

**ADAPTING LITERATURE TO MUSIC: THE OPERA LIBRETTO****ADAPTER LA LITTÉRATURE AU MILIEU MUSICAL: LE LIVRET D'OPÉRA****ADAPTAREA LITERATURII LA MEDIUL MUZICAL: LIBRETUL DE OPERĂ****Letiția GOIA,**

Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Hațieganu” Cluj-Napoca, Disciplina Limbi Moderne,  
str. Pasteur 6;  
E-mail: letigoia@gmail.com

**Abstract**

*One major aspect discussed when researching the opera libretto is the process of adaptation. Librettos are mostly adaptations of plays, novels, short stories or even poems. Until recently, when analyzing literary librettos, theories from other fields, such as the cinema, were "borrowed", due to the lack of specialized bibliography. Lately, however, specialists in the field have shown a greater concern for this matter, reflected in articles published in specialized journals or in volumes from the literary field. Therefore, in order to understand more clearly the concept of libretto, it is necessary to follow the path it takes from the source text to its entwinement with music. The work of a librettist in close collaboration with that of the musician represents an extremely elaborate act of adaptation, appropriation and transformation.*

**Résumé**

*Le processus d'adaptation représente un aspect majeur dans la recherche appliquée aux livrets d'opéra. La plupart des livrets constituent des adaptations de pièces de théâtre, de romans, de nouvelles ou de poèmes. En raison de l'absence de la bibliographie spécialisée, pour analyser les livrets il était nécessaire d'"emprunter" des théories d'autres domaines tels la cinématographie. Les dernières années, ce sujet gagne de l'importance, fait qui se reflète dans des articles des revues spécialisées ou dans la présence des livrets dans des recueils du domaine littéraire. Ainsi, pour comprendre la notion de livret, il est nécessaire de prendre en compte les étapes, à partir du texte source jusqu'à l'osmose avec la musique. Le travail du librettiste, en collaboration avec le musicien, représente un acte particulièrement complexe d'adaptation, d'appropriation et de transformation.*

**Rezumat**

*Unul din aspectele majore luate în discuție în cercetarea libretului de operă este procesul de adaptare. Libretele sunt, într-o majoritate covârșitoare, adaptări ale unor piese de teatru, romane, nuvele sau chiar poeme. Din cauza lipsei unei bibliografii de specialitate, până de curând, în analiza unor astfel de librete trebuiau „împrumutate” teorii din alte domenii, cum ar fi cel al cinematografeiei. În ultimii ani însă, se observă o preocupare tot mai mare față de acest subiect, reflectată în articolele publicate în reviste de specialitate sau în tratarea libretului în volumele din sfera literară. Astfel, pentru a înțelege cât mai clar noțiunea de libret, este necesară trecerea în revistă a pașilor pe care acesta îi parcurge, de la textul sursă, până la întrepătrunderea cu muzica, pentru că munca libretistului, în colaborare cu cea a muzicianului, reprezintă un act de adaptare, apropiere și transformare extrem de elaborat.*

**Key words:** libretto, adaptation, constraint

**Mots-clés:** livret, adaptation, contrainte

**Cuvinte cheie:** *libret, adaptare, constrângere*

Libretul de operă a fost văzut întotdeauna ca un gen mai aparte, aflat la granița dintre muzică și literatură. La începuturile operei, se remarcă întâietatea pe care o are libretul în raport cu muzica și atenția deosebită acordată de către compozitori textului. Primii creatori de librete au fost autori consacrați, iar cele dintâi texte destinate punerii pe muzică se publicau în broșuri, asemenea pieselor de teatru. Cu timpul, partea muzicală se consolidează, evoluția tehnicii vocale se aprofundează, textul devenind mai puțin important în desăvârșirea operei. Atunci când opera a ajuns la apogeu, cei care se ocupau de crearea și de prelucrarea textelor, erau libretiști profesioniști. La sfârșitul epocii romantice, însă, atenția compozitorilor începe să se îndrepte din nou, tot mai mult, spre texte încărcate de semnificație, iar calitatea libretelor crește. În zilele noastre, scriitori și poeți celebri preiau sarcina de a scrie sau de a adapta texte pentru operă.

