

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași,
Facultatea de Compoziție, Muzicologie,
Pedagogie Muzicală și Teatru

TEZA DE DOCTORAT

Orizontul sacru în muzica italiană a secolului
XIX
REZUMAT

**Conducător științific,
Prof.univ.dr.Mihail Cozmei**

**Doctorand,
Teodor Niță**

2008

Cuprins

INTRODUCERE.

Credința, izvor al creației artistice

CAPITOLUL I

Muzica, prezență constantă în actul implorației către Divinitate

CAPITOLUL II

Prezența sacrului în creația muzicală italiană concertantă: *cantata*, *oratoriul*, *requiem-ul*.

2.3. Gioacchino Rossini - *Stabat Mater*

2.4. Gioacchino Rossini - *Petite messe solennelle*

2.5. *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi, un nou triumf al genului

CAPITOLUL III

Prezența sacrului în desfășurarea muzical-dramatică a spectacolului de operă, în creația compozitorilor italieni din secolul XIX

3.1. Opera italiană - *Preliminarii istorice*.

3.2. Gioacchino Rossini, primul autor italian al unei opere cu subiect sacru inspirat din Biblie.

3.3. Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti, doi străluciți reprezentanți ai operei romantice italiene.

3.4. Giuseppe Verdi – *l'italianissimo*.

3.6. Elemente ale sacralității oglindite în alte opere de Verdi : *Lombarzii*, *Giovanna d'Arco*, *Stiffelio*, *Aroldo*, *Trubadurul*, *Simon Boccanegra*, *Forța destinului*, *Don Carlos*, *Otello*.

CAPITOLUL IV

4.1. Elemente ale sacralității oglindite în opere veriste.

**4.2 Elemente ale sacralității oglindite în prima operă veristă –
Cavalleria rusticana de Pietro Mascagni.**

4.3. Giacomo Puccini - apogeul operei italiene veriste.

Concluzii

Bibliografie selectivă

Dicționare

Partituri

Discografie

Manifestarea sacrului fondează, ontologic, Lumea.
Mircea Eliade

Introducere
Credința, izvor al creației artistice

“Arta adevărată este o chemare la misterul lui Dumnezeu”¹, afirma cardinalul Paul Poupard, iar artistul, așa cum scria Papa Ioan - Paul al II-lea, ”o voce a speranței universale în mântuire”². În viziune creștină, arta ține, așadar, de harul divin, de căutarea adevărului și a frumosului, devenind o aventură spirituală care nu poate fi împlinită pe deplin fără cunoașterea expresiilor artistice ale tainelor credinței, astfel încât, în civilizația creștină, întâlnirea cu Divinitatea a fost pusă în valoare, de cele mai multe ori, prin apropierea de cultură, de artă, deoarece după opinia Papei Ioan-Paul al II-lea, exprimată în discursul rostit în 1980 la Unesco: “Creștinismul este creator de cultură în însuși fundamentul său”³.

În fapt, cum precizează Mircea Eliade, “sacrul se manifestă întotdeauna ca o realitate de un cu totul alt ordin decât realitățile « naturale»... Omul ia cunoștință de sacru pentru că acesta se *manifestă*, se prezintă ca fiind ceva cu totul diferit de profan”⁴. Pentru a reda manifestarea sacrului, Mircea Eliade propune termenul de *hierofanie*⁵, în sensul că *ceva sacru ni se arată*...Cu alte cuvinte, pentru cei care cunosc o experiență religioasă, Natura întregă este susceptibilă să se

¹ Cardinalul Paul Poupard, *Credință și cultură, la cumpăna între milenii*, Convorbiri cu Patrick Sbalchiero, Editura Galaxia Gutenberg, 2006, pag.104

² Ioan Paul al II-lea, Epistolă către artiști, 4 aprilie 1999, nr.10, Cf. Cardinalul Paul Poupard, *Credință și cultură, la cumpăna între milenii*, Convorbiri cu Patrick Sbalchiero, Editura Galaxia Gutenberg, 2006, pag.104

³ Ioan Paul al II-lea, Cf. Cardinalul Paul Poupard, *op.cit.* pag.102

⁴ Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, București, 1992, pag. 12 - 13

⁵ *hiero* – element prim de compunere savantă cu semnificația “sfânt”, “sacru”

dezvăluie ca sacralitate cosmică, Cosmosul în totalitate poate să devină hierofanie”⁶.

De fapt, *sacrul și profanul* constituie două modalități existențiale asumate de către om de-a lungul istoriei. Ca și spațiul, există și un *timp sacru*, care este “*prin însăși natura lui reversibil*”⁷, manifestat prin intermediul riturilor. “Orice sărbătoare religioasă, orice Timp liturgic, susține Mircea Eliade, constă în reactualizarea unui eveniment sacru ce a avut loc într-un trecut mitic, «la început»”⁸, astfel, timpul sacru se poate repeta, este o durată reversibilă, căci durata temporală a timpului profan poate fi oprită periodic prin inserția timpului sacru, manifestat în rituri, iar suma revelațiilor primordiale este constituită din mituri care povestesc istoria sacră. Reprezentarea oricărei istorii sacre se desfășoară, de obicei, sub forma unui ritual, un ceremonial derivat din vechi tradiții religioase, care se desfășoară după anumite reguli, într-un cadru solemn, cu un anumit caracter de spectaculozitate.

Capitolul I

Muzica, prezență constantă în actul implorației către Divinitate.

“Sacrul, afirma compozitorul Ștefan Niculescu, este ținta supremă a muzicii, care tinde către sacru chiar și când e profană sau când își uită destinul de a-l sluji. Doar un titlu sau un text spiritual folosit în muzică, nu o califică automat drept sacră, căci sacrul este în muzică un dar, o prezență ce depășește puterile creatoare ale omului”⁹.

Dacă pictura religioasă, vitraliile catedralelor gotice sau miniaturile din cărțile sacre și-au adus contribuția la înțelegerea misterelor divine, la rândul său, și muzica sacră în relația sa cu liturgia Bisericii, fie catolică, fie ortodoxă, proclamă gloria Divină, se află în

⁶ Mircea Eliade, *op.cit.*, pag.13 - 14

⁷ Mircea Eliade, *op.cit.* pag.64

⁸ idem

⁹ Valentina Sandu Dedi, “*Dimensiunea sacră în creația lui Ștefan Niculescu*”, în Valentina Sandu Dedi, *Muzica nouă între modern și postmodern*, Editura Muzicală, București, 2004, pag.222

serviciul gloriei Sale, ajutând sufletului omenesc, în acea stare de grație, să-și întoarcă fața spre Divinitate în preaslăvire și rugăciune, iar muzicianul, care și-a pus talentul în slujba credinței împlinește astfel o acțiune de autentică și sacră demnitate. Nu este de mirare, deci, că și pentru creația muzicală, Sfânta Scriptură a fost un nesecat izvor de inspirație, mari compozitori dând la iveală opere nemuritoare, oratoriile lui Johann Sebastian Bach: *Mätthaus Passion* și *Johannes Passion*, închinată *Patimilor Mântuitorului*, oratoriile *Messiah* și *Iuda Maccabeus* de Georg Friedrich Händel, oratoriul *Creațiunea* de Joseph Haydn, *Missa solemnis* de Beethoven, etc. fiind doar câteva celebre exemple.

Până la crearea unor astfel de capodopere, drumul a fost, însă, lung și anevoios. Între muzica antichității și cea a începuturilor creației creștine culte a Evului mediu a existat o perioadă de tranziție de aproape un mileniu, despre care nu se cunosc prea multe amănunte.

După anul 313, când împăratul Constantin cel Mare va acorda prin edictul din Milano libertatea religioasă, începe și răspândirea pe scară largă a muzicii creștine de cult, încep să apară și consemnări referitoare la acest gen de muzică, ce demonstrează faptul că ea este rezultatul unui întreg proces de asimilare a elementelor ebraice, grecești, siriene, a altor influențe aduse de multitudinea credincioșilor de diferite naționalități. Cel mai pregnant se impune, însă, stilul religios ebraic, principalele modalități de exprimare a cântului liturgic fiind *psalmodierea* (cântarea recitată a psalmilor lui David), *cântul resposorial* (alternanța dintre solist și grup coral) și *cântul antifonic* (alternanța dintre două grupuri corale), dar și *immul*. Diversitatea imnică devine atât de bogată, încât spre finele secolului al IV-lea, episcopul Ambrozie din Milano, el însuși autor de imnuri, decide a întocmi o selecție și o organizare a cântărilor de cult.

Meritul de a fi sistematizat și unificat aceste cântări a revenit, însă, papei Gregorie cel Mare (540-604), care, a pus în discuție, în primul rând, necesitatea purificării cântărilor liturgice, considerând că rolul principal al muzicii era de a pune în lumină, cu sobrietate, textele liturgice și nu de a impresiona prin frumusețea ei în sine.

Apar și alte forme inspirate din cântările Psalmilor, ce vor fi incluse în serviciul liturgic propriu-zis. Este vorba de acei *tropi* care vor fi preluați și dezvoltati cu mult entuziasm de călugărul Notker, de la abația Saint-Gall. Dezvoltarea tropilor și secvențelor, în general a imnologiei gregoriene, a avut drept consecință și nașterea *dramei liturgice*, sub forma inițială de dialog între dascăli și comunitate. Ulterior, aceasta va lua un mare avânt în afara canoanelor liturgice, iar piesele muzicale independente vor căpăta o structură din ce în ce mai apropiată de aceea a ariilor operei clasice. Astfel, drama liturgică (*drama muzicală*) a Evului mediu poate fi socotită un gen de operă, pe înțelesul celor mai mulți, în care muzica nu este decât slujitoarea textului.

