

**PRIMELE FORME TEATRAL-MUZICALE ROMÂNEȘTI****THE FIRST ROMANIAN THEATRICAL-MUSICAL FORMS****CONSUELA RADU-ȚAGA,**

lector universitar, doctor,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

CZU 782”19”(498)

*Germeii de teatru românesc regăsim în formele specifice populare: irozii, haiducii (jienii), nunta țărănească sau „Jocul păpușilor”, „Călușarii” sau „Drăgaica”. Teatrul a fost domeniul spre care s-au îndreptat primele exprimări ale muzicii culte românești. În prima jumătate a secolului XIX s-a afirmat vodevilul, iar în cea de a doua jumătate centrul de interes s-a mutat în direcția operetei și a operei comice. Certificatul de naștere al operei românești a fost semnat de către Eduard Caudella, odată cu opera istorică „Petru Rareș”. La începutul secolului XX diversele orientări stilistice s-au împletit cu măiestriile transfigurări ale folclorului românesc, momentul de sinteză al genului fiind reprezentat de tragedia lirică „Oedip”, capodopera lui George Enescu.*

**Cuvinte-cheie:** manifestare teatrală, muzică românească, vodevil, operetă, operă comică, operă istorică

We find Romanian theater germs in specific popular forms: the Herods, the outlaws (the Jians), the peasant wedding or the play of dolls, the Calusari or the Drăgaica fair. The first expressions of Romanian cult music went to the field of theater. The vaudeville was affirmed in the first half of the 19th century, and in the second half the center of interest moved in the direction of operetta and musical comedy. The birth certificate of Romanian opera was signed by Eduard Caudella with his historical opera called „Petru Rareș”. At the beginning of the 20th century different stylistic orientations combined with masterful transfigurations of Romanian folklore, the moment of synthesis of the genre being represented by the lyric tragedy „Oedip”, the masterpiece of George Enescu.

**Keywords:** theatrical performances, Romanian music, vaudeville, operetta, musical comedy, historical opera

## Introducere

„Strămoșii noștri nu au avut teatre; teatrul lor era câmpul de bătaie, unde se juca acea mare dramă a omenirii, în care ei singuri erau actori și spectatori. Petrecherile lor erau simple și patriarhale. Când se adunau mai mulți la bancheturi, ei trăgeau danțul în sunetul cimpoiului, pe bătaura casei și era o veselie de cutremura pământul” [1, p. 158]. Cu toate acestea, irezistibila tendință a omului de a-și transmite ideile și sentimentele i-au răscolit și pe locuitorii vechii Dacii, germeni de teatru românesc existând în acele forme specific populare: *Irozii*, *Haiducii* (*Jienii*), *Nunta țărănească* sau *Jocul păpușilor*, *Călușarii* sau *Drăgaica*.

La începutul secolului al XIX-lea, moment în care teatrul muzical european cunoștea deja trei secole de transformări, care de care mai spectaculoase, în Principatele Române nu exista nicio instituție teatrală. De altfel, istoricul Nicolae Iorga remarca „absența teatrului până la începutul secolului al XIX-lea în toate țările din sud-estul european” [2, p. 11]. Publicul român cunoștea, însă, marea creație apuseană prin intermediul trupelor de teatru (germane, italiene sau franceze). Contribuind la formarea gustului muzical, prezența acestora a avut, în același timp, și un rol negativ, împiedicând constituirea unui ansamblu de operă autohton.

## Vodevilul primei jumătăți a secolului al XIX-lea

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, muzica românească de scenă era intim legată de reprezentările teatrale, elementele teatrului liric și ale celui dramatic, coexistând în genul afirmat plenar: vodevilul. Totodată, teatrul a fost domeniul spre care s-au îndreptat primele exprimări de muzică cultă, scena devenind „o tribună politică de răspândire a ideilor progresiste și de biciuire a moravurilor clasei stăpânitoare” [3, p. 50].

