

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Litere

Drd. Elena-Alexandrina BABII

Contribuții la analiza de text și relația lui cu formatul libretului în creația de operă a compozitorului Anatol Vieru (1926-1998)

Contributions to the analysis of the text and the format of the libretto's relationship in creation opera of composer Anatol Vieru (1926-1998)

REZUMAT / ABSTRACT

Conducători științifici

Prof.dr. Virgil PODOABĂ

Prof. dr. Petruța Maria COROIU

BRAȘOV, 2018

D-nei Elena-Alexandrina BABII

COMPONENȚA
Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universității Transilvania din Braşov

Nr. din

PREȘEDINTE:	Conf. dr. Adrian LĂCĂTUȘ	Universitatea Transilvania din Braşov
CONDUCĂTORI ȘTIINȚIFICI:	Prof. Dr. Virgil PODOABĂ	Universitatea Transilvania din Braşov
	Prof. dr. Petruța-Maria COROIU	Universitatea Transilvania din Braşov
REFERENȚI:	Prof. dr. Caius DOBRESCU	Universitatea din București
	Conf. dr. Cristina-Mihaela SOREANU	Universitatea Națională de Muzică, București
	Prof. dr. Ștefan BORBELY	Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj- Napoca

Data, ora și locul susținerii publice a tezei de doctorat: 19.07.2018 ora 12,00
sala NI16 .

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

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

Vă mulțumim.

CUPRINS (lb. română)

	Pg. teză	Pg. Rez.
Argument	4	
Partea I. INTRODUCERE	6	5
1. CAPITOL 1. Dialogul artei muzicii cu alte discipline.....	7	5
1.1 Despre pluralitate	8	
1.1.1 Sincretismul artelor, izvor de sensuri muzicale	9	
1.2 Aspecte ale relației literatură-muzică.....	11	
1.2.1 Literatura și muzica	12	
1.2.1.1 Simbioza dintre sunet și cuvânt	13	
1.2.1.2 Forme muzicale în domeniul literar	14	
1.2.2 Poezia și muzica	15	
2. CAPITOL 2. Sintaxa muzicală și sincretismul în opera spațiului european occidental (sec. XIX și XX)	21	6
2.1 Opera în spațiul european occidental	21	
2.1.1 O incursiune în spațiul melodiei infinite wagneriene	22	
2.1.2 Libretul dramei muzicale wagneriene și influența lui în istoria muzicii	24	
2.1.3 Sensurile operei romantice târzii și ale celei postromantice	30	
2.1.3.1 Opera expresionistă - A Doua Școală Vieneză.....	31	
2.1.3.2 Nuclee de modernism în operă. <i>Wozzeck</i> de Alban Berg	34	
2.2 Noua operă: Orientarea estetică numită <i>Impresionism</i>	34	
2.3 Resursele folclorice – un sprijin pentru genul de operă	36	
2.4 Producția de operă în spațiul rus. Primele forme de neoclasicism	38	
2.5. Noi selecții în producția de operă neoclasică din spațiul Europei Occidentale	42	

3. CAPITOL 3. George Enescu și opera <i>Oedip</i>.....	47	8
3.1 Opera românească și influența ethosului autohton	52	
4. CAPITOL 4. Libretul de operă. Considerații asupra procesului de libretizare..	59	8
4.1 Privire asupra istoriei libretului.....	59	
4.2 O perspectivă integratoare asupra libretului	70	
4.2.1 Un gen de dimensiuni reduse: Opereta	72	
4.2.2 Musicalul	73	
5.CAPITOL 5. O privire asupra regulilor de formare a libretului	74	13
5.1 Strategia configurării libretului.....	75	
5.2 Despre planul regizoral ca sursă de energie creatoare	78	
Partea a II-a: Compozitorul Anatol Vieru. Operele sale și libretizarea	80	15
6. CAPITOL 6. Câteva repere despre profilul lui A.Vieru, creator pregnant al secolului XX	81	15
6.1 Scurtă biografie a compozitorului.....	81	
6.2 O trecere în revistă a gândirii, concepțiilor, judecății sale estetice.....	82	
7. CAPITOL 7. Creația de operă a lui Anatol Vieru	91	16
8. CAPITOL 8. Operele „Iona” și „Praznicul Calicilor”	103	17
8.1 Opera „Iona” (după Marin Sorescu)	103	17
8.2 „Praznicul Calicilor” (după Mihail Sorbu)	143	18
9. CAPITOL 9. Postmodernismul în creația de operă (și libret) a lui Anatol Vieru	192	20
10. CONCLUZII	197	
BIBLIOGRAFIE	203	
ANEXE		
a) Declarație de autenticitate		
b) CV limba română		
c) CV limba engleză		

REZUMAT

INTRODUCERE

Teza mea este alcătuită din două părți mari, cu capitole, subcapitole, concluzii, bibliografie. În prima parte, mă refer la conceptul de interdisciplinaritate, analizând conexiunile dintre arte și științe, și influența lor asupra spectacolului. De asemenea, am considerat necesară o trecere în revistă a istoriei operei, a stilurilor, până în contemporaneitate. A doua parte este dedicată compozitorului Anatol Vieru, ale cărui opere - *Iona* și *Praznicul Calicilor* - sunt analizate în detaliu.

Ceea ce m-a îndemnat să pornesc această cercetare a fost activitatea mea în corul Operei Române și ulterior studiile de filologie, care au născut întrebări cu privire la metamorfoza prin care trece un text, pentru a deveni libret și apoi spectacol de operă.

CAPITOLUL 1

Are ca titlu «Dialogul artei muzicii cu alte discipline».

Noțiunea de *sincretism* apare încă din vechime, tragedia greacă reunind cântul cu dansul și poezia, în cadrul euritmiei. Mai târziu, trubadurii continuă tradiția poezilor-muzicieni, fiind adevărații fondatori ai culturii europene moderne. Reprezentațiile lor se vor uni cu creațiile dramatice ale cenaclurilor florentine, dând naștere unei forme tipice pentru arta muzicală a Renașterii, și anume *opera*. În cadrul ei, însoțirea dintre cuvinte și muzică devine un proces complex de prezentare a unor gânduri și emoții.

Un subcapitol este dedicat binomului literatură-muzică. Relația de interdependență dintre cele două, și mai ales dintre poezie și muzică, prezintă o deosebită complexitate. Este greu să aflăm primele forme de însoțire ale literaturii cu muzica, ele coborând în trecutul îndepărtat, în ceremonialul arhaic. În timp, această împletire a celor două manifestări artistice a dus la crearea unor capodopere, în Polifonia Vocală a Renașterii. Opera *Orfeu* de Monteverdi punctează începutul unui nou gen muzical, care reunește în cel mai înalt grad vorbirea și cântul.

Mergând pe firul istoriei, observăm că aplecarea compozitorilor către literatură devine tot mai proeminentă. Astfel, deși nu va aborda genul de operă, Johann Sebastian Bach se va inspira

din Evanghelii, cele două oratorii ale sale (*Patimile după Matei și Patimile după Ioan*) constituind culmi ale îngemănării cuvânt-muzică.

Wolfgang Amadeus Mozart realizează o fuziune indisolubilă între muzică și acțiunea dramatică, în operele sale. Cerințele lui, legate de textul libretelor, porneau de la considerentele dramatice ale adevărului artistic. Prin operele sale, genul liric este înnoit în mod surprinzător.

Odată cu Romantismul, apare *liedul*, gen în care compozitorii apelează la textele poetice ale unor autori consacrați. Franz Schubert deschide seria unor pagini inegalabile, urmat fiind de Robert Schumann și Hugo Wolf.

Pe de-o parte, remarcăm faptul că literatura a constituit dintotdeauna un izvor de inspirație pentru compozitori. Pe de altă parte, și muzica a influențat procedeele literare, în creația unor autori ca: Romain Rolland, Franz Werfel, Hermann Hesse, Thomas Mann, Paul Celan.

CAPITOLUL 2

Poartă ca titlu «Manifestarea elementului muzical conectat la sincretism în opera sec. XIX-XX». Apoteoza împletirii muzică-literatură se va produce în creația lui Richard Wagner, căruia îi este dedicat un subcapitol special.

Personalitatea lui Richard Wagner (1813-1883) a marcat o schimbare substanțială în ceea ce privește libretul, el a revoluționat relația între public și scenă. Înainte de el, libretul nu constituia o lucrare de sine stătătoare. Operele *Olandezul zburător* (1840) și *Lohengrin* (1847) au fost publicate separat de spectacolul propriu-zis, ca lucrări versificate, mult timp înainte de finalizarea muzicală a operelor, libretele lor fiind concepute pentru a fi studiate înaintea spectacolului.

Wagner a influențat în mod deosebit arta modernă, atât ca dramaturg, cât și ca teoretician, prin noua sa concepție despre dramă. Teoriile sale legate de structura ciclică, de melodia infinită, de folosirea leitmotivelor, ca și inspirația din vechile legende se oglindesc în mod deosebit în Tetralogia *Inelul Nibelungilor* (1853). Influențat de tragedia greacă, dar și de filosofii Arthur Schopenhauer și Ludwig Feuerbach, el împletește simbolurile cu mai multe forme de artă, pentru a zugrăvi omul în toată complexitatea aspirațiilor sale. Principalul său scop a fost legat de crearea unei opere de artă complexe, printr-o sinteză a muzicii, poeziei și dansului, de asemenea prin realizarea ființei umane ideale. Fantasticul și pitorescul, tendința de a exprima un înalt ideal, abordând sfera noțiunilor abstracte, de a zugrăvi realitatea prin sfera imaginilor concrete, constituie trăsături definitorii ale concepției sale muzicale.

Opera *Rienzi* (1838-1840) anunță deja pe dramaturgul Wagner, prin apariția leitmotivelor și prin tensiunea emoțională, care se creează în desfășurarea sonoră.

El își începe ascensiunea cu *Olandezul zburător*, căutând teme din mitologia germană. Tematica romantică se afirmă în operele sale, în care legenda fantastică a Evului Mediu se împletește cu scene din viața reală. *Olandezul zburător* reprezintă pe eroul romantic, care caută sensul vieții și fericirea. În același timp, apare eroina care se sacrifică din dragoste – Senta își dă viața pentru omul iubit.