Capitolul II

Prezența sacrului în creația muzicală italiană concertantă: *cantata, oratoriul, requiem-ul.*

Preliminarii istorice

Transformările care au loc din punct de vedere economic în secolele XII și XIII, vor determina în prosperetele orașe ale Europei apusene apariția zorilor curentului umanist, cel care va transforma întreaga concepție despre artă de-a lungul uneia dintre cele mai strălucitoare perioade din istoria culturii, perioada *Renașterii*. Mai întâi în literatură (sec.XIV), apoi cu o impresionantă forță în sculptură și pictură (sec.XV, XVI), înălțătoarele idei ale Renașterii se vor regăsi și în muzică, aceasta cunoscând, la rândul său, o perioadă de apogeu comparabilă cu a celorlalte arte. Influențele laice pătrund din ce în ce mai mult și în muzica religioasă contribuind la înfrumusețarea vechilor imnuri denumite *laude* (cântări de slavă cu texte din Vechiul Testament). La rândul lor, în secolele XIII – XIV, *dramele liturgice* (*sacre rappresentationi*), cunoscute și sub denumirea de *mistere*, vor cunoaște o adevărată emancipare, fiind reprezentate la marile sărbători creștine cu personaje care întruchipează eroii din Biblie. Aceste *sacre rappresentationi*, importante evenimente culturale de la finele Evului mediu, în care textele alternează cu momente muzicale - solo-uri vocale,

coruri, momente instrumentale - anticipă cu câteva secole concepția de teatru laic sau de operă.

În 1575, Filippo Neri (1515-1595) înființează la Roma celebra *Congregazione dell' Oratorio*, o asociație unde aveau loc vaste întâlniri cu caracter non liturgic iar predicile erau însoțite de creații corale – *laudi spirituali*. Succesul de care s-au bucurat aceste intermezzo-uri muzicale va determina realizarea unor acțiuni care și-au conturat progresiv alura unor concerte susținute în cadrul *oratoriului*, cum era denumit lăcașul de rugăciune, contribuind la apariția unui nou gen ce va depăși, ulterior, cadrul bisericii și se va impune de-a lungul timpului sub titulatura de – *oratoriu*. Începuturile acestui gen muzical au fost bazate, în general, pe subiecte inspirate din Vechiul și Noul Testament, mină inepuizabilă de librete, la care s-au adaugat scrierile hagiografe și tradiția alegorică. Prima lucrare care trebuie menționată și care a pus, în același timp, problema definirii genului este *Rappresentazione di Anima e di Corpo* de Emilio de Cavalieri, prezentată în 1600 la Chiesa Nova din Roma, o lucrare cu caracter experimental, despre care Antoine Goléa precizează că... ”era un oratoriu, primul astfel denumit...”¹⁰.

Genul oratoriului va înflori cu adevărat către anul 1660 datorită creațiilor lui Mazzocchi și, mai ales, ale lui Giacomo Carissimi. ”Cotitura principală, precizează Dumitru Bughici, va fi făcută începând din anul 1640 când Giacomo Carissimi (1605 – 1674) începe să contureze mai precis tipologia oratoriului cu textul în limba latină, prin lucrările sale : *Jephte, Judicium Salomonius, Ezechia, etc*”¹¹.

La fel ca și opera, care a cunoscut diferite aspecte în marile orașe italiene (cât și în alte orașe europene), problematica oratoriului a fost, la rândul ei, influențată de condițiile sociale existente. La Veneția, bunăoară, reprezentarea operei și a oratoriului începe a se face într-un cadru din ce în ce mai larg, desprinzându-se de contextul paraliturgic al bisericii și al spațiului oratorial, deoarece mari aristocrați și cardinali romani intuiesc prestigiul pe care li-l poate oferi organizarea privată a

¹⁰ Antoine Goléa, *op.cit.* pag 136

¹¹ Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, pag.234

unor asemenea grandioase concerte. Această transformare a oratoriului s-a realizat, cu certitudine, în funcție și de evoluția și puternica ascensiune a cântăreților în lumea muzicală, dar și în funcție de evoluția formală a cantatei și a operei¹².

După 1720, creația italiană de oratorii și de operă este dominată de textele abatelui Pietro Metastasio, fiecare din cele șapte librete ale sale pe texte sacre fiind puse pe muzică de cel puțin douăzeci de ori. Caracterizat fiind prin: ”supremația ariei da capo, abundența pasajelor de virtuozitate vocală și numărul corurilor mai mare decât în operele aceleași epoci”¹³, acest repertoriu a rămas, din păcate, în cea mai mare parte necunoscut.

Este greu de explicat care au fost motivele ce au condus, la începutul secolului XIX, la decadența oratoriului în toată Europa, în special după compunerea de către Beethoven a partiturii la *Christos pe Muntele Măslinilor*.

2.1 Prezența sacrului în creația concertantă a compozitorilor italieni din secolul XIX

Între momentul de mare strălucire din istoria muzicii vocale, în general, și a operei italiene în special, inaugurat la început de secol XIX de Gioacchino Rossini și încununat de Giuseppe Verdi la finele acestuia, s-au făcut remarcăți în viața muzicală italiană a timpului o serie întregă de compozitori cu prestață în epocă¹⁴. Din păcate,

¹² Printre principalii compozitori de oratorii și cantate din această perioadă se numără Giovanni Legrenzi (1626 – 1690), care a activat la Veneția, Colonna și Bologna, Alessandro Stradella (1644 – 1682), unul dintre coriferii muzicii de operă și de oratoriu din Veneția, Antonio Caldara (1670 – 1736) și, mai ales, Alessandro Scarlatti (1660 – 1725), la Roma, cu o foarte bogată

¹³ *Dictionnaire de la Musique, La musique des origines a nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1993, pag.587

¹⁴ Printre compozitorii care s-au remarcăți în epocă se numără : Enrico Carafa (1787-1872), Francesco Morlacchi (1784-1841), Carlo Coccia (1789-1873), Nicola Vaccai (1790-1848), Pietro Generali (1783-1832), Giovanni Pacini (1796-1867), Saverio Mercadante (1797-

creațiilor lor, melodioase de altfel, bine realizate ca tehnică muzicală, le lipsea geniul, scânteia harului care să le impună pe deplin în posteritate. Din rândul contemporanilor lui Rossini se desprind, însă, doar două nume de muzicieni care au pus în valoare prin opera lor nu numai farmecul "bel canto-ului" italian, ci au avut meritul de a fi realizat prima înflorire a romantismului muzical italian, conferindu-i maturitate și modernitate : Vincenzo Bellini (1801-1835) și Gaetano Donizetti (1798-1848).

2.2. Gioachino Rossini – un "Voltaire al muzicii"¹⁵

Compozitor de mare talent, autor al unui număr impresionant de lucrări pentru teatrul liric, Gioachino Rossini este simbolul inaugurării romantismului italian, al schimbării structurale a climatului artistic în teatrul de operă, al revitalizării spiritului teatral, într-un cuvânt, al înnoirii vitale a operei la începutul veacului al XIX-lea. Rossini a fost adeptul simplității neconvenționale a subiectelor operelor și al purificării stilului de interpretare vocală, optând pentru o riguroasă disciplină a stilului *bel-canto*. Chiar dacă și el a cultivat, uneori excesiv, efecte ornamentale, le-a fixat însă, în mod riguros locul în scriitura melodică, îngrădind astfel bravura exterioară, profesată de mulți cântăreți-vedete, în detrimentul expresivității. Lui Rossini i se datorează, totodată, amplificarea ponderii orchestrei în realizarea dramaturgiei muzicale, căreia i-a conferit și un rafinament coloristic mai rar întâlnit în creația de operă a epocii.

Chiar dacă și-a spus cuvântul în genul operei doar de-a lungul a două decenii, începând cu o compoziție de școală, *Demetrio e Polibio* (1808) și terminând cu *Wilhelm Tell* (1829), în cei patruzeci de ani pe care i-a mai trăit, după anul 1829 (ultimii cincisprezece la Paris) , în perioada așa-zisă a eclipsei sale creatoare se disting însă și lucrări reprezentative pentru sentimentul său religios, manifestat încă din

1870), Giovanni Paisiello (1740 - 816), Nicola Zingarelli (1752-1837), Valentino Fioravanti (1764-1837), ș.a.

¹⁵ Denumire atribuită lui Rossini de Stendhal

perioada creației timpurii în *Missa pentru voci bărbățești* (1808) și *Missa solemnă* (1819). A compus, de asemenea, psalmi la trei voci, coruri la 4 și 8 voci, alte câteva misse, cea mai importantă dintre ele fiind *Petite misse solenelle* (*Mica missă solemnă*), creată în 1863. Între aceste partituri, oratoriul *Stabat Mater*, pentru 4 soliști (2 soprane, tenor și bas), cor și orchestră este una dintre cele mai monumentale lucrări din perioada târzie “post-opera” a carierei de compozitor a lui Rossini.