Într-o perioadă în care manifestările teatrale erau legate de activitatea artiștilor străini, Gheorghe Asachi, „acea figură impresionantă a renașterii noastre naționale și culturale” [1, p.9], a luptat pentru afirmarea limbii române. Dacă în secolul al XVII-lea era folosită limba slavonă, iar din secolul următor s-a impus limba greacă, limba maternă, fiind considerată dialect, cărturarul Asachi a fost cel care a luptat pentru afirmarea limbii române. Primul spectacol în limba română s-a jucat la Iași, în anul 1816, trupa lui Asachi prezentând pastorală *Mirtii și Hloe* după Gessner și Florian. Traectoria deschisă de acest spectacol va cuprinde numeroase materiale literare scrise de Asachi pentru anumite ocazii festive. Ele erau însoțite de creațiile muzicale ale soției sale, vieneză Elena Tayber, „pe care o putem socoti prima compozitoare româncă” [1, p. 26].

Om de înaltă cultură, cu studii la Viena și Roma, Gheorghe Asachi a așezat primele cărămizi la temelie teatrului ieșean. Activitatea sa a fost rodnică în mai multe direcții, lui datorându-i-se înființarea renumitei Academii Mihăilene, precum și a Conservatorului filarmonico-dramatic. Încurajând tinerii artiști talentați, de numele lui Asachi se leagă și debutul marelui actor Matei Millo, cel care a fost magistralul interpret al vodevilului.

Actorul moldovean „avea o voce mică, de bariton și puțin răgușită, dar cântul artistului era ajutat de o extraordinară mimică și un desăvârșit joc scenic” [1, p. 35]. Întors de la studiile pariziene, Matei Millo a devenit adept al realismului, fiind „la fel de mare în cântecele lui Alecsandri, în vodeviluri, în revistă, în operetă, în comedie și în dramă” [4, p. 119]. Personalitatea sa complexă a dat viață rolurilor

în travesti (*Chirița, Baba Hârca*), întipărind adevărate modele în istoria teatrului românesc. Piesele care l-au consacrat erau scrise de către Vasile Alecsandri, muzica fiind aranjată de către Alexandru Flechtenmacher. Din această colaborare s-a născut triumviratul înscris în istoria teatrului, literaturii, dar și a muzicii.

Activitatea din Moldova a lui Gheorghe Asachi a fost congruentă cu cea a lui Ion Heliade-Rădulescu din Muntenia. Avântul său artistic a dus la crearea, în anul 1833, a Școlii de muzică a Societății filarmonice, având drept scop răspândirea ideilor progresiste, precum și lupta împotriva *streinomaniei*, cum o numea muzicologul Teodor T. Burada. Înfățișarea „primului vodevil românesc, *Triumful amorului*, a cărui muzică a fost compusă de Wachmann” [3, p. 37], a însemnat producția tinerilor care urmau cursurile claselor de canto și instrumente. Din colaborarea muzicianului Ioan Andrei Wachmann cu actorul Costache Caragiale a rezultat o trupă de operetă care „a putut reprezenta, în decurs de câțiva ani, 67 de operete și vodevili” [3, p. 37]. Din creația sa, pierdută o dată cu trecerea în ne-ființă, Zeno Vancea amintește următoarele operete: *Judita și Olofern, Lumea pe dos, Zamfira, Lampa minunată sau Paradisul pierdut*.

Și dacă Wachmann se născuse la Budapesta, un alt compozitor străin ce și-a legat activitatea de începutul muzicii românești culte a fost Ludovic Anton Wiest. Virtuoz violonist, instruit în capitala Imperiului Austro-Ungar, Wiest a pus bazele primelor formații instrumentale din București, preparând ansamblul ce va fi mai târziu organizat de către Eduard Wachmann. În orchestra acestuia Wiest va ocupa postul de prim violonist. Interesat de actul interpretativ, ca violonist și dirijor, nu neglijează nici preocupările componistice, cărora le dă glas prin muzica scrisă la piesele istorice *Constantin Brâncoveanu* și *Ștefan cel Mare*. De asemenea, își înscrie numele în istoria muzicii românești, punându-și semnătura pe primul balet: *Doamna de aur*. Octavian Lazăr Cosma afirmă că acest balet național a luat naștere din colaborarea maestrei de balet Augusta Maywood și Wiest, în ideea de a aduce pe scenă dansurile populare românești [5, p. 91].