Studierea libretelor de inspirație literară dezvăluie profunzimea temelor abordate de către compozitori, de cele mai multe ori cu un conținut extrem de pretențios și de complex. Opera a căutat inspirație în literatură încă de la începuturile sale, însă doar de curând libretul a început să prezinte interes în rândul specialiștilor din domeniul literar, discutându-se chiar introducerea acestuia ca disciplină de studiu în ramura științelor umane. Printre cauzele acestei atenții deosebite acordate libretului se numără atât revirimentul spectacolului de operă din ultimii ani cât și implicarea unui număr din ce în ce mai mare de scriitori contemporani în redactarea de librete de operă, sau în adaptarea unor creații literare mai vechi sau mai noi. Mai mult, începând cu secolul al XX-lea, opera s-a dezvoltat în strânsă relație, atât cu formele literare, cât și cu creația scriitorilor care s-au ocupat de librete [v. BLAKE, 2010, 188, tr.n.].

Într-un articol din 2010, Irene Morra menționează angajamentul pe care îl are opera contemporană cu realitatea și cu viața umană, tocmai prin intermediul libretului și în special al dramaturgiei acestuia: „În opera modernă se pune un accent crescut pe importanța operei ca *dramă* [...]. Iar drama nu e doar primul indicator al succesului unei opere contemporane, ci definiția acelei drame a devenit din ce în ce mai des asociată cu libretul și libretistul”. Astfel, în opera clasică „modernă”, libretul capătă o „autoritate creativă și dramatică neobișnuită” [MORRA, 2010, 122-23, tr.n.].

Gilles Tromp, pe de altă parte, în studiul său *Le texte d'opéra*, vede libretul ca pe un gen paraliterar: asemenea scenariului de film, libretul e un text care nu există decât în funcție de alt mijloc de expresie care îl supune exigențelor sale. Astfel, acesta nu poate fi prin sine însuși o formă de expresie artistică: nu trebuie judecat pentru calitatea sa intrinsecă, ci prin calitatea asocierii cu partenerul său [cf. TROMP, 1980, 105, tr.n.]. De aceeași părere este și Corinne Desportes, într-un articol publicat în 2006, unde aduce în discuție implicarea scriitorilor contemporani în redactarea de librete de operă și menționează acea „dezorientare, schimbarea obișnuinței impuse de către dimensiunea reunirii și creației colective necesară concepției unei opere; [...] intrarea în relație cu alți artiști pentru a crea o operă de artă comună” [DESPORTES, 2006, 11, tr.n.].

La polul opus, Irene Morra argumentează creșterea rolului libretului în opera secolului al XXI-lea și o oarecare schimbare de ierarhie între compozitor și libretist, prin statutul literar independent pe care îl au libretii de azi, prin participarea unor oameni de cultură recunoscuți – poeți, dramaturgi, romancieri – în scrierea de librete și formularea unei noi estetici a operei, care subliniază importanța dramatică a libretului și integritatea auctorială a libretistului [v. MORRA, 2010, 122-24, tr.n.].

În studiul său privind libretul în opera contemporană, Andrew Blake sintetizează opinia mai multor cercetători cu privire la caracterul literar al textului de operă. Joseph Kerman consideră libretul ca fiind inspirația, iar compozitorul adevăratul dramaturg, în timp ce Patrick J. Smith restabilește echilibrul susținând că trebuie afirmat statutul literar al libretului pentru ca relația dintre

text și muzică, care stă la baza creației ca întreg, să fie apreciată pe deplin. Michael Halliwell consideră libreturile „la marginea literaturii” pentru că se bazează mai degrabă pe funcția comunicativă a limbajului, decât pe cea estetică, în timp ce Irene Morra notează faptul că în secolul al XX-lea romancierii, poeții și dramaturgii renumiți scriu librete. Blake își incheie trecerea în revistă întrebându-se ce motive ar avea oamenii de litere să accepte scrierea de librete dacă nu ar percepe un aspect literar, muzical sau creator în participarea lor, însă unul care nu este încă recunoscut [cf. BLAKE, 2010, 191-2, tr.n.].

Dincolo de discuția privind apartenența libretului, există anumite aspecte legate de textul operei care au fost mai puțin studiate din perspectiva literaturii. În mod tradițional, operele sunt asociate cu compozitorii lor, foarte rar este menționat libretistul care s-a ocupat de text, deși, prin definiție, opera este o uniune a celor două puse în scenă. Prin urmare, textul a avut o mai mică importanță, iar unele elemente au fost chiar ignorate. Printre acestea, se numără și constrângerile muzicale care acționează asupra textului literar. Datorită faptului că formele muzicale pe care textul le servește sunt foarte precise și riguroase, libretul e obligat să urmeze structura acestor forme, libretistul fiind pus în situația să-și conceapă opera literară sub semnul acestor constrângeri.