2.3. Gioacchino Rossini - Stabat Mater

Stabat Mater este, fără îndoială, unul dintre textele sacre cele mai emoționante din ritualul religios catolic, conceput pe versurile unui poem medieval foarte popular, care începe cu versul “*Stabat Mater dolorosa...*” (*Stătea Mama îndurerată...*). Se presupune că autorul “secvenței” de 20 de strofe a câte 3 versuri, introdusă în liturghia catolică, a fost călugărul franciscan Jacopone da Todi (1228 – 1306), originar din provincia italiană Umbrie. Caracterul dramatic al textului a fost sursă de inspirație pentru aproape 500, de autori din toate epocile (renaștere, baroc, romantism sau perioada contemporană) și de pe toate continentele, fiind tradus, totodată, într-o multitudine de limbi.

Din punctul de vedere al canoanelor religioase, oratoriul *Stabat Mater* este, însă, cea mai discutabilă partitură. Însuși Papa Pius al X-lea a considerat în 1922, că lucrările lui Rossini nu puteau fi interpretate în bisericile catolice, fiind nepotrivite cu spiritul muzicii de cult, chiar dacă în muzica sa drama religioasă este pătrunsă de adânci sentimente umane. Oratoriul *Stabat Mater*, pagină înălțătoare, în care marea temă a suferinței și a salvării este interpretată de compozitor într-o manieră proprie, expresie sinceră unui suflet generos și cald, este alcătuit din 10 secțiuni ale căror titluri reprezintă primele cuvinte ale textului: 1. Introducere – *Stabat Mater dolorosa* 2. Arie– *Cuius animam*; 3. Duet– *Qui est homo qui non fleret* ; 4. Arie – *Pro peccatis suae gentis*; 5. Cor a capella și recitativ –*Eia mater fons amoris*; 6. Cvartet – *Sancta Mater, istud agas*; 7. Cavatina – *Fac ut portem Christi mortem*; 8. Aria –

Inflammatum et accensus; 9. Cor a capella – *Quando corpus morietur*; 10. Final - *Amen, Amen, Amen*.

Cadrul emoțional al lucrării este, în general, optimist, stare de spirit, de altfel, caracteristică artei lui Rossini. Partitura atrage, însă, și prin calitatea profund lirică a muzicii, un lirism cu infinite nuanțe: fie meditativ sau reținut și gânditor, fie expansiv, uneori chiar părând să zâmbească luminos și cu tandrețe.

2.4. Gioacchino Rossini - *Petite messe solennelle*

Petite messe solennelle, acest « testamento vocale » cum îl numea Rossini însuși, este, la rândul său, rodul acumulărilor realizate prin crearea unui întreg șir de partituri vocale cu conținut sacru, de cantate și oratorii, lucrări compuse înainte de anul 1829 când a hotărât să renunțe la compoziție, nefiind urmată decât de acele mici lucrări intitulate de autor ” *Péchés de veillesse* ” (*Păcatele bătrâneții*) și de mici piese de circumstanță.

Contrar titlaturii, *Mica mesă solemnă* nu este, însă, nici mică, nici solemnă, și nici în mod special liturgică prin spiritul său, chiar dacă sentimentul de adorație, de implorație către Divinitate a fost măiestrit pus în valoare de Rossini în această amplă partitură, care durează în jur de o oră și jumătate.

Alcătuită din două părți echilibrate, fiecare cuprinzând șapte numere - Prima parte cuprinde : *Kyrie-Christe*; *Gloria-Laudamus*; *Gratias, Domine Deus*; *Qui tollis*; *Quoniam* și *Cum Sancto*; Partea a II-a este alcătuită din : *Credo* ; *Crucifixus* ; *Et resurrexit* ; *Preludio religioso (Offertorium)* ; *Sanctus* ; *O Salutaris* ; *Agnus Dei* - în *Petite messe solennelle*, spre deosebire de oratoriul *Spre Stabat Mater*, o lucrare impetuoasă și pasionată, Rossini a optat pentru mai multă intimitate. Dovadă și faptul că a indicat nuanțe de *f-ff* doar pentru momentele care prin natura conținutului lor le solicită.

2.5. *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi, un nou triumf al genului.

Devenit în a doua jumătate a secolului romantic, printr-o prodigioasă activitate de creație, desfășurată pe parcursul a aproape șase decenii, un astru al operei italiene și universale Giuseppe Verdi, s-a apropiat cu dăruire și har și de muzica sacră. Printre creațiile sale de acest gen se numără și *Messa de Requiem*, compusă în memoria marelui literat italian Alexandru Manzoni. Ceea ce se remarcă, din primul moment, în această pagină grandioasă de muzică sacră, de un patetism răscolitor, este desprinderea compozitorului de uzanțele bisericești, deși el a rămas credincios atât textelor latine consacrate, cât și construcției liturghiei funebre catolice. Verdi a dorit să realizeze aici o sinteză între tradiția muzicii ecleziastice și mijloacele moderne de expresie vocal-simfonică, utilizând în cea mai mare parte a lucrării stilul omofonic, melodia acompaniată, asemenea primilor melodiști italieni din secolul XVII. De altfel, Jaques Bourgeois consideră “*Messa da Requiem* o vastă frescă dramatică de inspirație religioasă”¹⁶. *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi nu se divide, ca de obicei, în 12 părți și nici nu se încheie cu tradiționalul *Agnus Dei*, cu toate că autorul a utilizat textul latin medieval, ci este alcătuită din 7 părți finalizate cu *Libera me*¹⁷.

Pagină de deosebită inspirație și măiestrie componistică, *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi conține un limbaj muzical deosebit de sugestiv, colorat și expresiv, asemenea multora dintre operele sale lirice târzii. Contrastele dintre diferitele imagini și stări sufletești, antitezele pregnante, tipice pentru operele lui Verdi, sunt caracteristice și *Requiem*-ului, în care autorul a utilizat o deosebit de bogată paletă de

¹⁶ Jaques Bourgeois, *op.cit.*, pag.340

¹⁷ Verdi a structurat *Requiem*-ul astfel: - *Partea I - Requiem e Kyrie* ; *Partea a II-a* - contopește 9 fragmente ale missei funebre, cântate fără întrerupere: - *Dies irae*; *Tuba mirum* ; *Liber scriptus*; *Quid sum miser*; *Rex tremendae*; *Recordare*; *Ingemisco*; *Confutatis* și *Lacrymosa*; *Partea a III-a* - *Offertorio* ; *Partea a IV-a* – *Sanctus* ; *Partea a V-a* - *Agnus Dei* ; *Partea a VI-a* - *Lux aeterna* ; *Partea a VII-a* - *Libera me* .

nuanțe dinamice și indicații agogice. De la nuanțe de *pppp*, la *ff* și *tutta la forza* sau o multitudine de alte indicații de interpretare, indicații de nuanțare a intensităților și a mișcării. Se observă, totodată, o prospețime și o diversitate a culorilor timbrale și armonice – uneori compacte și dense, precum în *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, luminoase și pline de strălucire în *Sanctus*, subtile și rafinate, precum în *Lacrymosa* sau *Lux aeterna*. Nu de puține ori, orchestra are calități *vocale*, mai ales în episoadele lirice, compozitorul utilizând cu iscusință și sonoritățile suflătorilor solo. Totodată, temele de largă respirație atribuite vocilor soliste, multe dintre ele asemănătoare unor arii de operă, utilizarea cu deosebită știință a posibilităților vocale cât și măiestria îmbinării vocilor în ansamblu sunt tot atâtea caracteristici ale acestei grandioase pagini de muzică sacră, care și-a câștigat admirația și prețuirea a publicului de-a lungul a aproape un secol și jumătate de la compunerea sa.

Capitolul III

Prezența sacrului în desfășurarea muzical-dramatică a spectacolului de operă, în creația compozitorilor italieni din secolul XIX.

3.1. Opera italiană - Preliminarii istorice.

Pornită din ambianța intelectuală a unui cerc de erudiți florentini la începutul secolului XVII, ideea de operă a fost materializată pentru prima dată în spectacolul prezentat în octombrie 1600, la palatul Pitti din Florența cu *Euridice*¹⁸ de Jacopo Peri, pe un libret de Ottavio Rinuccini. Reprezentând întruchiparea idealurilor Cameratei florentine a lui Bardi, *Euridice*, a cărei partitură a și fost tipărită și s-a păstrat, este considerată prima operă încheată din istoria genului. Spectacole dramatice cu muzică vocală, dans și pantomimă existaseră în Europa din vremuri străvechi. Au existat deja *misterele* religioase din Franța și acele *sacre rappresentazioni* din Italia secolului XV. Există însă dorința făuririi unei noi arte, mai aproape de sensibilitatea firească a oamenilor,

¹⁸ Opera *Euridice* a fost compusă cu prilejul căsătoriei lui Henri IV al Franței cu Maria de Medici.

care se va materializa prin predominanța tot mai accentuată a melodiei acompaniate, a așa-numitului stil omofonic. Renunțându-se, așadar, la complicațiile unei măiestrite țesături contrapunctice, în favoarea unei simplități firești, înfinit mai expresive, s-au creat, astfel, premisele nașterii unui gen nou – opera. Primul mare nume din istoria operei este însă cel al lui Claudio Monteverdi, deoarece, cum precizează Ioana Ștefănescu, pe drumul deschis de Camerata florentină, doar odată cu capodoperele lui Monteverdi (1567-1643) ”incomincia la novella istoria”¹⁹ .

