu privire la realitate și automatismul aproape mecanic al unei acțiuni de cele mai multe ori repetitivă, va provoca râsul spectatorilor prin simpla absurditate a situației, de multe ori alternând între comic și tragic. În ceea ce privește procedeele comice, cele preponderente identificate de către autor sunt, în mare parte, repetiția și inversiunea. Cea dintâi se referă la efectul comic pe care repetare unui cuvânt sau a unui comportament o poate avea, iar următoarea face referință la intersecția unor situații opuse, care în mod normal nu se întâlnesc, iar a căror alăturare este la limita absurdului.

O altă modalitate prin care intervine această stare este conjunctura exterioară în care regăsim o stângăcie, greșeală sau accident. Însă pentru a numi o operă comică sau *buffa*, materialul muzical, împreună cu interpreții și toate mijloacele scenice trebuie să depășească aceste bariere. O operă nu este

²¹³ Bergson, Henri, Râsul, trad. Ana-Maria Datcu, Editura All, București, 2014, p. 24.

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 28-33.

buffa doar pentru că, spre exemplu, în *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello, *La Jeunesse* strănută de fiecare dată când îl întâlnește pe Bartolo, iar *L'Éveillé* cască. Acest tip de comic nu are un caracter specific muzical, ceea ce este calitatea pe care dorim să o localizăm.²¹⁵

Există un adevărat maestru al stăpânirii și transmiterii comicului prin muzică, iar acesta este Gioachino Rossini. Dacă ar fi să ascultăm aria *Largo al fattotum* pentru prima dată, este posibil ca foarte puțini dintre noi să izbucnească în hohote. Însă, în mare parte, comicul la care apelează Rossini este unul subtil, creat din contraste și satiră inspirată mai ales din climatul politic al vremii. Comicul pe care îl regăsim în operele sale este unul sincer și totodată actual, ce a câștigat atenția și a acaparat publicul tocmai datorită acestor atribute. Bărbierul nu este amuzant pentru că se schimonosește pe scenă, ci datorită tipologiei pe care o întruchipează, într-o manieră ce nu ia niciodată prea în serios societatea timpurilor respective. Acesta este un om șiret și activ, de o vioiciune extraordinară, reprezentant al micii burghezii ce se ridică în secolul al XVIII-lea, aspirând să ia locul aristocrației și a nobilimii feudale: dintr-o figură privită îndeobște ca ridicolă, a fost realizată o tipologie umană universală.²¹⁶

Acesta pare să fie tiparul după care Rossini și alți mari compozitori ai genului operei *buffa* și-au construit comicul personajelor și deci, al textului muzical. Mai departe de efecte și artificii, această categorie estetică devine o stare, un spirit viu cu potențe creatoare și eliberatoare. Una dintre modalitățile muzicale principale de a obține efectul comic într-o operă *buffa*, este adoptarea *parlando*-ului rapid, metodă inițiată de compozitorul Stefano Landi (1586-1639). Astfel, una dintre cele mai importante inovații aduse

²¹⁵ H. Sutherland Edwards, *Rossini and his school*, Cambridge Library Collection, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 76.

²¹⁶ Sbircea, George, *Rossini*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 130.

acestui gen de operă, este ansamblul de final în care interpreții „cântă cu mult umor și însuflețire scurte fragmente de fraze sau silabe dintr-un cuvânt, într-un stil dialogat.”²¹⁷

Într-un secol al revoluțiilor și al evoluției din punct de vedere social, comicul este pe cât de relaxant, pe atât de educativ. Clasa burghezii va fi de multe ori sursa de inspirație principală, ironizând și satirizând moravurile aristocratice și în același timp autoironizând propriile comportamente, precum lingușirea. Toate acestea se sustrag din starea reală a societății secolului al XVIII-lea. Prin intermediul muzicii, exagerarea și caricaturizarea situațiilor, sunt înnobilate și primește o notă de umanitate cu totul unică.

Influența *commediei dell`arte* asupra operei buffa

Commedia dell`arte s-a răsfrâns într-un mod profund asupra genului operei buffa. Ambele posedă rădăcini și conțin elemente ale tradiției populare italiene și în general urmează traiectorii generale prestabilite prin intermediul tipologiilor de personaje abordate. Elementul caracteristic celor două este neprevăzutul, manifestat întotdeauna prin intermediul comicului.