Conceptul de constrângere „denumește orice regulă din compoziția discursului literar care este non-necesară realizării primului nivel, lingvistic, al sensului acestuia” [BOT, 2006, 2015]. Dintr-o altă perspectivă, „constrângerea este o regulă auto-impusă (adică diferită de cele impuse de utilizarea unui limbaj natural sau de convenție); de asemenea, e o regulă folosită în mod sistematic pe tot parcursul lucrării (aria ei diferă de cea a stilului care e mai puțin sistematic), atât ca mecanism compozițional, cât și de citire. Constrângerile nu sunt ornamente: pe scriitor îl ajută la generarea textului; pe cititor îl ajută să deslușească textul. [...] Datorită faptului că aceste constrângeri fac parte chiar din noțiunea de formă, toate epocile, toate limbile, toate tipurile de literatură furnizează exemple mai mult sau mai puțin conștiente de scriere cu constrângere, unele definite mai riguros, iar altele motivate mai direct decât celelalte” [BAETENS și POUCEL, 2009, 614, tr.n.]. Într-un articol din 2010, De Geest și Goris vorbesc despre textele cu constrângere ca fiind produse literare ale căror autori își supun textul unor constrângeri formale specifice (și în mai mică măsură și unora tematice). Autorii consideră că aceste constrângeri pot reprezenta, pe de o parte, niște granițe ce limitează libertatea autorului, iar pe de alta, pot stimula procesul creator [cf. DE GEEST și GORIS, 2010, 82, tr.n.].

Muzica de operă este întotdeauna supusă unei duble determinări: una internă, care ține de funcționarea limbajului muzical și alta externă, care ține de prezența cuvintelor. Chiar dacă uniunea dintre cuvinte și muzică e conflictuală, pe aceasta se bazează existența operei. Pe măsură ce în muzică apar formele fixe, codificarea muzicii o provoacă pe cea a textului. Poziția vocalelor, ritmul prozodic, toate aceste detalii trebuie calculate în funcție de muzica ce urmează să însoțească versurile. Un libret bun e cel care are un limbaj simplu, vocabular limitat la cuvinte cheie ușor recunoscutibile. Textul nu mai are aceeași densitate, aceeași bogăție a expresiei, pentru că este rostit sau cântat cu sau fără susținere muzicală. Astfel, cu cât limba e mai simplă, cu atât semnificația percepută e mai bogată: acest tip de scriere este opusul scrierii unui text literar [cf. TROMP, 1980, 92 și DESPORTES, 2006, 13, tr.n.]. În sens invers, Germano observă că și compozitorii au partea lor de sacrificii făcute cuvântului: „Cântatul înfrumusețează discursul, dar îl face și mai greu de descifrat. În punerea textelor pe muzică, compozitorii s-au luptat mereu cu problema clarității textului” [GERMANO, 2010, 886, tr.n.]. Desportes vede în elaborarea libretului „un exercițiu complex și riguros de scriere, ce se află în întregime în slujba unei concepții originale și personale a operei și a grijii față de voce [...]. Prin urmare, scrierea unui libret de operă e un exercițiu special, însoțit de constrângeri serioase, care nu oferă independență scriitorului” [DESSPORTES, 2006, 13, tr.n.].

Pentru Tromp, textul își pierde funcția poetică prin unirea cu muzica, datorită faptului că în plan formal, limbajul verbal și cel muzical se contrazic, iar unirea lor în cântec nu poate fi decât un

compromis în cadrul căruia fiecare face sacrificii. El apreciază că „muzica operează cu mai puține variabile, însă le tratează cu o precizie care conferă o pregnanță sonoră superioară celei conferite limbii. [...] Astfel, cuvântul suferă o deformare care pare absurdă dacă nu percepem ordinea muzicală care o explică și o justifică. [...] Muzica distruge rețeaua complexă de ritmuri și sonorități asupra căreia se oprește” [TROMP, 1980, 88, tr.n.].