De la aceste începuturi, până la opera romantică vor trece două secole, timp în care “stilul *rappresentativo* al primilor creatori va cuceri curând expresivitate prin stilul *concitato*, dar nu va trece multă vreme și vibrația idealului antic va ceda locul gustului impus de marele public, care a iubit întotdeauna virtuozitatea, în special cea vocală.

Răspândită pe scenele teatrelor din marile sau micile orașe ale Europei apusene, opera secolului al XVIII-lea va cunoaște spectaculoase transformări, evoluție la care și-au adus contribuția atât compozitori italieni, precum Pergolesi cât și compozitori de alte naționalități, bunăoară, Gluck și Mozart, dar și anumite dispute estetice devenite celebre, precum cea stârnită de creația lui Gluck a cărui gândire și stil au declanșat disputa dintre “picciniști” (adeptii lui Piccini) și “gluckiști” (adeptii lui Gluck) .

La începutul secolului XIX, prin unica operă *Fidelio* (prima versiune 1805; versiunea finală 1818), Beethoven demonstrează, la rândul său, apartenența la zbuciumul epocii sale, încât acest tip de operă a fost denumit *operă a salvării*.

Opera salvării, a fost urmată cu mare succes în special în Franța, la Paris, de opera mare – *grand opéra* – de fapt, o reeditare a operei seria venețiene. Parisul devine, astfel, în prima jumătate a secolului XIX unul dintre centrele muzicale cele mai importante ale Europei care atrage elita compozitorilor și interpreților. Din păcate, succesele mai tuturor spectacolelor de *grand-opéra*, contribuțiile valului de compoziții

¹⁹ Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, Vol.IV, Editura Fundației Culturale Române, București. 2002. pag.11

de acest gen sau chiar de opere comice au devenit, în timp, doar documente istorice. Singurul compozitor care a avut harul să depășească criza acestei perioade din istoria artei lirice franceze și nu numai, a fost italianul Gioacchino Rossini, adoptat și el, ca atâția alți artiști ai vremii, de orașul luminilor, dar a cărui cea mai importantă parte a creației a fost zămislită în Italia natală.

3.2. Gioacchino Rossini, primul autor italian al unei opere cu subiect sacru inspirat din Biblie *

Compozitor prin excelență de opere buffe cu o predispoziție aparte pentru acest gen prin însuși temperamentul său, Rossini a reușit, să se detașeze de limitele modelor existente, încât nu a ezitat să introducă în dramaturgia muzicii sale și momente ”seria”, melodrama, cu încărcătura lirico-dramatică, și mai ales cu muzica ce o ilustra²⁰. Este genul care s-a dovedit a fi pe placul publicului napolitan, cu binecunoscute înclinații romantice, în perioada în care Rossini a activat la Napoli (1816 – 1822). Dintre toate creațiile destinate Teatrului San Carlo din Napoli, opera care a fost primită cu cel mai mult entuziasm a fost *Moise în Egipt*, a cărei premieră a avut loc la 5 martie 1818. Este o partitură, numită de autorul însuși, cu acțiune *tragico-sacră*, ”inspirată, cum precizează Ioana Stoianov, nu din Tanach sau din texte de dincolo de canon, ci strict din Torah”²¹, mai precis din textul biblic al *Cărții a doua – Exodul*.

Opera *Moise în Egipt* a fost compusă pe libretul realizat de abatele Andrea Leone Tottola, care a combinat narațiunea biblică a

* Înaintea lui Rossini, Stefano Landi (1590 – 1655), unul dintre importanții reprezentanți ai școlii de operă din Roma în primele decenii ale secolului al XVII-lea, compune opera *Sant’ Alessio* (1631) cu subiect religios, în care momente dramatice se îmbină cu momente comice.

²⁰ Rossini crează și sunt primite cu entuziasm la Teatrul San Carlo din Neapole, operele seria : *Armida*, *Mose in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del Lago*, *Moametto secondo*, *Zelmira* și *Semiramida*.

²¹ Ioana Stoianov, *Creația rossiniană de operă. Implicațiile tematismului Iudaic asupra tratării muzicale*, în *Studia Hebraica*, editor, dr.Felicia Waldman (www.google.com).

Exodului cu o tipică poveste de dragoste, inspirată din piesa de teatru *l'Osiride* (1760) de Franco Ringhieri. Fuziunea dintre elementele sacre și cele istorice, realizată de Tottola, a condus la realizarea în final a unei opere mai apropiată, în anumite privințe, de oratoriu, în care temele dramatice ale Exodului sunt tratate în conformitate cu cerințele unui subiect sacru : numere corale, sonorități instrumentale masive, tablouri ale mulțimilor de izraeliți și de egipteni și ale redării suferințelor, miracolelor și rugăciunilor, toate acestea având un aer de grandoare haendeliană. Un deceniu mai târziu, lucrarea va fi prezentată în premieră la 26 martie 1827, la Opera din Paris, într-o nouă versiune în patru acte, sub titlul *Moise și Pharaon*, sau *Trecerea Mării Roșii* (*Moïse et Pharaon ou Le Passage de la mer Rouge*) cu un triumf grandios. Pentru Paris, în opera *Moise și Pharaon* a fost refăcută din multe puncte de vedere. Rossini a redus ornamentele în favoarea clarității melodice, a augmentat considerabil rolul corului care reprezintă poporul evreu, a adoptat, de asemenea, o soluție nouă în desfășurarea acțiunii, conferind autoritate declamativă vocii de bas (folosită până atunci mai mult în roluri secundare din opere comice), căreia i-a încredințat rolul principal al operei, rolul care-l întruchiează pe Moise.

3.3. Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti, doi străluciți reprezentanți ai operei romantice italiene.

Între momentul retragerii din activitatea componistică în plină glorie a lui Gioacchino Rossini, după compunerea operei *Wilhelm Tell* în 1829, și cel în care Giuseppe Verdi se impune din plin în lumea operei, două nume vor străluci în opera italiană – Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti, ilustrând atât farmecul specific al muzicii italiene, cât și spiritul romantic al epocii lor.

Vincenzo Bellini (1801 – 1835) s-a remarcat în scurta-i viață, de numai 34 de ani, prin rolul pe care l-a avut în istoria stilului vocal din evoluția operei, fiind primul compozitor italian care a reușit cu succes reconcilierea unora dintre tradițiile stilului *bel canto* cu modalități moderne ale expresiei. Bellini a dat adevărate aripi melodismului,

conducând la eliberarea ariilor din vechea lor manieră concertantă. Cea mai reprezentativă partitură pentru sensibilitatea și harul compozitorului, cât și în ceea ce privește bogăția stilului melodic, este opera *Norma*, compusă în 1831 pe libretul lui Felice Romani.

Subiectul operei *Norma* reînvie un moment din istoria plină de victorii ale cuceririlor romane, cel în care este cucerită Galia. Sunt impresionante, în desfășurarea acțiunii operei, ceremoniile sacre în sanctuarul zeului Irmisul, experiențele inițiatice și rugăciunile ce conduc spre universalizarea spiritului.

În legătură cu această operă, Ioana Ștefănescu precizează: “Peste suflul eroic ce dublează acțiunea lirică din această creație, peste pasiunile ce conduc destinele eroilor principali, domină religiozitatea galeză și manifestările ei cultice...misterul religios plutește și învăluie acțiunea scenică într-o împletire ce a inspirat compozitorului melodii de o rară frumusețe, de la sublima rugăciune a Normei (actul I) până la muzica ce ilustrează purificarea celor doi eroi prin iertarea și tragismul ispășirii lor finale”²².

Demn reprezentant al tradiției operei buffa, dar și al operei seria, **Gaetano Donizetti** (1792 – 1848), pe un text al prolificului libretist italian Salvatore Cammarano, după un libret de Scribe, inspirat de tragedia lui Pierre Corneille – *Polyeucte* (1642-1643), compune opera *Poliuto* ce reînvie martirajul care a însângerat lumea creștină în veacurile imediat următoare răstignirii lui Isus. Printre adeptii noii religii s-a numărat și Polyeucte, un nobil armean, condamnat la moarte în timpul dominației romane, pentru convingerile sale creștine, devenit, apoi, Sfântul Polyeuctus.

3. 4. Giuseppe Verdi – “*l’Italianissimo*”

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Italia *bel canto-ului*, țara în care tragedia lirică strălucise timp de mai bine două secole, doar un singur nume se va mai impune în genul zămislit aici - opera – gen răspândit, apoi, în toată Europa. Acest nume este - Giuseppe Verdi. Pe

²² Ioana Ștefănescu, *op.cit.* pag.65-66

parcursul celor șase decenii de activitate în acest domeniu, se poate observa drumul ascendent, parcurs treaptă cu treaptă, de genialul muzician, până la nivelul perfecțiunii depline. Partitura care-l va consacra definitiv în domeniul teatrului liric va fi cea de a treia sa operă - *Nabuccodonosor* (Nabucco)(1841).

3. 5. Opera Nabucco treaptă importantă în cariera artistică a lui Verdi.