În opera *Tannhäuser* (1845), există încă mai multe leitmotive, declamația muzicală domină, simfonismul acompaniamentului se combină cu diversitatea mijloacelor vocale și cu eterogenitatea elementelor (mitul creștin, cel antic grec, legenda istorică germană). Este drama omului păcătos, care pleacă în pelerinaj pentru a obține iertarea.

Cea mai poetică dintre creațiile lui Wagner este opera *Lohengrin* (1848), care conține o declamație continuă, înlocuind numerele tradiționale. În centru, se situează legenda Graalului. Compozitorul realizează o analiză profundă a stărilor sufletești ale personajelor.

În tetralogia *Inelul Nibelungilor* (*Aurul Rinului* – 1853, *Walkiria* – 1856, *Siegfried* – 1857 și *Amurgul Zeilor* – 1874), Wagner a realizat o grandioasă epopee, în care personajele sunt tratate cu realism, imaginile naturii și vieții, ca și conflictele dramatice, sunt realizate cu mijloace muzicale convingătoare. Această operă constituie una din marile creații ale epocii romantice.

Influențat de filosofia lui Arthur Schopenhauer, Wagner găsește noi semnificații legendei din Evul Mediu, în opera *Tristan și Isolda* (1859). El descrie dragostea infinită și suferința acestui sentiment. Este un gigantic poem vocal-simfonic, având ca subiect forța ucigătoare a pasiunii. Acțiunea este foarte redusă, analiza psihologică predomină.

Dacă, până acum, compozitorul a fost și libretist, pentru opera *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1867), el utilizează libretul scris de Deinhardstein. Figura centrală este poetul, dramaturgul și muzicianul Hans Sachs (1494-1576) și tema – opoziția între arta sinceră și arta tradițională, închisă în reguli rigide, fără expresie. Opera nu se limitează la o evocare a conflictelor dramatice, ci se constituie într-o frescă plină de evenimente, cu multe personaje.

Ultima sa operă, *Parsifal* (1882), are ca izvor de inspirație vechile legende ale Graalului. Dedicată luptei între puritate și pasiune, acest poem reprezintă un imn închinat renunțării la viața pământească și evoluției omenești prin mântuire. Este concepția creștină a autorului care se exprimă aici.

În eseurile sale, ca de exemplu *Opera de artă a viitorului*, Wagner prezintă concepția sa asupra muzicii ca modalitate de a exprima toate sentimentele, de la dragostea pământească la cea

cerească, de la ură la iertarea serafică, de la patosul eroic la împlinirea prin moarte. Pentru el, numai drama muzicală poate exprima exhaustiv teme majore, cu ajutorul *melodiei infinite*.

Subcapitolul următor se referă la influența modului de gândire revoluționar al lui Wagner asupra compozitorilor care i-au urmat. Astfel, Richard Strauss se înscrie în istoria muzicii cu o prodigioasă creație de 15 opere, deosebite prin felul în care tratează libretul, prin fantezie și orchestrație.

După ce opera este dominată, pentru o perioadă îndelungată, de stilul *bel canto*, reprezentat de Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, și culminând cu creația lui Giuseppe Verdi (creatorul a 28 de opere de o forță dramaturgică inegalabilă), la polul opus acestui stil, cât și romantismului wagnerian, se situează curentul verist. El câștigă teren în Italia sfârșitului de secol XIX, culminând cu operele lui Giacomo Puccini, care este influențat în creația sa de drama wagneriană, de opera verdiană și de lirica muzicii franceze.

Sunt trecute în revistă, în continuare, opera expresionistă a celei A doua Școli Vieneze (Arnold Schönberg și Alban Berg), impresionismul (Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas), folclorismul (Manuel De Falla, Leos Janáček), neoclasicismul rusesc (Igor Stravinski, Serghei Prokofiev, Dmitri Șostakovici) și al Europei Occidentale (Paul Hindemith, Benjamin Britten, Béla Bartók, Luigi Dallapiccola).

CAPITOLUL 3

Acest capitol este dedicat Operei *Oedip* de George Enescu. Prin capodopera sa, compozitorul român a integrat mitul antic grec în concepția modernă despre existență. Frământările personajului principal caracterizează condiția omului din zilele noastre. Enescu creează o operă în spirit postwagnerian, o tragedie lirică, cu adânci semnificații existențiale.

Un subcapitol trece în revistă creația de operă românească, din trecut și prezent.

CAPITOLUL 4

Face referire la libretul de operă, din perspectivă istorică, analizând în detalii relația lui cu textul muzical.

Cuvântul *libret* provine din italianescul *libretto*, un diminutiv al cuvântului *carte*. El indică un rezumat al unei acțiuni care se află într-o carte. Astfel, libretul conține subiectul acțiunii și de asemenea întreaga regie. Discursul personajelor este însoțit de forme care subliniază calitățile lor, ca: spațiul de desfășurare a evenimentelor, luminile, care creează o anumită nuanță simbolică, costumele, care reliefează temperamentul personajelor și alte sugestii, care provoacă senzorialul.

În vremurile de demult, a existat o puternică legătură între sunetul vorbit și sunetul cântat, materializată în spectacolele sincretice religioase, în care declamația se împletea în mod armonios cu sunetul muzicii și cu dansul.

Vocația operei este de a transmite un mesaj care să vorbească despre om în totalitatea sa. Istoricul său este o succesiune de texte vorbite, devenite suport pentru muzică. Monteverdi a fost creatorul operei *Orfeu* (1607), care este considerată cea dintâi operă din istoria muzicii.

Opera s-a născut în Italia, în timpul Renașterii, în sânul *Cameratei Bardi*, un grup de intelectuali, care se reuneau la Florența. Primii compozitori au fost Giulio Caccini (1551-1618) și Jacopo Peri (1561-1633), care s-au inspirat din miturile antice grecești. La început, creatorul libretului rămâne necunoscut; pe măsură ce compozitorul își perfecționează meșteșugul, un colaborator îi este necesar, care să poată conduce intriga. Astfel, Francesco Cavalli (1602-1676) colaborează cu Giovanni Faustini (1615-1651) pentru opera *La Calistro*.

Operele lui Friedrich Händel (1685-1759) sunt veritabile *drammi per musica*. Opera cea mai cunoscută este *Rinaldo*, o operă italiană, scrisă de un compozitor german, pentru un public englez, bazată pe libretul lui Giacomo Rossi (1710-1729). Această „dramă gotică”, dacă o judecăm după conținutul ei cultural, se adresează unui public larg. Acest gen, inspirându-se din vechi legende populare gotice, se transformă, cu timpul, în melodramă, care exprimă eliberarea de nedreptate și tiranie, noi valențe ideologice ale societății.

Un alt compozitor important al epocii a fost Jean Philippe Rameau (1683-1764). Ultima din operele sale tragice, *Les Boréades*, compusă în 1764, pe un libret de Louis de Cahusac, are ca subiect un moment din viața Hiperboreenilor, o populație protejată de Apollo, care locuia în nordul Europei. Se găsesc aici elemente care țin de *Teoria Afectelor* (teorie ce aparține lui Johann Mattheson – 1681-1764 – ; ea își propune să urmărească cursul sentimentelor personajelor, având ca exemplu tehnica artei oratorice grecești). De asemenea, există elementul dansant, care ține de stilul galant al epocii, și simboluri care se cer decodate.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1772) a scris în 1753 opera *Le Devin du village* (*Ghicitorul satului*), al cărei libret este conceput de el. Este vorba de o povestire simplă, personajele cântă melodii populare, în tradiția dramei bucolice.

Cu Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), relația între libret și muzică intră într-o nouă etapă. Mesajul transmis de către libretele sale este eliminarea aristocrației corupte, ceea ce devine simbolul unei reforme, care va conduce la transformări culturale, sociale și istorice. Opera *Răpirea din serai* (1782) nu mai este *seria* sau *buffa*, ci are ca subiect viața cotidiană, cu personaje reale. Libretul a fost compus de Gottlieb Stephanie (1741-1800), după poemul lui Friedrich Bretzner (1748-1897). Importanța acestei opere rezidă în locul pe care-l ocupă în

creația mozartiană și de asemenea în evoluția operei naționale germane: „Aspirația compozitorului de a crea o muzică convingătoare l-a determinat să intervină adesea în concepția libretului”.¹ El consideră că textul trebuie să servească muzica. Opera lui Mozart constituie un pretext pentru a demasca nedreptățile din timpul său. Astfel, datorită spiritului *Illuminismului*, tiranul devine generos și finalul operei reprezintă triumful dragostei dintre Belmont și Constance.

Opera *Nunta lui Figaro* (1786) a fost construită pe libretul lui Lorenzo da Ponte (1749-1838), inspirat de piesa lui Pierre Beaumarchais (1732-1799). Departate de subiectele istorice sau mitologice, acțiunea dezvăluie realități care vor conduce la Revoluția Franceză din 1789, constituind o critică la adresa înaltei societăți. Viața cuplului aristocratic Rosina-Almaviva se desfășoară în același timp cu cea a Suzanei (camerista contesei) și a lui Figaro (bărbierul). Personajele își trăiesc sentimentele în mod natural, ceea ce dă farmec și spontaneitate discursului muzical.

Lorenzo da Ponte a fost din nou libretistul lui Mozart pentru opera *Don Giovanni* (1787), inspirată de mitul creat de Tirso de Molina (1579-1648) și de piesa lui Molière (1622-1673). Da Ponte a reușit să transpună mitul spaniol în secolul al XVIII-lea și să organizeze cu talent desfășurarea acțiunii, dar geniul lui Mozart este cel care a făcut din acest subiect o capodoperă. Subtitlul acestei opere, semnalat atât de libretist, cât și de compozitor, este *dramma giocoso* – două noțiuni care par opuse, dar care își găsesc locul cel just în evoluția acțiunii. Pe de-o parte, este vorba despre destinul tragic al eroului, care va pieri în flăcări; pe de altă parte, este bucuria de a trăi a unui om care știe să savureze plăcerile vieții. Contrariile se unesc, vorbind despre realitatea existenței, care posedă multiple fațete.