În urma discuției cu mai mulți scriitori contemporani care s-au dedicat redactării de librete de operă, Corinne Desportes remarcă: „Libretul de operă e un gen destul de coercitiv, pentru că e destinat a fi pus pe muzică și scos pe scenă. Scriitorii care compun librete dau mărturie despre o experiență literară specială” [DESportes, 2006, 10, tr.n.]. În acest sens, *The New Grove Dictionary of Opera* menționează constrângerile asupra libertății literare a libretiştilor:

„Coregraful și compozitorul se puneau de acord asupra muzicii, iar libretişții trebuiau să scrie cuvinte care să se potrivească atât cu intențiile dansului cât și cu frazarea melodiei – o sarcină supărătoare și umilitoare, asemănătoare cu cea a unui traducător, care putea fi considerată sub demnitatea unui artist literar independent [...] Muzica are propria ei putere de caracterizare, iar un moment intens poate să înlăture în totalitate nevoia de cuvinte. [...] Un compozitor sensibil la probleme de personalitate și motivare dramatică poate să aibă viziuni melodice independente de orice cuvinte; sau melodia sa, îndepărtându-se de textul libretistului, poate cere o altă urmare; sau vreo idee nefolosită dintr-o lucrare lăsată deoparte, sau o melodie împrumutată mai bună decât orice ar putea meșteri în acel moment, ar putea să se instaleze în mintea lui, astfel încât libretistului să i se ceară să creeze versuri care să se potrivească cu frazarea și schema ritmică muzicală a unei melodii date. Un libretist profesionist nu ar considera toate acestea ca fiind compromițătoare, însă în mod clar acesta își pierde libertatea literară” [THE NEW GROVE, 1994, 1196, tr.n.].

Textul operei, fiind lipsit de funcția poetică, e redus la un sens a cărui percepție depinde de inteligibilitatea cuvintelor. Astfel, acesta trebuie să concentreze cele mai importante informații în cuvinte cheie care să poată fi recunoscute fără efort, textul neputând avea pretenția de rafinament psihologic. Prin urmare, trebuie să recurgă la stereotipii, în speranța de a atinge profunzimea arhetipului: „E o greșeală să judeci textul operei cu criteriile literaturii [...]. Reușita scriitorului ține de capacitatea lui de a imagina situații de o bogăție simbolică și de o semnificație umană excepțională” [cf. TROMP, 1980, 96-97, tr.n.]. De altfel, după cum observă Julie Sanders în studiul său, „atunci când avem de-a face cu apropierea miturilor, de cele mai multe ori este vorba despre interesul pentru arhetipuri [...]. Mitul ca arhetip are legătură cu temele care dănuie dincolo de granițele culturale și istorice: dragoste, moarte, familie, răzbunare. În unele contexte, aceste teme ar putea fi considerate *universale*, însă esența adaptării și a apropierii este tocmai particularizarea arhetipului mitic la locul și specificitatea momentului creației” [SANDERS, 2006, 71, tr.n.].

Într-un interviu apărut în *Opera News* în 2008, poetul J.D. McClatchy, unul dintre cei mai prolifici libretişti contemporani, nu consideră libretele ca fiind la fel de complicate sau subtile ca alte tipuri de scrieri, tocmai datorită destinației textului și a mediului în care acesta va fi receptat. Poetul vorbește și despre replicile menite fiecărui personaj în parte și care au scopul de a-l individualiza, de a-i conferi frumusețe și inteligență [cf. WASSERMAN, 2008, 31, tr.n.].

O viziune comună și foarte interesantă asupra constrângerii muzicale o au doi autori britanici care s-au consacrat cu pasiune scrierii de librete pentru compozitori contemporani și care recunosc exercițiul creator al acestui demers, în ciuda punerii artei literalelor în slujba unei forme artistice străine. Dincolo de constrângerile impuse asupra creației lor, ei recunosc în colaborarea cu muzicieni o șansă de dezvoltare a propriilor instincte literare. „David Mitchell e intrigat de disciplina literară: «provocarea de a împacheta un bagaj uman atât de mare în așa de puține silabe ce au ritm, rimă, asonanță și aliterație creează dependență și aduce satisfacții – nu departe de sudoku», iar Simon Armitage e motivat în sens asemănător de ambiții literare: «sunt atras de faptul

că în vremurile antice cântecele și poezia erau aproape inseparabile și ar putea redeveni astfel la un moment dat în viitor» [MORRA, 2010, 125, tr.n.].

Opinia unor libretiști contemporani cu privire la constrângerile muzicale la care sunt supuse creațiile lor sunt edificatoare. Poetul J.D. McClatchy mărturisește:

„Cred că oamenii se întrebă de ce un poet ar fi interesat de operă când poți sta toată ziua la mașina de scris de unul singur fără să te contrazică cineva. Procesul de colaborare dintr-o operă, în care toată lumea așteaptă să-ți spună cu ce ai greșit și cum să repara greșeala, e o lume cu totul diferită. [...] «Nu ai scrie mai degrabă o poezie frumoasă decât un libret a cărui calitate literară e compromisă prin sarcinile sale?» Pentru mine, această întrebare nu a avut niciodată rost. Pentru că sunt sarcini total diferite și fiecare dintre ele are un set de provocări și posibilități care mă intrigă. [...] Unul dintre cele mai importante lucruri pe care le poate face un libretist este să știe când să se dea la o parte din calea muzicii – atunci când muzica poate face ceva mult mai puternic și mai eficient decât poate cuvântul” [WASSERMAN, 2008, 28, tr.n.].