Cu opera în patru acte, *Nabuccodonosor* (*Nabucco*), pe un libret de Temistocle Solera, Verdi va urca o treaptă importantă în evoluția sa stilistică, deoarece triumful operei *Nabucco* a însemnat pentru tânărul autor atât începutul unei cariere moderne, cât și înglobarea sa, din punct de vedere artistic, în mișcarea de eliberare națională – *Risorgimento*, multe dintre corurile și ariile din cuprinsul operelor sale devenind adevărate manifeste mobilizatoare. În legenda biblică despre suferințele poporului evreu înrobiți, folosită ca inspirație pentru libretul operei *Nabucco*, Verdi a deslușit, de fapt, povestea suferințelor Italiei cotoprite. Chiar dacă subiectul era biblic, el a avut darul să releve în cuprinsul operei idei și sentimente pe care le nutreau toți contemporanii săi, fiind, astfel, apreciată ca o lucrare de mare actualitate. Profeția lui Zaccaria despre căderea Babilonului, bunăoară, era interpretată ca o prevestire a eliberării Italiei de sub dominația austriacă, în cuprinsul operei exitând și impresionante momente sacerdotale. De altfel, Verdi îl continua în această privință pe Rossini, simțindu-se aici o legătură de succesiune cu opera *Moise*, celebra *Rugăciune* a lui Moise însoțit de cor, fiind considerată adesea predecesoare directă a corurilor din opera *Nabucco*.

3. 6. Elemente ale sacralității oglindite în alte opere de Verdi :

La aproximativ 11 luni de la premiera operei *Nabucco*, la 11 februarie 1843, tot pe scena operei Scala din Milano, se va reprezenta următoarea operă compusă de Verdi – *I Lombardi alla prima cruciata*

(*Lombarzii în prima cruciată*). Libretul a fost scris tot de Temistocle Solera, inspirat din poemul *Giselda* al cunoscutului scriitor al *Risorgimento*-ului, Tommaso Grossi. Acesta avusese, la rândul său, ca izvor de inspirație pentru poemul *Giselda*, un episod din *Ierusalismul eliberat* scris de Torquato Tasso în secolul al XVI-lea, poem care redă evenimente din viața unei familii lombarde din timpul primei cruciade.

Cu toate că intriga este destul de complicată, muzica lui Verdi are darul de a pune în valoare ideea patriotică a spiritului de luptă pentru dobândirea libertății vechii Lombardii desprinsă din poemul lui Grossi, dar și puterea credinței.

La trei luni de la premiera operei *Ernani*, Verdi realizează din nou pentru Teatrul Scala, o altă operă, cea de a șasea - ***Giovanna d'Arco***, inspirată de drama lui Schiller, *Fecioara din Orléans*, a cărei premieră a avut loc la 15 februarie 1845. Reluată după doi ani, opera *Giovanna d'Arco* va fi prezentată sub titlul *Orietta din Lesbos*, cu numeroase transformări în text, datorate criticilor aduse de cenzură, acțiunea fiind plasată acum în vechea Eladă. Scrisă în grabă și destul de inegală în ceea ce privește calitățile artistice, opera va excela, însă, doar în paginile sale corale. Se remarcă, totodată, momentele de emoționantă rugă în care *Giovanna D'Arco* împloră cerul, cât și momentul în care *Iacob d'Arco* s-a convins că fiica sa este dăruită cerului și nu diavolului, fapt tardiv, deoarece *Giovanna* va fi sacrificată pe rug.

Activitatea de creație a lui Verdi este prolifică în continuare, compozitorul făurind una după alta opere în care se poate observa continua căutare a autorului de a descoperi noi mijloace de expresie muzical-dramatice. În acest sens, un exemplu îl constituie și opera ***Stiffelio*** inspirată de o piesă din literatura franceză a anului 1849, *Le Pasteur ou L'Evangile et le foyer* (Pastorul sau Evanghelia și căminul) de Emile Souvestre și Eugène Bourgeois, o lucrare care a cunoscut o curioasă istorie, plină de peripeții. Subiectul este inspirat de istoria unui pastor evanghelic căsătorit – *Stiffelio*, care propovăduiește iertarea pentru păcătoși, dar care nu-și poate ierta propria soție *Lina* atunci când o bănuiește de adulter. “Trebuie precizat, comentează Yonel Buldrini, că nefericitul *Stiffelio* (1850) a fost, mai întâi, privat de final, cenzurat

pentru că evidenția un pastor iertându-și soția de adulter într-un templu!”²³....O nouă versiune, mai elaborată din punct de vedere muzical, a operei *Stiffelio* s-a materializat în opera *Aroldo*

Începând colaborarea și cu un nou libretist, Francesco Maria Piave, care-i va rămâne multă vreme un colaborator prețios, Verdi dă la iveală, în continuare creații care vor cuceri o mare popularitate și care-l vor impune categoric pe autorul lor în plan universal. Chiar dacă a fost criticată datorită subiectului considerat neverosimil și absurd, cât și pentru faptul că Verdi ar fi subminat “temeliile sacrosancte ale *bel-canto*-ului, cele patru acte ale operei *Il Trovatore (Trubadurul)*, desfășurând un complicat conflict al destinelor și caracterelor, sunt străbătute de accentele marilor melodii verdiene, care-i aduseseră compozitorului, cum precizează Grigore Constantinescu, “numele de «l’Italianissimo» datorită capacității de emoționare a inspirației și frumuseții lor primare, neafectate”²⁴.

Din multitudinea de momente deosebit de dramatice, de emoționante ale operei, se desprinde și cel al unui dialog spiritual între Leonora și Manrico din primul tabloul al ultimului act, cât și tradiționalul coral *Miserere* cântat de călugării spanioli fie ca fundal al momentului în care este anunțată sentința de condamnare la moarte a celor doi răzvrățiți – Manrico și Azucena sau când Leonora și Manrico își iau adio, corul călugărilor invocând pacea și liniștea spiritului, prin repetare ostinată a rugii *Miserere*.

Compusă inițial pe un libret de Francesco Maria Piave, inspirată de piesa poetului spaniol Antonio Garcia Gutierrez, opera *Simon Boccanegra* a fost refăcută în 1881 pe un libret de Arrigo Boito. Frescă istorică ce reînvie unul din momentele epocii medievale italiene – cel al conflictului dintre *guelfi* și *ghibellini* din perioada în care ținutul genovez era condus de Boccanegra, ales doge în 1339, opera *Simon Boccanegra*, privită în ansamblu, cu toată dramaturgia destul de complicată, reprezintă una dintre marile reușite ale lui Verdi în ceea ce privește, în

²³ Yonel Buldrini, *Verdi*, comentariu la o înregistrare cu opera *Aroldo*, www.google.com

²⁴ Grigore Constantinescu, *op.cit. Cântecele lui Orfeu*, Colecția Clepsidra, Editura Eminescu, București, 1979, pag 147

special, portretizarea muzicală a personajelor. “Maestru al portetizării”, după aprecierea Ioanei Ștefănescu, Verdi continuă să exceleze și în arta corală, prin personificarea populației genoveze, atunci când deplânge moartea tinerei soții a lui Boccanegra, cât și prin coloritul unui sever *Miserere* cântat în culise de corul de călugări, ca un fundal sonor. Este singurul moment al operei cu o anume semnificație sacră .

Subiectul operei ***Forța destinului***, ales din literatura spaniolă (drama *Don Alvaro* de Angel de Saavedra), nu mai conține acea sevă eroică sau lirică pe care o întâlnim în alte opere ale sale, inspirate din aceeași literatură (*Trubadurul* sau *Simon Boccanegra*), ci caută a demonstra puterea nefastă a destinului, care conduce aici la răzbunare între frați și la moarte. Deosebit de interesantă este în această operă sacralitatea care intervine frecvent în contexte diferite în relațiile interumane și în lupta personajelor cu propriul destin.

Spiritualitatea spaniolă, cu istoricul ei atât de bogat în evenimente, îl va inspira din nou pe Verdi la începutul verii anului 1866, când, în aceeași manieră *grand opéra*, va compune o nouă operă – ***Don Carlos***, ce se constituie într-o adevărată punte între trilogia - *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata* - care-i adusese atâta faimă și ultimele opere pe care le va realiza. Lupta dintre biserică și stat a stimulat fantezia compozitorului (retras la Sant’Agatha), impresionat puternic în călătoria realizată în Spania de urmele pe care Inchiziția le lăsase în mentalitatea supușilor spanioli, dar și de drama *Don Carlos*, scrisă de Friedrich Schiller în anul 1787, în care scriitorul german, cum precizează Ioana Ștefănescu “zugrăvea «odioasele fapte ale Inchiziției» și felul în care «fusesse batjocorită omenirea» în timpul dominației ei, așa cum au rămas înscrise intențiile sale în corespondența purtată de el înainte de a fi început lucrul la această cutremurătoare dramă a romantismului literar”²⁵

Plină de contraste, care-și impun forța dramatică de-a lungul întregii acțiunii, opera *Don Carlos* pune în evidență în actul al patrulea și un moment psihologic plin de intens dramatism, cel în care regele

²⁵ Ioana Ștefănescu, *op.cit.pag.160*

Filip își pune dureroasa întrebarea în momentul în care este vizitat în zori de marele inchișitor pentru a-i cere, mai bine zis, pentru a-i impune să-și execute fiul: ”Pot eu oare, să-mi osândesc fiul la moarte, eu, om creștin?”. Marele inchișitor, ca și Ramses în opera Aida, răstălmăcind textele sacre ale scripturii pentru a impune supremația bisericii, justifică baza creștină a cererii sale prin modelul oferit de Dumnezeu, care pentru creștinească mântuire și-a jertfit propriul fiu.