Ultima din operele lui Mozart este *Flautul fermecat* (1791), bazată pe un libret de Emanuel Schikaneder (1751-1812). Atât libretistul, cât și compozitorul, erau membrii aceleiași loje masonice, ceea ce explică simbolurile care apar în această operă. Libretul a fost inspirat de un basm oriental, publicat de poetul Cristoph Martin Wieland (1733-1813), având ca temă lupta între bine și rău, și evoluția omului în drumul său printre încercări. Chiar dacă există uneori „o slăbiciune a coeziunii dramaturgice, ea este salvată de unitatea de gândire a dramaturgiei muzicale”.² Realul și irealul, drama și comedia, se întrepătrund și formează un tot, datorită talentului compozitorului de a creiona fiecare personaj.

Pe drumul evolutiv al operei nu poate lipsi Ludwig van Beethoven (1770-1827), cu opera sa *Fidelio* (1805), pe un libret de Joseph Sonnleitner (1766-1835). Această operă prezintă un

¹ Ioana Ștefănescu – *O istorie a muzicii universale*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, pag. 221.

² *Ibidem*, pag. 233.

parcurs original. În primul rând, ea este singulară în creația „Titanului”. Apoi, i-au fost necesari 10 ani pentru a o finaliza. Trei libretişti au contribuit la naşterea sa: primul a fost Joseph Sonnleitner, al cărui libret era de fapt o traducere a textului lui Jean Nicolas Bouilly, un autor francez celebru. Cel de-al doilea a fost un prieten al compozitorului, Stephan von Breunig, care a încercat să modifice primul text. În sfârşit, Georg Friedrich Treischke va fi cel care va da forma definitivă textului, realizând o adevărată coeziune. Un alt fapt original îl constituie existenţa a nu mai puţin de 4 uverturi pentru această operă; cea de-a patra se cântă înaintea reprezentării scenice, iar cea de-a treia, care se numeşte *Leonora Nr. 3*, a devenit o pagină simfonică celebră, care se cântă independent de acţiunea scenică. Mai există un aspect demn de a fi remarcat – subiectul se află departe de convenţionalismul epocii, fiind influenţat de ideile Revoluţiei Franceze. Eroina, Leonora, deghizată în Fidelio, luptă pentru a-şi salva soţul, pe Florestan, închis pe nedrept, şi reuşeşte să-l salveze.

Raportul între libret şi fantezia sonoră este scos în evidenţă de compozitorul italian Gioacchino Rossini (1792-1868). Libretul pentru opera *Tancred* (1813) a fost scris de Gaetano Rossi (1774-1855), inspirat la rândul său de Torquato Tasso şi Voltaire. Capodopera lui Rossini este *Bărbierul din Sevilla* (1816), al cărui libret a fost scris de Cesare Sterbini, având ca punct de plecare piesa de teatru a lui Pierre Augustin de Beaumarchais (1732-1799). Rossini a avut curajul de a se detaşa de cântăreţii epocii, care comandau compozitorilor arii compatibile cu vocile lor, şi a reuşit să creeze un nou model de operă comică, în care lirismul şi-a găsit locul său. El era „il vero italiano”, care s-a inspirat din temperamentul, din cântecele şi dansurile ţării sale. Este interesant de observat că lipsa de inspiraţie a libretelor operelor *Elisabeta, regina Angliei* şi *Othello*, a fost compensată de frumuseţea muzicii lor. Compozitorul a avut şansa de a colabora cu libretistul Leone Tottola pentru opera *Moise în Egipt*, al cărui libret era de o mare limpezime. Orizontul libretelor sale devine din ce în ce mai larg: *La donna del Lago* se inspiră din Walter Scott, *Cenuşăreasa* din Charles Perrault, *Semiramida* din Voltaire, *Wilhelm Tell* din Schiller.

Odată cu Giuseppe Verdi (1813-1901), realismul operei se impune şi muzica primeşte accentele psihologice ale societăţii. Libretistul primelor mari succese a fost Temistocle Solera (*Nabucodonosor* – 1841 şi *Lombarzii* – 1843). Un nou libretist, care va şti să se adapteze ideilor compozitorului şi care va fi colaboratorul său fidel, este Francesco Maria Piave (1810-1876). El a scris libretul după piesa lui Victor Hugo, *Ermani* (1844), apoi pentru piesa lui Shakespeare, *Macbeth* (1847). Opera *Luise Miller* (1849) a fost inspirată de Schiller şi a avut ca libretist pe Salvatore Cammarano.

Anul 1851 a însemnat începutul unei perioade foarte rodnice, în care Verdi compune trilogia sa: *Rigoletto* (1851), *Trubadurul* (1853) și *Traviata* (1853), opere foarte realiste, care au drept protagoniști un bufon, o țigancă și o prostituată. Drama *Le roi s'amuse* (*Regele se amuză*) de Victor Hugo a fost adaptată de Francesco Maria Piave, pentru a trece cenzura, dar Verdi nu a cedat criticilor, deoarece dorea să realizeze un personaj veridic în *Rigoletto* și să scoată în evidență contrastul dintre viața nobililor și cea a sărmanilor. În ce privește opera *Trubadurul*, inspirată de un scriitor spaniol (Antonio Garcia Gutierrez), libretul său prezintă prea multe intrigi, care încarcă acțiunea; popularitatea acestei opere se datorează valorii muzicale. Cu curaj, Verdi a abordat romanul lui Alexandre Dumas-fiul, *Dama cu camelii*; titlul pe care Francesco Maria Piave i l-a dat a fost *Traviata*, adică *Rătăcita*. Acest subiect nu putea fi agreabil contemporanilor, ceea ce a produs un eșec la premieră, fapt care n-a împiedicat popularitatea ulterioară a acestei opere.

Trilogia *Aida* (1870), *Othello* (1880), *Falstaff* (1893), face parte din ultima perioadă a lui Verdi. *Aida* are la bază o veche legendă egipteană, scrisă de un egiptolog francez, Auguste Mariette-Bey, care a fost tot timpul consultat pentru costume, decoruri, mod de viață în Egiptul antic. Această operă a fost comandată pentru inaugurarea Canalului de Suez și a văzut lumina rampei la Cairo, la 24 decembrie 1871.

Pentru *Othello*, Verdi a avut ca libretist pe Arigo Boito, care a condus intriga cu real talent. Logica sa surprinzătoare în realizarea libretului a fost cea care a inspirat pe compozitor pentru o capodoperă.

Ultima creație a lui Verdi, *Falstaff*, datorează succesul aceluiași libretist, Arigo Boito, care a modificat piesa lui Shakespeare, *Nevestele vesele din Windsor*. Este necesar să remarcăm faptul că Verdi a excelat atât în genul comic, cât și în cel tragic.

Opera lui Piotr Ilici Ceaikovski (1841-1893), *Evgheni Oneghin* (1879), constituie un punct important în evoluția dramei muzicale. Pușkin a fost cel care a inspirat libretul lui K.S. Shilovsky (1849-1893). De data aceasta, a existat o incompatibilitate între echilibrul gestului lui Pușkin și caracterul tenebros al muzicii lui Ceaikovski. Compozitorul dă textului poetului un freamăt, amplificând valențele nostalgice și lirismul.

Creația lui Wagner a influențat un alt compozitor de operă, Richard Strauss (1854-1949), care a scris 15 opere. Libretistul său a fost un mare scriitor și dramaturg al epocii, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), pentru operele: *Electra* (1909), *Cavalerul rozelor* (1911), *Ariadna la Naxos* (1912,1916), *Femeia fără umbră* (1919), *Elena din Egipt* (1927), *Arabella* (1933).

Un nou curent se impune în 1890, *verismul*, cu operele *La Wally* de Alfredo Catalani, *Cavaleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Paiate* de Ruggiero Leoncavallo, care exprimă viața cotidiană, cu fapte mai puțin semnificative. Creația lui Giacomo Puccini (1858-1924) a sintetizat opera lui Verdi, melosul francez și simfonismul lui Wagner, în operele sale de mare succes: *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Cio-Cio-San* (1904), *Turandot* (1936, premiera p.m.).

În 1910, *modernismul*, care se opune tonalității, apare în muzică; Arnold Schönberg (1874-1951) compune opera sa, *Moise și Aron* în 1926-1927, Alban Berg (1885-1935) compune și scrie libretul (după piesa lui Georg Büchner) pentru opera sa, *Wozzeck*. Această operă constă dintr-un mare monolog al unicului personaj, care, în cele din urmă, se sinucide.

CAPITOLUL 5

Este intitulat «O privire asupra regulilor de bună formare a libretului».

Libretul prezintă multe fațete: dramatice, vizuale, poetice, coregrafice, fiind o sursă care conferă concretizare și unificare întregului complex artistic. El implică: prezentarea atmosferei, a culorii locale și istorice, a emoțiilor personajelor, a acțiunii *psihice* pe scenă, a conținutului verbal și textual (incluzând mișcarea scenică), prezentarea noilor personaje, evenimente, idei tematice. El supune expresia scenică unor transformări. În plus, analogia lingvistică cu materialul sonor trebuie să fie convingătoare. Este necesar ca limbajul să se poziționeze corect între existențial, retoric și estetic. Organizarea textului libretului va crea *personaje lingvistice* de o forță dramaturgică diferită, în funcție de cheia cu care ele dozează afirmațiile sau interogațiile lor.

Examinând capodopere ca *Don Giovanni* de Mozart sau *Tosca* de Puccini, observăm zone de obiectivitate ale textului-libret și de asemenea un spațiu-metaforă, prin care replicile câștigă o coerență *psihologică*.