Creațiile muzicale dedicate scenei din prima jumătate a secolului al XIX-lea imitau stilul vodevilurilor franceze și italiene, pentru că, după cum am văzut, cei trei reprezentanți ai acestei perioade nu erau muzicieni de origine română. Autori indigeni au oferit subiecte foarte gustate de publicul român, teatrului fiindu-i hărăzit de la bun început lupta antifeudală, strângând laolaltă masele largi. Cunoscut publicului prin intermediul trupelor ambulante, a Teatrului de varietăți al fraților Foureaux care a activat la Iași, genul vodevilului s-a mulat necesităților teatrale românești, devenind prima formă de exprimare a muzicii noastre culte. Până la apariția vodevilului românesc, să analizăm traseul urmat de acest gen muzical. Termenul de vodevil își trage originea din perioada Renașterii franceze, unde *vaudeville* indica un cântec vesel sau satiric. „Inițial polifonic ca și vilanela italiană, genul se simplifică, devenind spre mijlocul secolului al XVI-lea monodic și cu un mai accentuat caracter popular” [6, p. 589]. Numerele cântate ale spectacolelor comice în proză vor primi denumirea de cuplete, acestea păstrând caracterul satiric inițial sau chiar accentuându-l. „Perioada de aur a vodevilului este legată în mare măsură de activitatea lui Alecsandri și Flechtenmacher în acest gen, între anii 1845-1865” [5, p. 67-68].

### **De la operetă la opera comică**

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea centrul de interes se mută din direcția vodevilului în direcția operetei, acest lucru însemnând un salt cantitativ și, în același timp, calitativ, al numerelor muzicale ce susțin derularea acțiunii. Dacă teatrul muzical românesc nu s-a ridicat la nivelul cuceirilor europene în domeniul operei, apariția și dezvoltarea genului fiind mult întârziate, domeniul operetei, caracteristic celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea în creația lirico-dramatică românească, a cunoscut o evoluție paralelă cu afirmarea europeană a genului, în aceeași perioadă având loc cristalizarea operetei prin contribuția celor două școli: cea franceză, cu exponentul său de seamă Jacques Offenbach, și cea vieneză, reprezentată magistral de către Johann Strauss-fiul. Alinierea tea-

trului românesc la cultura europeană se realizează astfel prin intermediul genului ce amestecă elementele vodevilului cu cele ale operei comice, cu corespondenții săi: opera comică franceză, opera bufă italiană, singspiel-ul german sau zarzuela spaniolă.

Muzicologul Octavian Lazăr Cosma insistă asupra deosebirilor dintre genul vodevilului și cel al operetei, aportul desfășurărilor muzicale fiind mult mai consistent în operetă (spre exemplu, *Baba Hârca* are 22 de numere muzicale, în timp ce unui vodevil îi sunt destinate între șase și zece astfel de numere). „În operetele din a doua jumătate a secolului XIX muzica nu mai este un simplu purtător al textelor cupletelor, ca în vodevilurile lui Flechtenmacher sau Wachmann ci, printr-o mai mare consistență, ea are o contribuție importantă în adâncirea și intensificarea efectului dramatic urmărit de libret” [3, p. 88].

Activitatea lui Ioan Andrei Wachmann a fost continuată de fiul său, Eduard Wachmann, muzician complex (pianist, dirijor, compozitor și pedagog) care a studiat în metropola pariziană. El se înscrie pe linia trasată de tatăl său, fiind, în același timp, și urmașul lui Flechtenmacher la Conservatorul bucureștean. Punând bazele orchestrei simfonice a Teatrului Național, pe care o va conduce până în anul 1906, Eduard Wachmann a susținut concerte simfonice, a dirijat spectacole, numele său fiind asociat în istoria muzicii românești cu cea a primului șef de orchestră. Gândirea sa componistică nu a fost atrasă de domeniul muzicii simfonice, realizările sale artistice înregistrându-se în sfera muzicii de scenă. Creația sa cuprinde „aproximativ 50 de vodeviluri și numeroase cuplete la comedii muzicale. Vodevilurile *Prăpăștiile Bucureștiului*, *Duelurile*, *Hapurile dracului*, *Spoielile Bucureștilor* și multe altele au dominat ani de-a rândul scena teatrelor de operetă din București și Iași, bucurându-se de mare succes” [3, p. 54].