În încheierea incursiunii în sacralitatea operei verdiene, amintim că opera *Otello* reprezintă unul dintre marile momente de cotitură ale artei sale componistice. Lucrarea a fost apreciată în mod deosebit chiar în epocă, deoarece din textul shakespearian, autorul libretului a pus la dispoziția compozitorului doar evenimentele ce conduceau cu claritate la desfășurarea tragicului final al celor două victime – Desdemona și Otello. Publicul a descoperit adevărata sa frumusețe nu numai în destinul personajelor celebrei drame shakespeariene, așa cum nu mai fusese vreodată povestit în muzică, ci și în ascensiunea melodramei lirice italiene ajunsă la apogeu devenită acum o adevărată ”drama per musica”. În cuprinsul operei se întâlnesc pagini vocale de o deosebită frumusețe, arcuite în largi fraze melodice, precum sfâșietorul ”*Cântec al salciei*”, sau rugăciunea adresată de Desdemona Sfintei Fecioare, precedată de o ”*Ave Maria*”, în stil recitativic, din ultimul act. Este singurul moment de reculegere în fața Divinității din cuprinsul operei, realizat, însă, magistral de Verdi, printr-un discurs muzical deosebit de sugestiv, de mare încărcătură emoțională.

Capitolul IV

4.1. Elemente ale sacralității oglindite în opere veriste

În climatul literar, estetic și social de la finele secolului XIX și începutul secolului XX, cu tensiuni, căutări febrile și tendințe de înnoire, unul dintre cele mai convenționale și tradiționale genuri – opera – oferă un impresionant tablou al continuității în Italia, dovedindu-se un sensibil seismograf al actualității romantice, înregistrând, însă și vizibile modificări de concepție care vor conduce, treptat la conturarea unui nou

curent estetic – verismul muzical. Considerat de artiștii epocii un element nou al creației artistice, echivalent al realismului critic sau al naturalismului francez prin unele trăsături ale sale, verismul, inițiat și denumit astfel pentru prima dată de Luigi Capuana în 1878, în lucrarea *Studi sulla letteratura contemporanea*, nu s-a manifestat ca o totală ruptură față de romantism, ci ca un ecou amplificat al trăirilor, al tematicilor inspiratoare. Verismul a apărut mai întâi în literatură, apoi în artele plastice, în teatru și, în final, exprimat prin forme proprii și specifice de realizare, și în muzică.

Pe calea deschisă de piesele unor Achille Torrelli și Paolo Giacometti își fac apariția lucrările propuse scenei italiene de Giuseppe Giacosa (1847 – 1906), ale cărui drame sunt cronici de viață cotidiană, ilustrații, în spirit naturalist, ale faptelor mărunte ale vieții, în tonalități minore. Într-o concepție asemănătoare este alcătuită și creația lui Giovanni Verga un scriitor romantic, a cărui piesă de teatru *Cavalleria Rusticana* a fost, de altfel, și sursa de inspirație a primei opere veriste cu același titlu, realizată de Pietro Mascagni, verismul prinzând repede teren și în muzica de operă.

Se poate aprecia, așadar, că opera italiană de la finele secolului XIX oferă impresionantul spectacol al continuității²⁶, dar și al ascensiunii sale, deoarece între creațiile italiene romantice și cele veriste există o strânsă legătură, operele veriste bazându-se pe tradiția cântului de tip bel-canto, cu arii strălucitoare, inspirate din specificul muzicii populare, a cântonetelor, serenadelor și baladelor, pe structuri arhitecturale tradiționale, cu ansambluri de sine stătătoare și o dramaturgie unitară. Noutatea constă însă în natura subiectelor abordate, în potențarea și accentuarea tensiunii dramatice până la tragism, în

²⁶. În acest sens, nu este de mirare că operele veriste italiene *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, *Manon Lescaut*, *Boema*, *Turandot*, *Tosca*, *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, *La Vally* de Alfredo Catalani, *Andrea Chenier* și *Fedora* de Umberto Giordano, *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea s-au impus în repertoriile tuturor teatrelor lirice, înscriindu-se în fondul de aur al culturii muzicale universale.

emanciparea discursului muzical printr-o strânsă legătură între muzică și text, în direcția obținerii expresiei din ce în ce mai pronunțat patetică și melodramatică, încât în melodia vocală se ajunge uneori până la declamație, la vorbire declamată. La rândul său, orchestra nu mai reprezintă doar un instrument acompaniator, ci are rolul unui personaj principal cu o participare activă în desfășurarea acțiunii dramatice, în sublinierea și accentuarea dramei psihologice, sporindu-i plasticitatea.

4.2 Elemente ale sacralității oglindite în prima operă veristă – *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni

Nașterea verismului în muzică se poate spune că are o dată fixă – 17 mai 1890, data premierei *Cavalleriei rustice* de Pietro Mascagni, operă într-un act, a cărei durată nu depășește 70-75 de minute, realizată pe un libret de Giovanni Targioni Tozzenti și Guido Menasci după drama cu același nume de Giovanni Verga. Acțiunea operei inspirată de un fapt, posibil, real se desfășoară tulburător în peisajul încins și arid al Siciliei, într-un moment de mare sărbătoare pascală. Cu o muzică de o puternică vibrație emoțională exprimată printr-o melodică deosebit de generoasă, cu arii de sorginte romantică, cu specific italian, inspirate din cântecul popular ce iradiază viață, cu bucuriile și patimile ei, Mascagni reușește să creeze o partitură de un puternic dramatism, în care personajele aflate în conflict sunt conturate ca adevărate prototipuri de temperamente meridionale, care muncesc, iubesc cu pasiune, dar se și roagă cu smerenie, așa cum este relevat de procesiunea pascală a pelerinajului spre biserică cântându-se în cor, în manieră antifonică, responsorială într-un luminos *Sol major*, acea rugă devenită celebră – *Regina coeli laetare* (*Bucură-te, regină a cerurilor*) sau de momentele de rugăciune colectivă din interiorul bisericii însoțite de imnul pentru sărbătoarea Paștelui – *Inneghiamo, il Signor non e morto!* (*Sărbătorim, Domnul nu a murit!*), realizându-se, astfel, un impresionant și înălțător moment sacru.

Giacomo Puccini, apogeul operei italiene veriste

Giacomo Puccini a apărut în atenția publicului de la finele veacului al XIX-lea în momentul în care, după debutul curentului verist, exista pericolul repetărilor, al exagerărilor ne semnificative, dar și a minimalizării șanselor de realism ale operei, pierzându-se astfel interesul spectatorilor. Realizând cu fiecare operă nou creată o capodoperă și urcând de fiecare dată pe o altă treaptă spre perfecțiunea actului artistic, Giacomo Puccini s-a impus plenar în lumea muzicii pentru teatru, creația sa însemnând apogeul operei italiene, la pragul secolelor XIX și XX.

Melodramă eroico-pasională în trei acte, cu o acțiune tipic veristă, pe un libret de Luigi Illica și Giuseppe Giacosa, opera *Tosca* pune și mai plenar în evidență capacitatea extraordinară a lui Puccini de a surprinde și a contura muzical personaje complexe, caractere puternice, temperamentale, ale căror fapte, acțiuni și trăiri de intensă vibrație emoțională, declanșează pasiuni, gelozie, ură, șantaj, moarte. Din mărturiile unor colaboratori apropiați ai lui Puccini, așa cum relatează George Sbircea, „au rămas și câteva mărturii despre temeinicia cu care el s-a informat asupra ambianței romane a epocii, asupra ritualului religios de care avea nevoie în finalul actului I, cu câtă nerăbdare așteptă lămurirea cerută de la un prieten cleric despre tonalitatea clopotelor de la bazilica sfântului Petru”²⁷. Sunt clopotele care se aud frecvent în orchestră atât în actul I, cât și la începutul actului III, vestind miracolul luminii care se naște în fiecare dimineață când Roma se trezește din somn. Totodată, Puccini construiește în scena *Te Deum*-ului – *Largo religioso* - pentru care s-a documentat minuțios, un final de o nestăvilită vigoare și măreție. Pornind gradat de la nunața *ppp*, antrenând treptat toate instrumentele într-o creștere dinamică a suprapunerilor armonico-timbrale ce culminează cu intervenția orgii și suprapunerea vocilor, autorul a creat o impresionantă dezvoltare

²⁷ George Sbircea., *Giacomo Puccini*, Editura Muzicală, București, 1959, pag.73

polifonico-armonică a imnului sacru, acompaniat de clopote și de lovituri de tun, dar conturează deosebit de sugestiv și antagonismul dintre falsul entuziasm religios al tiranului Scarpia și profunda devoțiune a credincioșilor și a clericilor care săvârșesc *Te Deum-ul*.

În creația lui Puccini, un loc aparte îl ocupă opera *Suor Angelica* compusă pe libretul lui Gioacchino Forzano pentru compania lui Grand Guignol. Acțiunea operei se petrece într-o mănăstire, “fapt foarte semnificativ, apreciază Doru Popovici, dacă ne gândim că autorul, odată cu deplina maturitate, prefera subiectele cu nuanțe religioase sau desfășurate într-un climat sonor din care eufonia hieratică nu lipsea”²⁸. În opera *Suor Angelica*, prezența sacrului datorită acțiunii, dar și locației în care se petrece aceasta, este constantă, fiind dominantă în final. Fostul organist de la biserica San Paolo reușește să creeze o ambianță hieratică, orfică, valorificând registrele extreme ale vocii sopranei soliste în tălmăcirea rolului principal.