Un spațiu este articulat prin conexiunea între muzică (armonie, moduri) și libret; el poate fi un indicator al corespondențelor între starea personajelor și diferitele grade de consonanță sau disonanță exprimate de armonie, de stările muzicii. De exemplu, starea de liniște se asociază cu consonanța, în timp ce starea de anxietate cu disonanța, cu cromatismul. Compozitorul imaginează cu ajutorul sunetului un dicționar de calități, pentru ca libretul să se desfășoare în mod expresiv. El comentează sonor prin leitmotive psihicul fiecărui personaj. Libretul este o ipostază derivată din proza unui text-origine; relieful său indică specificul semantic al textului, dar travaliul compozitorului este instrumentul care multiplică orizontul problematicii artistice, pentru a o plasa într-un alt spațiu.

Libretistul se ocupă de ritmul poetic, care poate avea inflexiuni afirmative, negative sau interogative, iar compozitorul are rolul de organizator al materialului literar, de prelucrare a lui, spre a putea fi convertit în efluvii sonore. Opera se naşte prin schimbul dintre cel ce stăpâneşte textul literar (libretistul) şi cel ce zămisleşte textul muzical (compozitorul). Formele muzicale: fugă, sonată, rondo, lied, au corespondenţe literare. De exemplu, forma de sonată va fi o formă de sonată în proza libretului, cu expoziţie, dezvoltare, repriză. Forma de trio va cere libretului de asemenea o formă de trio, cea de rondo va corespunde revenirilor unui personaj sau unei situaţii. Ciacona va putea exprima un personaj obsedat şi pedala – liniştea, aşteptarea.

Este necesar ca aspectul ritmic al muzicii să fie pus în legătură cu ritmul poetic al libretului, folosind diferite tehnici de compoziţie: variaţiunea continuă, dezvoltarea frazelor, amplificarea sau diminuarea unităţilor morfologice, unitatea relaţiilor rimelor, agogicile fluctuante sau staţionare, schimbarea caracterului.

Țesătura sonoră reprezintă o completare a celei literare. Textul literar se reflectă în textul muzical, cele două entităţi având un scop comun: realizarea unei curbe emoţionale, construirea unei linii muzicale pline de tensiune. Intonaţia limbajului va răspândi o reverberaţie în sunetul orchestrei. Un anumit motiv melodic acompaniază versul poetic. Finalul rimelor, prin cadenţa armonică, va coincide cu finalul frazei muzicale.

Spaţiul scenei comportă un amalgam de expresii, care fac ca un anume gest, un anume costum sau decor să fie echivalentul unei fraze cromatice, de exemplu, sau unei anumite rime. Coordonarea versului cu armonia muzicii poate fi realizată printr-o analiză atentă a textului, de către dirijor şi cântăreţi.

Partea a II-a a tezei este dedicată compozitorului Anatol Vieru

CAPITOLUL 6

Câteva repere despre profilul lui A. Vieru, creator pregnant al secolului XX

Acest capitol prezintă o scurtă biografie a compozitorului, precum și gândirea, concepțiile și judecățile sale estetice.

Anatol Vieru (1926-1998) a fost una din cele mai importante figuri ale muzicii românești din secolul XX. După studii la București, Moscova și Berlin, el a predat compoziția și orchestrația la Conservatorul din București și a susținut conferințe la New York, Bronxville, Moscova, Ierusalim, Darmstadt, etc. A primit numeroase distincții, printre care: Premiul de compoziție „Regina Marie-José”, Premiul „Koussevitsky”, Premiul „George Enescu”, Premiul „Herder”. A scris cărți și numeroase articole despre muzică.

Creația sa cuprinde toate genurile muzicale: muzică de cameră (*Trepte ale tăcerii*, *Sita lui Eratostene*, *Museum Music*; Cvartete de coarde), muzică simfonică (*6 Simfonii*), muzică concertantă (*Concert pentru orchestră*, *Concert pentru cello și orchestră*, *Concert pentru clarinet și orchestră*, *Concert pentru flaut și orchestră*), muzică vocal-sinfonică (Oratoriul *Miorița*, *Clepsidra II*), muzică de film (*Ciucurencu*, *Brâncuși la Tg. Jiu*, *Felix și Otilia*, *Marele singuratic*).

În creația și în gândirea sa, modalismul ocupă un loc important, cartea sa, *Cartea modurilor*, constituind un monument teoretic. În căutările sale, el a apelat la matematică, pe care a aplicat-o în muzică. Se poate spune că această concepție reprezintă un nou mod de a concepe muzica. El a generalizat vechi procedee muzicale și le-a pus în legătură cu logica și matematica.

Anatol Vieru a fost un gânditor, tema principală a căutărilor sale fiind timpul. Timpul constituie o ocazie de reflectare asupra condiției omenești, el este cel care dă naștere formei muzicale. Vieru a fost creatorul unor noi forme muzicale, ca cea de *clepsidră* și *sită*. Un articol edificator pentru preocupările sale este *Tăcerea ca o sculptare a sunetului*, susținut la New York, la 24 ianuarie 1968. Lucrarea *Scene nocturne* pentru 2 coruri a cappella încearcă să palpeze timpul și spațiul prin muzică. *Odă Tăcerii* și *Trepte ale Tăcerii* sunt două lucrări ale tăcerii. *Clepsidra I* și *Clepsidra II* creează imaginea muzicală a scurgerii timpului, fără început și sfârșit. *Sita lui Eratostene* constituie o formă muzicală, inspirată de algoritmul lui Eratostene, numerele prime fiind personajele acestui teatru fără scenă. Este un teatru al absurdului în tradiție românească.

CAPITOLUL 7

Creația de operă a lui Anatol Vieru

Anatol Vieru s-a preocupat de genul liric în ultima perioadă a vieții sale, dar au existat lucrări care l-au pregătit, ca *Scenele nocturne*. Operele sale sunt remarcabile pentru repertoriul românesc și universal. Ordinea apariției lor este următoarea:

- *Iona* (1972-1976), inspirată de piesa de teatru a lui Marin Sorescu, prima audiție la 31 octombrie 1976, Orchestra Radioteleviziunii Române, dirijor Ludovic Bacs
- *Praznicul calicilor* (1978-1981), inspirată de piesa de teatru a lui Mihail Sorbul, montată la Berlin, la 10 octombrie 1990; cântată în concert la 24 iunie 1984, la București, Orchestra Radio, dirijor Ludovic Bacs
- *Telegramme* (1982-1983), *Temă și variațiuni* (1983), inspirate de Ion Luca Caragiale, prima audiție la 8 noiembrie 1983, Orchestra Filarmonică „George Enescu”, București, dirijor Anatol Vieru
- *Un pedagog de școală nouă* (1983-1984), inspirată de Ion Luca Caragiale, prima audiție la 7 aprilie 1987, dirijor Anatol Vieru și la 5 martie 2002, premiera la Opera Comică din București
- *Ultimele zile, ultimele ore* (1990-1995), inspirată de Alexandr Sergheevici Pușkin și Mihail Bulgakov, prima audiție la 25 noiembrie 2000, la Radio România Cultural și România Muzical, Orchestra de Cameră a Radiodifuziunii Române, dirijor Ludovic Bacs

Autorul consideră că problema fundamentală pentru compozitor este balansul între timpul muzicii și al cuvântului. Textele sale dramatice au fost monologuri ale compozitorului, un amestec de tragic și comic, tragedie în fond și comedie în formă.

Un aspect important al creației lui Anatol Vieru îl constituie rezistența sa în fața regimului comunist, care obliga creatorul de artă la niște norme și legi cu care el nu putea rezona. El se exprimă cu curaj, făcând o permanentă aluzie la temnița comunistă în care era închis poporul român. Autoritățile au admis cu greu reprezentarea operelor sale.

În aceste opere, el a fost și libretist, preluând textele cu fidelitate și operând schimbări neesențiale.

Cele trei schițe lirice inspirate de Caragiale constituie un spectacol unitar, care transpune critica societății în prezentul comunist. Foarte originale, nu au personaje identificate, nici conflict dramatic. Ceea ce le caracterizează este atmosfera preluată din textele respective, spiritul caustic, ironia, umorul lui Caragiale. Delimitarea între voce și cuvânt se face cu greutate.

Opera *Telegrame* a fost scrisă pentru două voci masculine, comicul situațiilor și de limbaj se desfășoară într-un spațiu restrâns, este vorba în esență de o furtună într-un pahar cu apă.

Temă și variațiuni preia aproape în întregime textul, doar 8 cuvinte lipsesc. Nu există personaje, este scrisă pentru Voce I și Voce II, acompaniate de instrumente electronice. O informație a apărut într-un jurnal; patru alte jurnale o preiau și o interpretează după orientarea lor. Această lucrare arată înclinația către ludic a compozitorului, putând fi considerată un joc plin de fantezie, de spirit inventiv.

Un pedagog de școală nouă este o operă într-un singur act, care critică învățământul de pe vremea lui Caragiale, dar și din epoca compozitorului, în care elevii intelectualilor erau considerați dușmanii poporului.

Ultima operă a compozitorului, *Ultimele zile, ultimele ore*, constituie o sinteză a creației sale. Este o meditație asupra unor idei fundamentale, asupra vieții și a morții. Personajele principale sunt W.A.Mozart și A.S.Pușkin. Acțiunea se desfășoară pe două planuri paralele, fiind un teatru în teatru. Tema este destinul creatorului de geniu într-o lume care nu se poate ridica la înălțimea lui. Există similitudini între cele două personaje centrale, amândoi fiind sacrificați în plină tinerețe de răutatea și invidia celor care-i înconjurau.

CAPITOLUL 8

Operele *Iona* și *Praznicul calicilor*

8.1. Opera *Iona* (după Marin Sorescu)

Această operă constituie un moment inedit în istoria muzicii românești de operă, având asemănări cu opera *Așteptarea* de Arnold Schönberg și cu opera *Vocea umană* de Francis Poulenc. Originalitatea sa vine mai întâi din alegerea libretului (piesa omonimă a lui Marin Sorescu), având o tematică poetico-parabolică. Apoi, acțiunea se desfășoară pe parcursul unui singur act, cu un singur personaj. Nu există o acțiune propriu-zisă sau un conflict, nici schimbări spectaculoase de decor; tematica sa are un profund conținut filosofic, introspectiv, care reclamă un spațiu minim de mișcare.