A doua jumătate a secolului al XIX-lea adaugă nume sonore în peisajul liricii românești. Drumul trasat de *Baba Hârca* este continuat de Ciprian Porumbescu, opereta sa *Crai Nou* fiind reprezentativă pentru acest gen. Apelul la ansamblul coral a condus către individualizarea multor numere muzicale cu caracter mobilizator. Dragostea de natură îndeamnă la melodicitate, stilul operetei vieneze îngemănându-se cu melosul popular. Pe firmamentul muzicii românești, Porumbescu a strălucit ca o stea de primă mărime, stingându-se în plină tinerețe, înainte de a împlini vârsta de treizeci de ani. Tudor Flondor duce mai departe flacăra artei românești, creând o muzică națională de largă accesibilitate. Operetele *Rusaliile*, *Noaptea Sfântului Gheorghe*, *Moș Ciocârlan* fructifică muzica populară, imprimând pe alocuri ritmuri de marș, polcă sau vals.

Născut pe meleaguri ieșene, într-o familie de origine străină cu preocupări muzicale intense, Eduard Caudella a intrat în mrejele scenei, conducând orchestra Teatrului Național din Iași. Solidele cunoștințe muzicale le-a dobândit la Berlin, studiind vioara și pianul. În calitate de director al Conservatorului ieșean a fost solicitat de tatăl lui George Enescu, „pentru a-și spune părerea în privința aptitudinilor muzicale puțin obișnuite ale tânărului. După cum se știe, Caudella și-a dat seama de genialitatea lui George Enescu, sfătuind pe tatăl acestuia să-l trimită la Viena pentru începerea neîntârziată a studiilor muzicale” [3, p. 95-96]. Contactul cu scena și înclinația sa nativă spre muzica dramatică au contribuit la plămuirea unor lucrări de referință, nu doar pentru perioada respectivă, ci și pentru întreaga dezvoltare a genului. Prima sa lucrare importantă este opereta *Olteanca*, prezentată publicului ieșean în anul 1880. Materialul melodic aparține unui amator — medicului Gheorghe Otremba, lui Caudella revenindu-i sarcina de a construi eșafodajul armonic și cel vocal-simfonic. Numerele destinate corului<sup>1</sup> sunt legate de firul acțiunii, ansamblul coral fiind folosit în diverse formule: cor de femei în actul întâi (*Corul fetelor la tors*), cor bărbătesc în actul secund (*Marșul oștenilor*), cor mixt (*Cvartetul cu cor* din finalul actului întâi) — „tema acestui cor este cantabilă, înrudită cu melodia romanței orășenești” [5, p. 112].

Prin intermediul numerelor corale, Caudella propune un mijloc de exprimare al ethosului popular, cel ce asigură autenticitate artei sonore românești aflată încă în perioada de formare. Acest lucru s-a datorat și înființării primelor coruri pe tărâm românesc, sonoritățile maiestuoase ale celebrului Cor Mi-

1 Premiera a avut loc cu participarea Corului Mitropolitan condus de Gavriil Musicescu.

tropolitan condus de Gavriil Musicescu influențându-l pe Caudella să recurgă la înlănțuirea unor scene corale pe parcursul desfășurărilor muzicale. Numerele corale apar în mai toate lucrările sale. Dacă în *Fata răzeșului* țărani joacă hora, bătuta cu strigături, în *Hatmanul Baltag* întâlnim chindia sau, dacă prima lucrare amintită prezintă colectivul unei clăci, cea de a doua ilustrează grupul vânătorilor, iar în următoarea operă intitulată *Beizadea Epaminonda* se desprinde gruparea distinctă a arnăuților. Judecată în contextul afirmării teatrului românesc, creația lirico-dramatică a lui Caudella se distinge prin apelul la cântecul și dansul popular, măiestria în alcătuirea ansamblurilor, scenele de masă căpătând o amplă dezvoltare.

Tabloul vieții muzicale românești din primul secol al manifestărilor sale culte nu poate fi văduvit de eforturile considerabile ale muzicianului George Stephănescu, cel care a purtat mereu în suflet dorința arzătoare de a crea primul ansamblu liric românesc. În vremuri de bejenie, când statul subvenționa în mod special teatrul italian, cu artiștii săi renumiți în toată Europa, Stephănescu adună un mănunchi de artiști, cu care dă o serie de spectacole. Dubla sa calitate de profesor de canto și dirijor i-a asigurat cunoștințe solide pentru a putea înființa Societatea lirică română, prima trupă românească profesionistă. Activitatea sa prodigioasă a cuprins și domeniul creației. În feeria *Sânziana și Pepelea* se afirmă dialogul dintre vocile feminine și cele bărbătești, ansamblul coral fiind tratat polifonic [5, p. 125]. Acestei opere i se adaugă opera neterminată *Petra*, respectiv operele comice *Mama soacră* și *Scaiul bărbaților*.