Elementul central al acțiunii este constituit de cuplul de îndrăgostiți numiți *innamorati*. În vederea construirii acțiunii, cu scopul creării momentelor comice, acestora li se adaugă diferite peripeții, răsturnări de situație, comploturi și neînțelegeri. Este cea mai importantă categorie de personaje fiind indispensabilă piesei/libretului. O particularitate a cuplului o reprezintă faptul că aceștia nu posedă capacitatea de a-și rezolva singuri problemele, aspect ce facilitează și justifică prezența personajelor numite *zanni*. Deși acestea sunt așezate la baza piramidei sociale²¹⁸, ele demonstrează viclenie și istețime, și sunt în multe cazuri, sunt cele care

²¹⁷ Feraru, Carmen, Valentina, *op. cit.* p. 34.

²¹⁸ *Zanni* este categoria exponentă a servitorului emigrant cel care are întotdeauna parte de ghinion.

sfătuiesc personajul principal, reușind astfel să contribuie substanțial la întreaga desfășurare a acțiunii și implicit, la conturarea deznodământului. Despre *zanni*, dramaturgul Carlo Boso spune următoarele: „fiecare personaj este exponentul unei clase sociale care prin intermediul teatrului devine încarnarea magică a tot ceea ce reprezintă respectiva clasă”²¹⁹, iar prin comportamentul prin intermediul căruia aceste personaje sunt portretizate, regăsim cu certitudine tendințele sociale specifice perioade, mai exact o clasă socială mijlocie care își dorește din ce în ce mai mult independența față de aristocrație, împreună cu propriile libertăți, dorințe ce nu de puține ori au venit însoțite, atât în arte cât și în istorie, cu o doză de răzburare.

Desfășurarea acțiunii implică încă o categorie principală de personaje care se regăsesc atât în *commedia dell' arte* cât și în opera *buffa*. Antagonistul, supranumit *vecchio*, este întruchipat în general de soțul sau tutorele tinerei, mereu îndrăgostit de aceasta, dar fără ca ea să îi împărtășească sentimentele. Scriitorul Maurice Sand afirmă următoarele despre această categorie de personaje:

„Începând de la comedia grecească și până la modernul vaudeville, de la vechea satiră până la Aristophanes, Plautus, Terence, Machiavelli, Beolco, Molière și Goldoni, tipologia bătrânului din comedie, asemeni celui din farsă a fost întotdeauna mai mult sau mai puțin zgârcit, credul, libertin, păcălit și ironizat, afectat de boală și mai ales nefericit.”²²⁰

²¹⁹ Each character here presentative of a social class which, by the act of theatre, becomes the magical incarnation of all its class. (Traducere: Maria Carla Bălan), John, Rudlin, *op. cit.* p. 67.

²²⁰ From the Greek comedies down to our own modern vaudeville, from the old satyr besmeared with grape-juice down to Cassandre besmeared with snuff, at the hands of Aristophanes, Plautus, Terence, Macchiavelli, Beolco, Molière and Goldoni, the old man of the comedy, like the old man of the farce, has been always more or less niggardly, credulous, libertine, duped and mocked, afflicted with rheum and coughs, and, above all, unhappy. (Traducere: Maria Carla Bălan), John, Rudlin, *Ibidem*, p. 91.

Commedia dell' arte și-a lăsat amprenta asupra operei *buffa* și în ceea ce privește temele abordate. Conținutul relativ simplist al operelor este valorificat de maniera prin care soliștii reușesc să aducă la viață personaje autentice. Dacă opera *seria* aborda subiecte precum istoria sau mitologia, opera *buffa* va reveni la acțiunile inspirate din viața reală și trăirea autentică a omului, trăsăturile și comportamentele cel mai des întâlnite fiind gelozia, parvenitismul, adulterul, înșelătoria sau, la polul opus, iubirea inocentă. Finalul este întotdeauna unul fericit: tinerii își împlinesc și își trăiesc dragostea, iar celelalte personaje se resemnează mulțumiți situației. Atât conținutul cât și subiectele operelor au scopul de a trezi în conștiința privitorului unul dintre cele mai vechi principii ale comediei, și anume satira la adresa comportamentului uman.