Trei elemente concură la nota sa distinctivă în peisajul liricii românești: textul, muzica și imaginea, deoarece autorul a apelat la gravurile lui Maurits Cornelis Escher (un mare grafician olandez – 1898-1972), pentru a accentua ideile muzicale.

Figura profetului Iona din Vechiul Testament, care a stat trei zile și trei nopți în burta unei balene, a inspirat atât pe dramaturg, cât și pe compozitor. Mitul biblic simbolizează o lume închisă, din care ființa umană luptă cu toate puterile pentru a ieși la lumină, pentru a-și recâștiga

libertatea. Marin Sorescu preia simbolul și-i dă un sens existențial. Iona își pune problema existenței sale în univers. De aici ia naștere un dialog infinit cu sine însuși, cu conștiința sa, meditând la viață și la moarte. Luptând cu un colos, care vrea să-l zdrobească, singura armă rămâne întoarcerea la sine, sondarea profunzimilor proprii sale ființe. Cuvintele compozitorului sunt revelatoare: „gama sentimentelor și atitudinilor exprimate aici – de la umorul malițios la cel furios, de la suavitatea lacrimii la crisparea pumnului – servește patetic o cauză scumpă tuturor: cea a umanității și a libertății”.

Aluziile celor doi autori sunt clare: teroarea comunistă, închiderea într-un spațiu fără ieșire, lipsa de speranță, înghițirea țărilor mici de către țările mari, supunerea în fața marilor puteri.

Eliberarea decisivă va fi moartea, care poate fi privită ca o înviere. Iona se sinucide, o face pentru a pătrunde în sine și a cunoaște lumea prin sine – aici este metamorfoza supremă și catharsisul operei.

Modificările pe care Vieru le-a operat în textul lui Sorescu sunt mici. Cu muzica sa, compozitorul a încercat să pătrundă în profunzimea sentimentelor eroului și să amplifice semnificațiile piesei. În acest demers, arta lui Escher i-a fost de mare ajutor.

Compozitorul a găsit cea mai bună expresie sonoră pentru a reda adevărul textului. Universul său sonor este modal și ceea ce face din această operă o capodoperă este maniera în care este tratată vocea. Cântul și vorba se împletesc în mod ingenios, este când murmur, când cuvânt-cântat, când cântec-vorbit; el utilizează toate descoperirile din creațiile sale anterioare, incluzând aici numerele prime și clepsidra. Instrumentele sunt folosite cu artă, pentru a sublinia emoțiile eroului. Compozitorul se servește de textul lui Sorescu pentru a avea acces la idei încă mai înalte, la un orizont încă mai vast.

8.2. Opera „Praznicul calicilor”

Această operă îi este dedicată lui Luis Buñuel, deoarece autorul a fost preocupat de arta spaniolă. Există aici afinități cu tablourile lui Francisco de Goya și Pieter Bruegel cel Bătrân. În finalul operei, el introduce un fragment din poemul lui Geo Bogza „Breugheliana”.

Acțiunea se petrece în 1460, la Târgoviște, la curtea lui Vlad IV Draculea Țepeș, care vrea să curețe țara de sărăntoci, de cerșetori, de handicapați. Pentru aceasta, îi invită la un banchet, apoi îi omoară, dându-le foc. De fapt, acești sărmani nu erau ceea ce pretindeau a fi: *Orbul* vedea, *Ciungul* avea două mâini, etc; sărăcia era mai degrabă morală.

Analogiile cu anii 1978-1980 sunt clare. Țara noastră traversa o epocă de obscuritate, de opresiune, sub tirania unui nou Vlad Țepeș. Poporul era prizonier în propria lui țară, aspirând

spre o libertate iluzorie. Şeful statului avea drept de viaţă şi de moarte asupra poporului, ca în piesă. Conducătorii ţării au înţeles mesajul lucrării, care a fost cântată cu condiţia schimbării titlului în „Pedeapsa”.

Este vorba despre o comedie tragică, satirică, burlescă, ce începe ca o comedie şi se termină ca o tragedie. La fel cu *Iona*, este o operă de idei, şi nu de acţiune, o parabolă despre condiţia omnia. Ea înfierează slăbiciunile naturii umane, instigă la reflecţie, marcând existenţa celor care o ascultă.

Compozitorul utilizează aproape întreaga piesă a lui Sorbul, operând modificări neesenţiale în text şi păstrând forma în versuri. Diferenţa constă în structură: la Sorbul sunt 7 scene, în timp ce la Vieru sunt 17, multe dintre ele desfăşurându-se una dintr-alta, fără pauză.

În opera *Iona*, trebuia ca un singur personaj să susţină întreaga intrigă; aici, există un grup solistic, format din 11 voci, dintre care 10 sunt masculine şi numai una singură este feminină. Personajele sunt grupate în cvartete vocale, după clasele sociale pe care le reprezintă:

- grupul „oficialităţilor” – Medelnicer, Paharnic, Fustaş, Comis
- grupul „calicilor” – Domniţa, Sisoie, Pomană, Văsluianu
- Vlad Ţepeş, Vornicul, Grămăticul

Grupul coral este format din 4-10 persoane: cerşetori, Şchiop I şi Şchiop II, boieri, etc.

În ceea ce priveşte grupul instrumental, diferenţiindu-se de opera *Iona*, în care era reprezentat generos, aici este mic: flaut, cello, trompetă, corn, trombon, tubă, chitară amplificată şi chitară bas, orgă electronică şi percuţie foarte bogată.

Întreaga operă se desfăşoară pe ritmul iniţial de *boogie-woogie*, un ritm de jazz, foarte dinamic şi în acelaşi timp satiric.

Este interesant de observat contrastul între subiect, care descrie un eveniment din secolul al XV-lea şi mijloacele artistice folosite, care sunt de factură modernă (orgă electronică, chitară amplificată).

Acţiunea este condusă cu artă către deznodământ, tensiunea se acumulează spre sfârşit. Aparatul vocal şi cel instrumental servesc intenţiei compozitorului de a realiza o puternică satiră a epocii.

CAPITOLUL 9

Postmodernismul în creaţia de operă (şi libret) al lui Anatol Vieru

Apropiindu-ne de opera lui Vieru descoperim – în librete şi muzică – referinţe ce ţin de scoaterea la lumină a acestora, provoacă acea „fugă înapoi a istoriei şi nu înainte, ca în timpul

perioadei avangardiste”³ Este o atitudine estetică prin care orizontul modernismului câştigă spaţiu. *Praznicul Calicilor* şi *Ultimele zile...*, *Ultimele ore* (ultima sa operă) precum şi *Iona* – în care sunt folosite şi resurse de expresie extra-muzicale – definesc un sistem de gândire pluralist ce confruntă reformulări sonore, citate, „un stil muzical între stiluri.”⁴ Acest sistem cuprinde elemente postmoderne „aspectul dominant este pluralismul şi, implicit, accesibilitatea diferitelor perioade istorice”⁵ respectiv una *ironică*, care surprinde „travestirea, parodia, ironia şi excesul.”⁶

³ Nemescu, Octavian: *Avangarda în componistica românească*. În Rev. Muzica, nr. 1/2010, Bucureşti, p. 37. Compozitorul O. Nemescu aduce în faţa noastră afirmaţia lui Ştefan Niculescu privind unul dintre importantele aspecte ale atitudinii postmoderne.

⁴ Ibid., p. 33

⁵ Garaz, Oleg: *Muzica postmodernă: reinventarea artei muzicale după sfârşitul modernităţii*. În Rev. Muzica, nr. 3/2012, Bucureşti, p. 34

⁶ Ibid., p. 34

SUMMARY

Introduction

My thesis consists of two large parts, with chapters, subchapters, conclusions, bibliography. In the first part, I'm referring to the concept of interdisciplinarity, analyzing the connections between the arts and sciences, and their influence on the spectacle. I also considered it necessary to review the history of the opera, the styles, up to contemporary times. The second part is dedicated to the composer Anatol Vieru, whose artworks - *Jonah* and *Praznicul Calicilor* (The Feast of the Beggars) - are analyzed in detail.

What inspired me to start this research was my work in the choir of the Romanian Opera and subsequently the philology studies, which gave rise to questions about the metamorphosis through by passing a text, to become a libretto and then a opera spectacle.

Chapter I

Is entitled "The art of music dialogue with other disciplines".

The concept of sincretism appears again in the old Greek tragedy sticker, bringing with him and poetry, in the context of eurhythmy. Later, minstrels continue the tradition of musician - poets, being the real founders of modern European culture. Their performances will unite with dramatic creations of the Florentine Cenacles, giving rise to the typical art forms for the music of the Renaissance, namely opera. In this context the merging between the words and music becomes a complex process for the submission of thoughts and emotions.

A section is dedicated to literary-music binom. The interdependence between the two, mainly poetry and music, present a significant complexity. It is hard to find the accompanying first forms of literature with music, they lowering in the past, into archaic ceremony. Over time, this intertwining of the two artistic manifestations led to the creation of masterpieces in Vocal Polifonia of the Renaissance. Orpheus de Monteverdi opera marks the beginning of a new musical genre that brings together speech and singing to the highest level.

Going on the thread of history, we notice that composers' leaning towards literature becomes more and more prominent. Thus, although he will not address the genre of opera, Johann Sebastian Bach will draw inspiration from the Gospels, his two oratories (*The Passion of Matthew and the Passion of John*) as the culmination of word-music interchange.

Wolfgang Amadeus Mozart performs an indissoluble fusion between music and dramatic action in his works. His requirements, related to the libretto text, came from the dramatic considerations of artistic truth. Through his works, the lyrical genre is surprisingly renewed.

Along with Romanticism, arises the *lied*, a genre in which composers appeal to the poetic texts of reputable authors. Franz Schubert opens the series of unequalled pages, followed by Robert Schumann and Hugo Wolf.

On the one hand, we note that literature has always been a source of inspiration for composers. On the other hand, music has also influenced literary processes in the creation of authors like Romain Rolland, Franz Werfel, Hermann Hesse, Thomas Mann, Paul Celan.