Spirit marcat de har creator, Puccini a compus în calitate de organist la Lucca și câteva lucrări de muzică sacră, printre care dipticul alcătuit din “*Motet și Credo, pentru baritone, cor și orchestră – Per San Paolino*”(1878), “*Messa di Gloria pentru tenor, baritone, bas, cor și orchestră, în La bemol major*”(1880), incluzând în această lucrare de amplă respirație și cele două lucrări anterioare. În 1880, Puccini a dat la iveală și emoționantul poem sacru *Salve Regina del ciel*, pentru soprană și harmoniu ce confirmă apetența autorului pentru muzica vocală, iar în 1889 va apare *Messa în La major*. În memoria lui Giuseppe Verdi, Puccini compune în 1905 un *Requiem* pentru cor și orgă sau harmoniu, fapt ce demonstrează odată în plus afinitatea lui, pentru muzica dedicată vocii umane.

Concluzii

Pornind de la cugetarea cardinalului Paul Poupard că “arta adevărată este o chemare la misterul lui Dumnezeu” și aceea a lui Emil

²⁸ Doru Popovici, *Vis de iubire, viața și opera lui Giacomo Puccini*, Editura Albatros, București, 1995, pag.106

Cioran că „în afară de materie, totul este muzică. Însuși Dumnezeu nu pare a fi decât o halucinație sonoră”²⁹, am ajuns la concluzia că în civilizația creștină, întâlnirea cu Divinitatea a fost pusă în valoare, de cele mai multe ori, prin apropierea de cultură, de artă, implicit de muzică, acea mirifică artă a sunetelor.

Se constată că marii muzicieni și-au pus, de cele mai multe ori, talentul în slujba credinței, împlinind astfel o acțiune de autentică și sacră trăire, prin creații de diferite genuri care au rămas și s-au impus în patrimonial cultural universal în diferite genuri. Sunt preferate, cu precădere, acele genuri în care este prezentă vocea umană: fie în cele cu caracter liturgic: Missa, Requiem-ul și Oratoriul, cât și genul dedicat scenei lirice – Opera, astfel încât, ne-am îndreptat atenția asupra unor capodopere create de mari artiști, de mari muzicieni ai Italiei secolului XIX., urmărind filonul sacru care le străbate.

Între momentul de mare strălucire din istoria muzicii vocale, în general, și a operei italiene în special, inaugurat la început de secol XIX de Gioacchino Rossini și încununat la finele acestuia de Giuseppe Verdi și Giacomo Puccini, a existat, desigur, o serie întreagă de compozitori cu prestanță în epocă ce s-au făcut remarcați în viața muzicală italiană a timpului prin muzică laică, dar și prin creații de muzică sacră. Dintre aceștia, denumit de Stendhal un « Voltaire al muzicii », Gioacchino Rossini un simbol al inaugurării romantismului italian, a fost unul dintre artiștii care au militat în favoarea schimbării structurale a climatului artistic în teatrul de operă, a revitalizării spiritului teatral, într-un cuvânt, a înnoirii vitale a operei la începutul veacului al XIX-lea. Acest fapt s-a petrecut deoarece Rossini a fost adeptul simplității neconvenționale a subiectelor operelor și al purificării stilului de interpretare vocală, optând pentru o riguroasă disciplină a stilului *bel-canto*, fapt dovedit și în creații în care spiritul său religios este prezent, manifestat încă din perioada creațiilor timpurii, fie în *Missa pentru voci bărbătești* (1808) și *Missa solemnă* (1819), în psalmi la trei voci, în alte câteva misse, cea mai importantă dintre ele fiind *Petite misse solennele* (*Mica missă*

²⁹ Antologiile Humanitas, *Cioran și muzica*, Selecția textelor de Aurel Cioran, Ediție îngrijită de Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 1996, pag.117

solemnă), creată în 1863, de asemenea în coruri la 4 și 8 voci. Între aceste partituri, se impun oratoriul *Stabat Mater*, pentru 4 soliști (2 soprane, tenor și bas), cor și orchestră, una dintre cele mai monumentale lucrări din perioada târzie “post-opera” a carierei de compozitor a lui Rossini și *Petite messe solennelle*, la rândul său, o adevărată capodoperă.

Alături de Rossini, Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti sunt autorii unei bogate creații în diverse genuri, inclusiv ai unui lung șir de lucrări religioase, de mai mare sau mai mică întindere, care celebrează sacralul ilustrând nu doar sensibilitatea, ci și sentimentele religioase ale celor doi mari compozitori, dar care nu toate au avut forța de a se impune și în repertoriul sălilor de concert.

Cel care a devenit, însă, în a doua jumătate a secolului romantic, printr-o prodigioasă activitate de creație, desfășurată pe parcursul a aproape șase decenii, un astru al operei italiene și universale, a fost Giuseppe Verdi. Din multitudinea de creații religioase compuse de Verdi, *Messa da Requiem* este creația care s-a impus ca un adevărat triumf al genului, o vastă frescă dramatică de inspirație religioasă.

În ceea ce privește creația destinată teatrului liric, de la *Euridice* (1600) de Jacopo Peri, pe un libret de Ottavio Rinuccini, considerată a fi prima operă încheată din istoria genului, până la opera romantică vor trece două secole, de căutări și succese, Rossini dovedindu-se a fi compozitorul care în prima jumătate a secolului XIX a contribuit, ca nimeni altul la formarea gustului publicului, la evoluția estetică a receptivității acestuia, pe atunci atras doar de comicul oferit de genurile buffe și prea puțin de de problematica adevărului dramaturgic. El este și primul compozitor italian al unei opere cu subiect sacru extras din Biblie, inspirată strict din Torah - *Moise în Egipt*, o partitură, numită de autorul însuși, cu acțiune *tragico-sacră*.

După momentul retragerii lui Rossini (în 1829) din activitatea componistică și cel în care Giuseppe Verdi se impune din plin în lumea operei, singur Vincenzo Bellini s-a remarcat prin rolul pe care l-a avut în istoria stilului vocal din evoluția operei, fiind primul compozitor italian care a reușit cu succes reconcilierea unora dintre tradițiile stilului

bel canto cu modalități moderne ale expresiei, iar opera sa *Norma*, conține în desfășurarea acțiunii impresionante ceremonii sacre în sanctuarul zeului Irmisul, experiențe inițiatice și rugăciuni ce conduc spre universalizarea spiritului.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în Italia *bel canto*-ului, țara în care tragedia lirică strălucise timp de mai bine două secole, doar un singur nume se va mai impune în genul zămislit aici și răspândit, apoi, în toată Europa – opera. Acest nume este - Giuseppe Verdi, în creația căruia, de la prima operă cu care s-a impus definitiv în teatrul liric – *Nabucco*, și până la opera *Otello*, fie în *Lombarzii*, în *Giovanna d'Arco*, *Stiffelio* și *Aroldo* sau în *Trubadurul*, *Simon Boccanegra*, *Forța destinului* și *Don Carlos*, există frecvent elemente și momente de sacralitate, creația sa artistică, așa cum am mai precizat, fiind fondată pe căutarea autentică a frumosului și a adevărului, iar căutarea frumosului este o aventură pur spirituală, un act sanctificator de primă importanță, întâlnit și în opere ale unor compozitori, care au continuat tradiția glorioasă a operei romantice italiene. Este vorba de compozitori exponenți ai curentului verist: Pietro Mascagni, cu prima operă veristă *Cavalleria rusticana* și Giacomo Puccini, ale cărui opus-uri - *Tosca* și *Suor Angelica*, pe lângă o muzică vibrând în consonanță cu permanenta sete de tandrețe, de bunătate și iubire, conține și pagini ce tălmăcesc miracolul, punerea în lumină a nobilului sentiment al credinței în Divinitate.

Esențial este faptul că cele mai multe dintre scenele dominate de spiritul sacru au fost realizate cu mijloace muzicale - melodie, ritm, armonie, orchestrație, culoare vocală și instrumentală - de o vibrantă expresivitate.