Constantin Dimitrescu cu opereta *Sergentul Cartuș* și opera comică *Nini*, Mauriciu Cohen-Lina-riu cu opera comică *În ajunul nunții* continuă procesul de formare a școlii naționale de operă, cei doi compozitori desfășurându-și activitatea creatoare în perioada de consacrare a genului liric.

### Nașterea operei românești

Obiceiul lui Flechtenmacher de a însoți piesele istorice cu muzică (amintim aici drama lirică *Fata de la Cozia*, pe un libret de Eugeniu Carada, după balada lui Dimitrie Bolintineanu) a fost preluat de către Caudella, această preocupare conducând la apariția primei opere românești cu tematică istorică: *Petru Rareș*. Astfel toată activitatea muzicală dedicată teatrului s-a concentrat în pana lui Caudella, la confluența secolelor XIX și XX semnându-se nașterea operei românești. „Prin toate datele ei specifice opera *Petru Rareș* se înscrie în tiparele operei romantice, evoluând pe direcția caracteristică tinerelor culturi muzicale europene cunoscute sub denumirea de școli naționale. Asemenea lui Glinka, Caudella apelează la subiect istoric, la folclor, la coruri, la elemente din natură, la descrierea năzuințelor poporului, caracterizează iscusit personajele și pune într-o clară antiteză forțele binelui și cele care i se opun” [7, p. 225].

După anul 1900 asistăm la o diversitate a genurilor. Mai întâi, Tiberiu Brediceanu propune subiecte naive exprimate printr-un limbaj muzical condimentat cu cântece populare sub formă de citat. Urmează prima operă cu un conținut social profund, drama populară *Năpasta* a lui Sabin Drăgoi, apoi drama psihologică *Marin Pescarul* a lui Marțian Negrea. Momentul de sinteză a genului este reprezentat de tragedia lirică *Oedip*, diversele orientări ale sfârșitului de secol XIX, respectiv începutului de secol XX, împletindu-se cu măiestriile transfigurări ale folclorului românesc. La celălalt capăt se situează opera bufă *Matei Socor* a lui Ion Nonna Otescu, sau opera-poveste *Capra cu trei iezi* a lui Alexandru Zirra. Prima dramă istorică este semnată de același compozitor și îl are ca personaj principal pe domnitorul Alexandru Lăpușneanu.

### Concluzii

Viața muzicală românească din ultimele două decenii ale secolului XIX a înregistrat o dezvoltare considerabilă, reușind să se impună o trupă românească de operă și o generație de cântăreți de faimă mondială. Opera, genul muzical cel mai democratic, s-a bucurat de mare popularitate în rândul maselor, acest lucru conducând către încercări ce au pregătit nașterea operei naționale. Tensiunea elaborărilor lirico-dramatice a fost determinată de imbolduri literare, de peisajul atrăgător al diferitelor locuri, de virtuțile unor simboluri dramatice, de visurile înaripate ale omului. Definindu-și timbrul vocii distincte, atât în perimetrul național cât și în cel universal, compozitorii români au realizat fu-

ziunea dintre arta profesionistă și cea folclorică, adevărurile umane fiind exprimate într-o superioară concepție artistică. De-a lungul istoriei teatrului liric românesc motivele fundamentale de inspirație au fost și sunt reevaluate din unghiuri stilistice noi.

#### Referințe bibliografice

1. WEINBERG, I. *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*. București: Ed. Muzicală, 1967.
2. MASSOFF, I. *Teatrul românesc. Privire istorică*. București: Ed. pentru Literatură, 1961.
3. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*. Vol. I. București: Ed. Muzicală, 1968.
4. VASILIU, M. *Matei Millo*. București: Ed. Tineretului, 1967.
5. COSMA, O.L. *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. I. București: Ed. Muzicală, 1962.
6. *Dicționar de termeni muzicali*. București: Ed. Enciclopedică, 2008.
7. COSMA, M. *Opera în România privită în context european*. București: Ed. Muzicală, 2001.
8. FLOREA, M. *Scurtă istorie a teatrului românesc*. București: Meridiane, 1970.
9. POPOVICI, D., MIEREANU, C. *Începuturile muzicii culte românești*. București: Ed. Tineretului, 1967.