Chapter II

This chapter is entitled "Manifestation of the musical element connected to syncretism in the XIX-XX opera ". The apotheosis of music-literature interweaving will take place in the creation of Richard Wagner, to whom a special subchapter is dedicated.

Richard Wagner's personality (1813-1883) marked a substantial change in the libretto, he revolutionized the relationship between the public and the scene. Before him, the libretto was not a stand-alone work. *Flying Dutchmen* (1840) and *Lohengrin* (1847) operas were published separately from the actual spectacle as versed works long before the musical finalization of the works, their *libretto* being designed to be studied before the spectacle.

Wagner particularly influenced modern art, both as a playwright and as a theorist, through his new conception of drama. His theories of cyclical structure, infinite melody, the use of leitmotifs, as well as the inspiration from the legends are particularly mirrored in the Tetralogy of the *Nibelung Ring* (1853).

Influenced by the Greek tragedy, but also by the philosophers Arthur Schopenhauer and Ludwig Feuerbach, he blends the symbols of many forms of art to portray man in all his complexity of aspirations. Its main purpose was to create a complex artwork through a synthesis of music, poetry and dance, as well as the realization of the ideal human being. Fantastic and picturesque, the tendency to express a high ideal, approaching the sphere of abstract notions, to portray reality through the realm of concrete images, are defining features of his musical conception.

The *Rienzi Opera* (1838-1840) already announces the playwright Wagner, through the appearance of leitmotifs and the emotional tension that is created in the soundtrack.

He starts his ascent with the *Flying Dutchman*, searching for themes in German mythology. The romantic themes are mentioned in his works, where the fantastic legend of the Middle Ages intertwines real-life scenes. The *Flying Dutchman* represents the romantic hero who seeks the meaning of life and happiness. At the same time, the heroine who sacrifices for love appears - Senta gives his life for the loved one.

In *Tannhäuser* (1845), there are still many leitmotifs, the musical declamation dominates, the symphony of accompaniment combines with the variety of vocal means and the heterogeneity of the elements (the Christian myth, the ancient Greek, the German legend). It is the drama of the sinful man who goes on pilgrimage to obtain forgiveness.

The most poetic of Wagner's creations is *Lohengrin* (1848), which contains a continuous declamation, replacing traditional numbers. In the center, there is the legend of the Grail. The composer performs a profound analysis of the characters' soul states.

In the tetralogy of *The Ring of the Nibelungs* (*Gold of the Rhine* - 1853, *Walkiria* - 1856, *Siegfried* - 1857 and *The Twilight of the Gods* - 1874), Wagner made a grand epic, where the characters are drawn in realism, the images of nature and life, the dramatic conflicts, are made with convincing musical means. This work is one of the great creations of the romantic era.

Influenced by Arthur Schopenhauer's philosophy, Wagner finds new meanings for the Middle Ages legend in *Tristan and Isolde* (1859). He describes the infinite love and suffering of this feeling. It is a giant vocal-symphonic poem, having as its subject the killing force of passion. The action is very low, the psychological analysis prevails.

If, until now, the composer had been a librettist, he used the Deirhardstein libretto for the *Nürnberg Singers* (1867) opera. The central figure is the poet, playwright and musician Hans Sachs (1494-1576) and the theme - the opposition between sincere art and traditional art, closed in rigid rules, without expression. The opera is not limited to evoking dramatic conflicts, it is a fresco of events, with many characters.

His last opera, *Parsifal* (1882), is inspired by the old legends of the Grail. Dedicated to the struggle between purity and passion, this poem is a hymn dedicated to giving up earthly life and human evolution through salvation. It is the Christian conception of the author expressing himself here.

In his essays, such as *The Artwork of the Future*, Wagner presents his conception of music as a way of expressing all feelings, from earthly to heavenly love, from hatred to seraphic forgiveness, from heroic path to death. For him, only musical drama can expose exhaustively major themes with the help of *infinite melody*.

The following subchapter refers to the influence of Wagner's revolutionary thinking on the composers who followed him. Thus, Richard Strauss enters the history of music with a prodigious creation of 15 works, distinguished by the way he treats the libretto through fantasy and orchestration.

After the opera is dominated by the Belcanto style by Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, and culminating with the creation of Giuseppe Verdi (the creator of 28 unparalleled dramatic works) at the opposite pole this style, as well as Wagnerian romanticism, is the verisimilitude stream. He gains ground in Italy at the end of the nineteenth century, culminating in the works of Giacomo Puccini, which is influenced by his work of Wagnerian drama, the Verdi opera and the lyricism of French music.

The second Viennese school (Arnold Schönberg and Alban Berg), impressionism (Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas), folklore (Manuel de Falla, Leos Janáček), Russian neoclassicism (Igor Stravinski, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich) and Western Europe (Paul Hindemith, Benjamin Britten, Béla Bartók, Luigi Dallapiccola).

Chapter III

This chapter is dedicated to the George Enescu's opera *Oedipus*. Through his masterpiece, the Romanian composer integrated the ancient Greek myth into the modern concept of existence. The troubles of the main character characterize the condition of today's man. Enescu creates a postwagnerian opera, a lyrical tragedy with deep existential significance.

A subchapter reviews the Romanian opera creation of past and present.

Chapter IV deals with the opera libretto from a historical perspective, analyzing in details the connection with the musical text.

The word *libretto* comes from the Italian *libretto*, a diminutive of the word *book*. He indicates a summary of an action that is in a book. Thus, the libretto contains the subject of the action and also the whole direction. The speech characters is accompanied by forms that emphasize their attributes, such as: the event space, the lights that create a certain symbolic nuance, the costumes that portray the temperament of the characters and other suggestions that causes the sensory.

In the old times, there was a strong connection between the spoken sound and the sung sound, materialized in religious syncretic performances, in which the declamation was harmoniously intertwined with the sound of the music and the dance.

The vocation of the work is to convey a message that speaks of man as a whole. His history is a succession of spoken texts that became music support. Monteverdi was the creator of *Orpheus* (1607), which is considered the first opera in the history of music.

The opera was born in Italy, during the Renaissance, in the *Bardi Camerata*, a group of intellectuals who met in Florence. The first composers were Giulio Caccini (1551-1618) and Jacopo Peri (1561-1633), who were inspired by the ancient Greek myths. At first, the libretto's creator remains unknown; as the composer improves his craft, a collaborator is needed to lead the plot. Thus, Francesco Cavalli (1602-1676) collaborates with Giovanni Faustini (1615-1651) for *La Calistro*.

The works of Friedrich Händel (1685-1759) are real *dramas for music*. The most famous opera is *Rinaldo*, an Italian opera written by a German composer for an English audience, based on Giacomo Rossi's libretto (1710-1729). This "Gothic drama," judging by its cultural content, is addressed to a broad audience. This genre, inspired by ancient Gothic folk legends, is transformed over time into a melodrama that expresses the liberation of injustice and tyranny, the new ideological valences of society.

Another important composer of the time was Jean Philippe Rameau (1683-1764). The last of his tragic works, *Les Boréades*, composed in 1764, on a libretto by Louis de Cahusac, is about a moment in the life of the Hyperboreans, an Apollo-protected population living in northern Europe. Here are elements related to *Theory of Affections* (Johann Mattheson's theory - 1681-1764 - it aims to follow the course of character sentiments, having as an example the technique of Greek oratory art). There is also the dancing element, which is based on the gallant style of the era, and symbols that require decoding.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1772) wrote in 1753 the work *Le Devin du village* (The fortune-teller of the village), whose libretto is conceived by him. It is a simple story, the characters sing folk songs, in the tradition of bucolic drama.

With Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), the relationship between libretto and music enters a new stage. The message sent by his libraries is the elimination of corrupt aristocracy, which becomes the symbol of a reform that will lead to cultural, social and historical transformations. Opera *Die entführung aus dem serail* (The abduction from the Seraglio) (1782) is no longer the *series* or *buffa*, but has as its subject the everyday life with real characters. The libretto was composed by Gottlieb Stephanie (1741-1800), after the poem of Friedrich Bretzner (1748-1897).

The importance of this work came from the place he occupies in Mozart's creation and also in the evolution of the German national opera: "The composer's aspiration to create

compelling music has led him to intervene often in the concept of the libretto".⁷ He believes the text must serve music. Mozart's work is a pretext to unmask the injustices of his time. Thus, thanks to the spirit of *Enlightenment*, the tyrant becomes generous and the end of the work is the triumph of love between Belmont and Constance.

The Marriage of Figaro opera (1786) was built on Lorenzo da Ponte's libretto (1749-1838), inspired by Pierre Beaumarchais's play (1732-1799). Far from historical or mythological issues, the action reveals realities that will lead to the French Revolution of 1789, criticize the high society. The life of the Rosina-Almaviva aristocratic couple takes place at the same time as that of Suzana (countess's maid) and Figaro (the barber). The characters live their feelings naturally, which gives charm and spontaneity to the musical discourse.

Lorenzo da Ponte was Mozart's librettist for the *Don Giovanni* opera (1787), inspired by the myth created by Tirso de Molina (1579-1648) and Molière's play (1622-1673). Da Ponte succeeded in transposing the Spanish myth in the eighteenth century and skillfully organizing the action, but Mozart's genius made the subject a masterpiece. The subtitle of this work, marked both by the librettist and by the composer, is the *dramma giocoso* - two notions that seem opposite but which find their right place in the evolution of action. On the one hand, it is the tragic destiny of the hero, who will perish in the flames; on the other hand, is the joy of living a man who knows how to enjoy the pleasures of life. The opposites unite, talking about the reality of existence, which has multiple faces.

The last of Mozart's works is the *Magic Flute* (1791), based on a libretto by Emanuel Schikaneder (1751-1812). Both the librettist and the composer were members of the same Masonic Lodge, which explains the symbols appearing in this work. The Libretto was inspired by an oriental fairytale, published by the poet Cristoph Martin Wieland (1733-1813), on the theme of the struggle between good and evil, and the evolution of man on his way through trials. Even though there is sometimes "a weakness of dramaturgical cohesion, it is saved by the musical dramaturgy unit of thought."⁸ Real and unreal, drama and comedy intertwine and form a whole, thanks to the talent of the composer to make every character.