Cu siguranță, așa cum am subliniat până acum, reverberațiile stilistice și estetice ale *comediei dell'arte* sunt puternic resimțite de-a lungul secolelor prin maniera în care compozitorii au ales să își construiască personajele. Însă, dacă ar fi să realizăm o ierarhie a operelor influențate de această tradiție, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo este probabil creația lirică ce reușește cel mai clar să pună în valoare trăsăturile și moștenirea bogată lăsată de *commedia dell' arte*. Această formă de teatru cu caractere de improvizatie se distinge prin câteva elemente comune pe care orice piesă le păstra, cum ar fi prologul, urmat de actele propriu-zise, intercalate cu interludii numite *lazzi*, în cadrul cărora, personaje populare precum Arlechino, obișnuiau să distreze publicul cu trucuri de natură fizică precum pantomima, acrobația sau jongleria. Acestea la rândul lor puteau să fie numere spontane sau pregătite anterior.²²¹ Cu toate acestea, geniul lui Leoncavallo nu constă atât în faptul că a păstrat multe din elementele clasice ale *commediei*, inclusiv personajele

²²¹Smith, Winifred, *The Commedia Dell'arte: A Study in Italian Popular Comedy*. The Columbia University Press, 1912, pp. 5-10.

standardizate, cât în abilitatea sa de a sublinia esența acestei tradiții, depărtând-se în același timp de ceea ce numim *vecchieusanze*, adică vechile obiceiuri ale stilului.²²² Astfel, abordarea compozitorului pune mai puțin accentul pe arhetipuri și își găsește inspirația în aspecte reale ale condiției umane. În cadrul operei, reușim ca spectatori să ne familiarizăm atât cu personajele din piesa dinăuntru operei, cât și cu persoanele din spatele măștilor, însă aceste două instanțe nu sunt niciodată cu totul separate, ci arhetipul și individul, masca și interpretul sunt mereu într-o relație de interdependență, trăsăturile fiecăruia reflectându-se în comportamentul celuilalt.

References:

1. Anghi, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, Volumul 1, Editura Universității din Oradea, Oradea, 2004.
2. Belciu, Elena, *Comicul în canonul dramatic occidental; metamorfozele ethosului comic în secolul XX*, (Teză de Doctorat), Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, 2017
3. Bergson, Henri, *Râsul*, trad. Ana-Maria Datcu, Editura All, București, 2014
4. Bohlman, Philip Vilas, *The Cambridge History of World Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
5. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.
6. Drimba, Ovidiu, *Istoria teatrului universal*, București, Editura Vestala, 2007.
7. ****Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
8. ****Dicționar universal de muzică*, Litera Internațional, București, 2008.
9. Feraru, Carmen Valentina, *Opera barocă în Anglia*, (Teză de Doctorat), Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași, 2016.
10. Francesco Izzo, *Laughter between two revolutions, Opera buffa in Italy 1831-1848*, Eastman studies in music, University of Rochester press, New York, 2013.
11. Gheorghiu, Octavian, *Istoria teatrului universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964.
12. ****The St. James Opera Encyclopedia: a Guide to People and Works*, Visible INK Press, Detroit, 1997.

²²² <https://www.victorianopera.com.au/behind-the-scenes/commedia-and-pagliacci-through-the-mirrors-of-history>, (accesat la 06.8.2020).

13. H. Sutherland Edwards, *Rossini and his school*, Cambridge Library Collection, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
14. Hodrea, Dan-Cristian, *Basul buffo: caracter reprezentativ al Bel Canto-ului italian* (Teză de doctorat), Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2018.
15. Rudlin, John, *Commedia dell'arte : An actor's Handbook*, Routledge, London, 2002.
16. Perrucci, Andrea, *Despre arta improvizației dinainte gândite și despre improvizație*, București, Editura Meridiane, 1982.
17. Sbîrcea, George, *Rossini*, Editura muzicală a uniunii compozitorilor din R.P.R, 1960.
18. Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, Craiova, Editura Aius, 2001.
19. Smith, Winifred *The Commedia Dell'arte: A Study in Italian Popular Comedy*. The Columbia University Press, 1912.

Surse online:

- <https://www.victorianopera.com.au/behind-the-scenes/commedia-and-pagliacci-through-the-mirrors-of-history>, (accesat la 06.8.2020).
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Solomon_Marcus (accesat la data de 23.09.2020).
- https://ro.wikipedia.org/wiki/Nicolai_Hartmann (accesat la data de 25.08.2020).