Bibliografie selectivă

- Balzac, Honoré de *Massimila Doni*, în vol. *Adio*, în românește de Elis Bușneag, Editura Eminescu, București, 1985
- Bourgeois, Jaques *Giuseppe Verdi*, trad. Viorica Mavrodin, Editura Eminescu, București, 1982;
- Buldrini, Yonel *Verdi*, comentariu la o înregistrare cu opera *Aroldo*, www.google.com;
- Cioran, Aurel *Cioran și muzica*, Ediție îngrijită de Vlad Zografi, Editura Humanitas, București, 1996
- Comes, Liviu *Melodica palestriniană*, Editura Muzicală, București, 1971;
- Constantinescu, Grigore *Cântecul lui Orfeu*, Colecția Clepsidra, Editura Eminescu, București, 1979;
- Constantinescu, Grigore *Diversitatea stilistică a melodiei în Opera romantică*, Editura Muzicală, București, 1980;
- Eisikovits, Max *Polifonia vocală a Renașterii, Stilul palestrinian*, Editura Muzicală, București, 1966;
- Eliade, Mircea *Sacrul și profanul*, trad. din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, București, 1992
- Hofmann, Alfred *Drumul operei, De la începuturi până la Beethoven*, Editura Muzicală, București, 1960;
- Goléa, Antoine *Din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Vol.I, versiunea românească și trad. din limba franceză de I. Igiroșianu, Editura

- Gheciu, Radu *Muzicală, București, 1987;*
Melpomene, Erato, Euterpe,
Editura Eminescu, București, 1990;
- Iliuț, Vasile *De la Wagner la contemporani, vol.II.,*
Editura Muzicală, București, 1995;
- Iliuț, Vasile *De la Wagner la contemporani, Vol.III,*
Editura Muzicală, București, 1997;
- Pinghireac, Emil *Mirabila voce de bariton,*
Editura Muzicală, București, 2004
- Popovici, Doru *Vis de iubire, viața și opera lui Giacomo*
Puccini, Editura Albatros, București 1995
- Poter, Andrew *Stiffelio, Textul care însoțește prima*
Înregistrare video a spectacolului la
Metropolitan Opera House, 1993 ;
- Pouopard, Paul, Cardinalul *Credință și cultură, la cumpăna între*
milenii, Convorbiri cu Patrick Sbalchiero,
Editura Galaxia Gutenberg, 2006;
- Pleșu, Andrei *Despre îngeri,* Editura Humanitas,
București, 2003
- Riches, John *Biblia, Foarte scurtă introducere,*
Trad. De Gabriela Inea, Florin Șlapac,
Editura Allfa, 2000
- Rossini, Gioacchino *Mosé, prefața la partitură, Edizione*
economiche, Ricordi;
- Sandu, Dediu, Valentina *Dimensiunea sacră în creația lui Ștefan*
Niculescu, în *Muzica nouă între modern*
și postmodern, Editura Muzicală,
București, 2004;
- Sbârcea, George *Rossini sau triumful operei bufe,*
Editura Muzicală, București, 1964;
- Sbârcea, George *Fabuloasa aventură a Cavaleriei*
rusticane, Editura Muzicală, București,
1978;
- Sbârcea, George *Giacomo Puccini,* Editura Muzicală,

- Solovțova, Liubov București, 1959;
Verdi, viața și opera, trad.în limba
română de R.Donici, Editura Muzicală,
București, 1960;
- Stoianov, Ioana *Creația rossiniană de operă. Implicațiile
tematismului Iudaic asupra tratării
muzicale*, în *Studia Hebraica*, editor dr.
Felicia Waldman, www.google.com;
- Ștefănescu, Ioana *O istorie a muzicii universale*, Vol.I,
Editura Fundației Culturale Române,
București, 1995;
- Ștefănescu, Ioana *O istorie a muzicii universale*, Vol.IV,
Editura Fundației Culturale Române,
București, 2002;
- Vasilescu, Emilian *Istoria religiilor*, Editura Institutului Biblic
Diacon, prof.dr. și de Misiune a Bisericii Ortodoxe
Române, Buc.1982;

Surse internet

www.allmusic.com
www.google.com
www.musicologia.com
www.mozart.festival@france.com
[www.wikipedia the free encyclopedia.com](http://www.wikipedia.org)

Dicționare

- Bughici, Dumitru *Dicționar de forme și genuri muzicale*,
Editura Muzicală, București, 1978 ;
Dicționar de termeni muzicali, Coordonator științific: Prof.univ.Zeno
Vancea, Editura științifică și enciclopedică,

- București, 1984;
Ghid de operă, Editura Muzicală, Gabriela Constantinescu, Daniela Caraman-Fotea, Grigore Constantinescu, Iosif Sava Editura Muzicală, București, 1971;
- Dictionnaire de la Musique, la musique des origines a nos jours*, sous la direction de Marc Vignal, Larousse, 1993 ;
- Dictionnaire chronologique de L'OPERA, de 1597 à nos jours*, Le Livre de Poche par Louis Jambon, Ramsay, 1994 ;
- Larousse, Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Goléa și Marc Vignal; traducere și completări privind Compozitorii români de Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers enciclopedic, București, 2000 ;
- Enciclopedia della Musica*, Ricordi & C. Editori Milano, Copyright, 1964 ;
- Tratat de teoria instrumentelor*, Nicolae Gâscă, Editura Muzicală, București, 1988;
- Tratat de forme și analize muzicale*, Teodorescu-Ciocănea, Livia Editura Muzicală, București, 2005.

Partituri

- | | |
|-------------------|---|
| Bellini, Vincenzo | <i>Norma</i> , Edizione Ricordi & Co, Editori Stampatori; |
| Mascagni, Pietro | <i>Cavalleria Rusticana</i> , G.Schrimer Inc., Distributed by HP.Hal Leonard Publishing Corporation, 7777 West Bluemound Road |

- P.O.Box 13819 Milwaukee, WI 53213
- Mascagni Pietro *Cavalleria rusticana*, Edizione Ricordi;
- Rossini, Gioacchino *Stabat Mater* in Full Score, Dover Publications, Inc. New York;
- Rossini, Gioacchino *Petite messe solennelle*, Edizione G. Ricordi & Co;
- Rossini, Gioacchino *Mosé* – Edizione economica Ricordi ;
- Verdi, Giuseppe *Opern-Arien für bass*, Herausgegeben von Kurt Soldan, Edition Peters. Leipzig;
- Verdi, Giuseppe *Messa da Requiem*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Nabucco*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *I Lombardi*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Il Trovatore* – Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *La forza del destino*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Don Carlos*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Otello*, Edizione Ricordi
- Verdi, Giuseppe *Nabucco*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *I Lombardi*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *La forza del destino*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Don Carlos*, Edizione Ricordi;
- Verdi, Giuseppe *Otello*, Edizione Ricordi.

Discografie

- DVD Gioacchino Rossini – *Moise et Pharaon* (Barbara Frittoli, Sonia Ganassi, Giuseppe Filianoti, Erwin Schrott, Ildar Abdrazakov, Orchestra e Coro del Teatro alla Scala – Riccardo Muti) – TDK;
- DVD Vincenzo Bellini – *Norma* (Edita Gruberova, Ganassi, Todorovich, Scandiuzzi, Herzog, Der Chor der

- Bayerischen Staatsoper; Das Bayerische Staatsorchester, cond.Friedrich Haider) – Deutsche Grammophon;
- DVD Giuseppe Verdi – *Otello* – (Placido Domingo, Renee Fleming, James Morris, The Metropolitan Opera Orchestral and Chorus – James Levine) – Deutsche Grammophon;
- DVD Pietro Mascagni – *Cavalleria Rusticana* – (Elena Obraztsova, Placido Domingo, Fedora Barbieri; Renato Bruson; Axelle Gall Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, cond.Georges Prêtre, directed Franco Zeffirelli) – Deutsche Grammophon;
- DVD Giacomo Puccini – *Tosca* (Francesca Patané, José Cura, Renato Bruson, Giancarlo Tosi, Federico Longhi, Nicola Sette – Choir of Petruzzelli Theatre; Symphony Orchestra of the Province of Bari-cond. Pier Giorgio Morandi) – Membran Music LTD.
- DVD Giuseppe Verdi – *Stiffelio* – (Placido Domingo, Sharon Sweet, Vladimir Chernov, Paul Plishka – The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus – James Levine) – Deutsche Grammophon;
- DVD Giuseppe Verdi – *La forza del destino* - (Leontyne Price, Giuseppe Giacomini, Leo Nucci, Bonaldo Giaiotti – The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus – James Levine) Deutsche Grammophon;
- DVD Giuseppe Verdi – *Simon Boccanegra* – (Vladimir Chernov, Kiri Te Kanawa, Placido Domingo, Robert Lloyd The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus – James Levine) – Deutsche Grammophon;

- DVD Giuseppe Verdi – *Il Trovatore* – (Domingo, Kabaivanska, Cossotto, Cappuccilli, van Dam, Zednik, cond. Herbert von Karajan – Vienna opera) Classical;
- DVD – Giuseppe Verdi *Requiem* – (Angela Gheorghiu, Daniela Barcellona, Roberto Alagna, Julian Konstantinov, Berliner Philharmoniker; Swedische Rundfunkchor, con. Claudio Abbado;
- CD Giuseppe Verdi *Requiem* – (Pavarotti, Sutherland, Horne, Talvela – Vienna Philharmonic; Vienna State Opera Chorus – cond. Solti) DECCA;
- CD Gioacchino Rossini *Stabat Mater* – (Luba Orgonasova, Cecilia Bartoli, Raul Gimenez, Roberto Scandiuizzi – Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor; Wiener Philharmoniker – cond. Myung – Whun – Chung;
- CD Giuseppe Verdi *Don Carlos* (Ricciarelli, Murray, Domingo, Ghiaurov – dir. Claudio Abbado, Orchestra del Teatro alla Scala) – Deutsche Grammophon;
- CD Giuseppe Verdi *Nabucco* (Cappuccilli, Domingo, Dimitrova, Nestereko, Valentini, Terrani – Deutschen Oper Berlin, cond. Giuseppe Sinopoli) Deutsche Grammophon;
- CD Giuseppe Verdi *Giovanna d'Arco* (Montserrat Caballé, Placido Domingo, Sherrill Milnes – Ambrosian Opera Chorus; London Symphony Orchestra – cond. James Levine) EMI Classics