Ludwig van Beethoven (1770-1827), with his work *Fidelio* (1805), on a libretto by Joseph Sonnleitner (1766-1835) can not miss the evolutionary path of the work. This work presents an original journey. First, it is singular in the creation of the "Titan". Then, it took him ten years to complete it. Three librettists contributed to his birth: the first was Joseph Sonnleitner, whose libretto was in fact a translation of the text of Jean Nicolas Bouilly, a famous

⁷ Ioana Ștefănescu - A History of Universal Music, vol. II, Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1996, p. 221.

⁸ Ibidem, pag.233

French author. The second was a friend of the composer, Stephan von Breunig, who tried to modify the first text. Finally, Georg Friedrich Treischke will be the one who will give the final form to the text, achieving true cohesion. Another original fact is the existence of no less than four scraps for this work; the fourth one is played before the scenic representation, and the third, which is called *Leonora* No. 3, became a famous symphonic page, which is played independently of the stage action. There is another aspect worthy to be noticed - the subject is far from the convention of the epoch, being influenced by the ideas of the French Revolution. Heroin, Leonora, disguised as Fidelio, struggles to save her husband, Florentine, unjustly imprisoned, and manages to rescue him.

The relation between libretto and sonic fantasy is highlighted by the Italian composer Gioacchino Rossini (1792-1868). The Libretto for the *Tancred* opera (1813) was written by Gaetano Rossi (1774-1855), inspired by Torquato Tasso and Voltaire. The masterpiece of Rossini is the *Barber of Seville* (1816), whose libretto was written by Cesare Sterbini, with origin in the theatre piece written by Pierre Augustin de Beaumarchais (1732-1799). Rossini had the courage to detach himself from the age-old singers, who commanded the country composers' operas according with their voices, and managed to create a new model of comic opera, in which lyricism found its place. He was "il vero italiano", inspired by the temperament, songs and dances of his country. It is interesting to note that the lack of inspiration of the librettos of *Elisabeth, the Queen of England* and *Othello*, was offset by the beauty of their music. The composer had the chance to collaborate with librettist Leone Tottola for the opera *Moses in Egypt*, whose libretto was of great clarity.

The horizon of his librettites is becoming wider: *La donna del Lago* is inspired by Walter Scott, *Cinderella* of Charles Perrault, *Semiramida* of Voltaire, *Wilhelm Tell* of Schiller.

Along with Giuseppe Verdi (1813-1901), the realism of the work is necessary and the music receives the psychological accents of society. The librettist of the first great successes was the Temistocle Solera (*Nabucodonosor* - 1841 and *Lombards* - 1843). A new librettist, who will be able to adapt to the ideas of the composer and who will be his loyal collaborator, is Francesco Maria Piave (1810-1876). He wrote the libretto after the play of Victor Hugo, *Ernani* (1844), then for Shakespeare's play, *Macbeth* (1847). The *Luise Miller* opera (1849) was inspired by Schiller and had a librettist on Salvatore Cammarano.

The year 1851 marked the beginning of a very fruitful period, in which Verdi composes his trilogy: *Rigoletto* (1851), *Trubadur* (1853) and *Traviata* (1853), very realistic works featuring a buffoon, a gypsy and a prostitute. The drama *Le roi s'amuse* by Victor Hugo was adapted by Francesco Maria Piave for censorship, but Verdi did not give in to critics because he

wanted to make a true character in *Rigoletto* and to highlight the contrast between the life of nobles and the poor. As for the *Trubadur* opera, inspired by a Spanish writer (Antonio Garcia Gutierrez), his libretto presents too many intrigues that load the action; the popularity of this work is due to musical value. Courageously, Verdi approached Alexandre Dumas's son, *Camel's lady*; the title that Francesco Maria Piave gave him was *Traviata*, meaning *The Wanderer*. This topic could not be enjoyable to contemporaries, which caused a failure at the premiere, which did not prevent the subsequent popularity of this work.

The *Aida* Trilogy (1870), *Othello* (1880), *Falstaff* (1893), is part of Verdi's last period. *Aida* is based on an ancient Egyptian legend, written by a French Egyptologist, Auguste Mariette-Bey, who has always been consulted for costumes, decorations, lifestyle in ancient Egypt. This work was commissioned for the inauguration of the Suez Canal and saw the light of the ramp in Cairo on December 24, 1871.

For *Othello*, Verdi had as librettist Arigo Boito, who led the plot with real talent. His surprising logic in the creation of the libretto was the one that inspired the composer for a masterpiece.

Verdi's latest creation, *Falstaff*, owes the success of the same librettist, Arigo Boito, who altered the play of Shakespeare, the *The Merry Wives of Windsor*. It is important to note that Verdi excelled in both the comic and tragic genres.

The opera of Piotr Ilici Ceaikovski (1841-1893), *Evgheni Onegin* (1879), is an important point in the evolution of musical drama. Pushkin was the one who inspired K.S.'s libretto. Shilovsky (1849-1893). This time, there was an incompatibility between the balance of Pushkin's gesture and the shadowy character of Tchaikovsky's music. The composer gives a poem to the poet's text, amplifying the nostalgic valences and lyricism.

Wagner's creation influenced another opera composer, Richard Strauss (1854-1949), who wrote 15 works. His librettist was a great writer and playwright of the epoch, Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), for the works: *Electra* (1909), *The Knight of the Rose* (1911), *Ariadna in Naxos* (1912,1916), *The Woman without a Shadow* (1919), *Elena of Egypt* (1927), *Arabella* (1933).

A new trend is imposed in 1890, *verisim*, with the works of *La Wally* by Alfredo Catalani, the *Rustic Cavalry* by Pietro Mascagni, the *Pagliacci* by Ruggiero Leoncavallo, which express the daily life with less significant facts. The creation of Giacomo Puccini (1858-1924) synthesized the work of Verdi, the French melissa and Wagner's symphony, in his great works: *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Cio-Cio-San* (1904), *Turandot* (1936, premiere pm).

In 1910, modernism, opposed to tonality, appears in music; Arnold Schönberg (1874-1951) composed his work, *Moses and Aron* in 1926-1927; Alban Berg (1885-1935) composed and wrote the libretto (after Georg Büchner's play) for his work, *Wozzeck*. This work consists of a great monologue of the unique character, who ultimately suicides.

Chapter V has the title "A Look at the Rules of Good Libretto Formation".

The libretto has many facets: dramatic, visual, poetic, choreographic, being a source that confers and unifies the whole artistic complex. It involves: the presentation of the atmosphere, the local and historical color, the emotions of the characters, the mental action on the stage, the verbal and textual content (including the stage movement), the presentation of the new characters, events and thematic ideas. He submits the scene to transformations. In addition, linguistic analogy with the sound material must be convincing. It is necessary for language to position itself correctly between existential, rhetorical and aesthetic. Organizing the libretto text will create linguistic characters of a different dramaturgic force, depending on the key they use to make their statements or queries.

Examining masterpieces such as *Don Giovanni* by Mozart or *Tosca* by Puccini, we see areas of objectivity of the libretto text and also a space-metaphor, through which the replicas gain *psychological* coherence.

A space is articulated through the connection between music (harmony, modes) and the libretto; it may be an indicator of the correspondence between the status of the characters and the various degrees of consonance or dissonance expressed by harmony, the states of music. For example, the state of tranquility is associated with consonance, while the state of anxiety with dissonance, with chromosomes. The composer imagines using a sound dictionary a quality dictionary, so that the libretto is carried out in an expressive manner. He commented on the sound of each character by the leitmotive. The libretto is a hypostasis derived from the prose of a text-origin; its relief indicates the semantic specificity of the text, but the composer's labor is the instrument that multiplies the horizons of the artistic problem, in order to place it in another space.

The librettist deals with the poetic rhythm, which may have affirmative, negative, or interrogative inflections, and the composer acts as the organizer of the literary material, for processing it, in order to be converted into sound scent. The opera is born through the exchange between the literary text (the librettist) and the conceiver of the musical text (the composer). The musical forms: run, sonata, rondo, lied, have literary correspondence. For example, the sonata form will be a sonata form in libretto's prose, with exhibition, development, and half-life. The

trio form will also require the libretto to be a trio form, the rondo will correspond to the returns of a character or situation. Ciacona will be able to express an obsessed character and pedal - silence, waiting.

It is necessary that the rhythmic aspect of the music be linked to the poetic rhythm of the libretto, using various compositional techniques: continuous variation, the development of phrases, the amplification or diminution of morphological units, unity of rhyme relations, fluctuating or stationary aggressions, change of character.

The soundtrack is a complement to the literary one. The literary text is reflected in the musical text, the two entities having a common purpose: the realization of an emotional curve, the building of a tension-filled musical line. The intonation of language will spread a reverberation in the sound of the orchestra. A certain melodic motive accompanies the poetic verse. The end of the rhymes, through the harmonic cadence, will coincide with the end of the musical phrase.

The space of the scene involves a mix of expressions that make a particular gesture, a certain costume or decoration the equivalent of a chromatic phrase, for example, or a certain rhyme. The coordination of the verse with the harmony of the music can be achieved by a careful analysis of the text by the conductor and singers.

Part II of the thesis deals with the composer Anatol Vieru

Chapter VI

In this chapter is presented a brief biography of the composer, as well as his thinking, conceptions and aesthetic judgments.

Anatol Vieru (1926-1998) was one of the most important figures of Romanian music in the 20th century. After studying in Bucharest, Moscow and Berlin, he taught composition and orchestration at the Conservatory in Bucharest and held conferences in New York, Bronxville, Moscow, Jerusalem, Darmstadt, etc. He has received many awards, including the "Regina Marie-José" Composition Award, the "Koussevitsky" Prize, the George Enescu Prize, the Herder Prize. He has written books and numerous articles about music.

His creation includes all musical genres: chamber music (*Steps of Silence, Eratostene's Network, Museum Music, String Quartets*), symphonic music (*6 Symphonies*), concert music (*Concerto for Orchestra, Concerto for Cello and Orchestra, Clarinet Concerto, Concerto for flute*

and orchestra), vocal-symphonic music (Oratoriul *Miorița*, *Clepsidra II*), film music (*Ciucurencu*, *Brâncuși at Tg Jiu*, *Felix and Otilia*, *the Great Loner*).

In his creation and in his thinking, modalism occupies an important place, his book, *The Book of Ways*, constituting a theoretical monument. In his searches, he turned to mathematics, which he applied in music. It can be said that this conception is a new way of conceiving music. He generalized old musical processes and linked them to logic and mathematics.

Anatol Vieru was a thinker, the main theme of his searches being time. Time is an opportunity to reflect on the human condition, it is the one that gives birth to the musical form. Vieru was the creator of new musical forms, such as the *hourglass* and *sieve*. An enlightening article about his concerns is *Silence as a Carving of Sound*, backed up in New York on January 24, 1968. The opera *The Night Scene* for 2 corpses of the cappella attempts to sense time and space through music. The *Ode for Silence* and *Steps of Silence* are two works of silence. *Clepsidra I* and *Clepsidra II* create the musical image of the time, without the beginning and the end. *Eratostene's web* is a musical form, inspired by Eratostene's algorithm, the prime numbers being the characters of this stageless theater. It is a theater of absurdity in Romanian tradition.

Opera in Anatol Vieru's work art

Anatol Vieru has been concerned with the lyrical genre in the last period of his life, but there have been works that have prepared him as *Night Scenes*. His works are remarkable for the Romanian and universal repertoire. The order of their occurrence is as follows:

- *Jonah (Iona)* (1972-1976), inspired by Marin Sorescu's play, the first audition on October 31, 1976, the Romanian Radio Orchestra, conductor Ludovic Bacs

- *The Feast of the Beggars* (1978-1981), inspired by Mihail Sorbul's play, mounted in Berlin on October 10, 1990; played in concert on June 24, 1984, in Bucharest, Radio Orchestra, conductor Ludovic Bacs

- *Telegrams* (1982-1983), *Theme and Variations* (1983), inspired by Ion Luca Caragiale, the first audition on November 8, 1983, George Enescu Philharmonic Orchestra, Bucharest, conductor Anatol Vieru

- *A new school teacher* (1983-1984), inspired by Ion Luca Caragiale, the first audition on April 7, 1987, conductor Anatol Vieru and on March 5, 2002, premiere at Bucharest Comic Opera

- *The last days, the last hours* (1990-1995), inspired by Alexandr Sergheevich Pushkin and Mihail Bulgakov, the first audition on November 25, 2000, Radio Romania Cultural and Romanian Music, Romanian Chamber Orchestra, conductor Ludovic Bacs.

The author believes that the fundamental problem for the composer is the balance between music and the word. His dramatic texts were monologues of the composer, a mixture of tragic and comic, tragedy in substance and comedy in shape.

An important aspect of Anatol Vieru's creation is his resilience to the communist regime, which forced the art creator to some norms and laws he could not resonate with. He expresses himself with courage, making a permanent hint at the communist dungeon in which the Romanian people were closed. Authorities have hardly accepted the representation of his works.

In these works, he was also a librettist, taking the texts with fidelity and making insignificant changes.

The three lyrical sketches inspired by Caragiale are a unitary show, which translates the critique of society into the present communist. Very original, they have no identifiable characters, no dramatic conflict. What characterizes them is the atmosphere taken from those texts, the caustic spirit, irony, Caragiale's humor. The delimitation between the voice and the word is done with weight.

Telegrams has been written for two masculine voices, the comic of situations and language unfolds in a small space, it is essentially a storm in a glass of water.

Theme and variations take almost entirely the text, only 8 words are missing. There are no characters, it is written for Voice I and Voice II, accompanied by electronic instruments. An information appeared in a journal; four other journals take over and interpret it after their orientation. This work shows the composer's ludicrous inclination to be considered a fantasy, inventive game.

A new school teacher is a one-act work that criticizes the teaching of Caragiale's time, but also of the composer's era, where intellectual students were considered to be the enemies of the people.

The last work of the composer, *Last Days, last hours*, is a synthesis of his creation. It is a meditation on fundamental ideas, on life and death. The main characters are W.A.Mozart and A.S.Pushkin. The action takes place on two parallel plans, being a theater in the theater. The theme is the destiny of the genius creator in a world that can not rise to his height. There are similarities between the two central characters, both of whom were sacrificed in youthful youth to the wickedness and envy of those who surrounded them.

" Jonah " (Iona)

This opera is a novel moment in the history of Romanian opera music, similar to the *Awaiting* by Arnold Schönberg and *The Human Voice* by Francis Poulenc. Its originality comes first from the choice of the libretto (Marin Sorescu's homonymous piece), having a poetic-parabolic theme. Then the action takes place during one act, with only one character. There is no actual action or conflict, no spectacular decor changes; his thematics has a profound philosophical, introspective content that requires a minimal space of movement.

Three elements compete in his distinctive note in the Romanian lyrical landscape: the text, the music and the picture, because the author turned to the motifs of Maurits Cornelis Escher (a great Dutch graphic artist - 1898-1972) to emphasize the musical ideas.

The figure of the Old Testament prophet Jonah, who spent three days and three nights in the whale's belly, inspired both the playwright and the composer. The biblical myth symbolizes a closed world, from which the human being struggles with all its powers to come to light to regain his freedom. Marin Sorescu takes over the symbol and gives him an existential meaning. Jonah is questioning his existence in the universe. Hence an infinite dialogue with himself, with his consciousness, meditating on life and death. Fighting with a colossus who wants to crush it, the only weapon remains the return to itself, probing the depths of its own being. The words of the composer are revealing: "The range of feelings and attitudes expressed here - from malicious humor to angry humor, from the tearfulness of the tear to the grasp of the fist - pathetically serves an expensive cause to everyone: that of humanity and freedom."

The arguments of the two authors are clear: Communist terror, closure in an empty space, lack of hope, swallowing small countries by large countries, obedience to the great powers.

The decisive release will be death, which can be seen as a resurrection. Jonah commit suicide, it does it to get into itself and know the world by himself - here is the ultimate metamorphosis and the catharsis of the work.

The changes Vieru has made in Sorescu's text are small. With his music, the composer tried to penetrate the depths of the hero's feelings and amplify the significance of the play. In this approach, Escher's art was of great help to him.

The composer found the best sound expression to reproduce the truth of the text. His sonic universe is modal, and what makes this work a masterpiece is the manner in which the voice is treated. The song and the word intertwine ingeniously; it is when I whisper, when a word-sung, when a spoken song; he uses all the discoveries in his earlier creations, including the prime numbers and the hourglass. The instruments are used with art to emphasize the hero's

emotions. The composer serves Sorescu's text to gain access to even higher ideas at an ever-wider horizon.

"The Feast of the Beggars"

This work is dedicated to Luis Buñuel, because the author was concerned with Spanish art. There are affinities here with the paintings of Francisco de Goya and Pieter Bruegel the Elder. At the end of the opera, he introduces a fragment from Geo Bogza's poem "Breugheliana".

The action takes place in 1460, in Târgovişte, at the courtyard of Vlad IV Draculea Țepeş, who wants to clean the country from the poor, the beggars, the disabled. For this, he invites them to a banquet, then burn them. In fact, these poor people were not what they claimed to be: *The Blind saw, the Crippled had two hands*, etc.; poverty was rather moral.

Analogies with the years 1978-1980 are clear. Our country traversed an era of obscurity, oppression, under the tyranny of a new Vlad Tepes. The people were prisoners in their own country, aspiring to an illusory freedom. The head of state had the right to life and death on the people as in the play. The leaders of the country understood the message of the work, which was sung with the condition of changing the title to "Punishment".

It's a tragic, satirical, burlesque comedy that begins as a comedy and ends up as a tragedy. Just like *Jonah*, it is a work of ideas, not action, a parable about the art condition. It deflects the weaknesses of human nature, instills reflection, marks the existence of those who listen to it.

The composer uses almost the entire piece of Sorbul, making insignificant changes to the text and keeping it in the lyrics. The difference lies in the structure: there are 7 scenes at Sorb, while at Vieru there are 17, many of them unfolding from one another without a break.

In *Jonah*, one character was supposed to support the whole intrigue; Here, there is a soloist group of 11 voices, of which 10 are masculine and only one is feminine. The characters are grouped into vocal quartets by the social classes they represent:

- the "officials" group - Medelnicer, Paharnic, Fustaş, Comis
- the group "Beggars" - Domniţa, Sisoie, Pomana, Văsluianu
- Vlad Țepeş, Vornicul, Gramaticul

The coral group consists of 4-10 people: Beggars, Lame I and Lame II, boyars, etc.

As for the instrumental group, distinguishing it from the opera *Jonah*, where it was generously represented, it is small: flute, cello, trumpet, horn, trombone, tube, amplified guitar and bass guitar, electronic organ and very rich percussion.

The entire opera is based on the original rhythm of boogie-woogie, a jazz, very dynamic and at the same time satirical.

It is interesting to notice the contrast between the subject, which describes a fifteenth-century event and the artistic means used, which are modern (electronic organ, amplified guitar).

Action is driven by art to the outcome, tension is gathering to the end. The vocal and instrumental apparatus serve the composer's intention to achieve a powerful satire of the time.

CHAPTER IX examines the work postmodernism in the creation of Anatol Vieru.

As we approach the works of Vieru, we find in the librettos and music—references related to bring to light their cause that "run back to history and not before, as during the avant-garde. It is an aesthetic attitude that wins horizon modernism space. Both *Beggars' Feast* and *The last days...*, *The last Hours*, his last creation and *Ionas* – in which extra-musical expression resources are used – define a pluralistic system of thought confronting reformulations sound, cited "a musical style between styles."

This system includes postmodern elements, "the dominant aspect is pluralism and, implicitly, the accessibility of different historical periods", respectively an ironic one that captures "transvestite, parody, irony and excess.