În același registru, T.S. Eliot refuză scrierea unui libret, argumentând: „Poeții vor face cu cuvintele ceea ce ar trebui să facă muzica voastră” [THE NEW GROVE, 1994, 1201, tr.n.], iar Ian McEwan admite: „La urma urmei, nu li se potrivește romancierilor să fie colaboratori. Suntem atât de obișnuiți să ne jucăm de-a Dumnezeu de unii singuri” [MORRA, 2010, 121, tr.n.].

Auden, pe de altă parte, își exprimă concepția despre libret prin prisma rolului libretistului în desăvârșirea operei: „Versurile pe care le scrie libretistul nu sunt adresate publicului, ci sunt, de fapt, o scrisoare personală către compozitor. Ele au momentul lor de glorie, momentul în care îi sugerează acestuia o anumită melodie; odată ce acesta s-a încheiat, devin consumabile, asemeni infanteriei pentru un general chinez: trebuie să se retragă și să nu le mai pese ce se întâmplă cu ele” [AUDE, 2009, 344, tr.n.]. De aceeași părere sunt și Armitage (care se simte „eliberat” atunci când se dă un pas în spate) și Mitchell (care notează că „este în același timp minunat, dar și un act de smerenie să înțeleg că creațiile mele nu mai sunt ale mele: o versiune artistică la a-ți vedea copiii cum cresc și pleacă de acasă” [MORRA, 2010, 126, tr.n.].

Amin Maalouf, romancier libanez de limbă franceză, explică faptul că „în scrierea unui libret, trebuie mereu păstrat locul muzicii, spațiul său, nu doar între diferite pasaje, dar și în inima fiecărui pasaj, a fiecărei fraze. [...] trebuie să te transpui într-o stare de spirit extrem de specială, care nu seamănă cu nimic din cele pe care le trăiesc atunci când scriu alte tipuri de texte” [tr.n.], iar Pascal Quignard, scriitor francez contemporan, admite că, atunci când redactează librete de operă, caută ca „succesiunea de tăceri să fie cât mai imprevizibile, pentru a întări contrastele și efectul de abandon pe care acestea îl produc. Textul *adunat, comprimat*, poartă de acum încolo, gravat, locul muzicii” [DESSPORTES, 2006, 10-11, tr.n.].

Principalul aspect în discuția privind libretul de operă este procesul de adaptare. Libretele sunt, într-o majoritate covârșitoare, adaptări ale unor piese de teatru, romane, nuvele sau chiar poeme. Din cauza lipsei unei bibliografii de specialitate, până de curând, în analiza unor astfel de librete trebuiau „împrumutate” teorii din alte domenii, cum ar fi cel al cinematografiei. În ultimii ani însă, se observă o preocupare tot mai mare față de acest subiect, reflectată în articolele publicate în reviste de specialitate sau în tratarea libretului în volumele din sfera literară. Cu toate acestea, într-un articol din 2003, Thomas Leitch remarcă absența unei baze teoretice solide. În ciuda a zeci de cărți și a sute de articole scrise pe această temă, numeroasele adaptări din ultimii ani au luat naștere într-un „vacuum teoretic”, fără sprijinul unei „expuneri teoretice generale cu privire la ce se întâmplă de fapt, sau ce ar trebui să se întâmple” în procesul adaptării, articolele publicate pornind în general de la studii de caz, având scopul principal de a le „ilumina” [LEITCH, 2003, 149, tr.n.].

Din multitudinea materialelor consultate pentru cercetarea de față, pe lângă articolele publicate independent, sau capitolele dedicate adaptării în diferite lucrări, s-au evidențiat două

volume integrale axate pe această temă, ce oferă un punct de plecare în demersul teoretizării adaptării libretului de operă: lucrarea *A Theory of Adaptation* a Lindei Hutcheon și *Adaptation and Appropriation* a Juliei Sanders, ambele publicate de Routledge, în 2006. Hutcheon pornește analiza sa de la cele două aspecte ale adaptării – proces și produs – și își continuă discursul răspunzând la întrebările cheie: *ce, cine, de ce, cum, unde și când*, în timp ce Sanders se îndepărtează oarecum de la paradigma clasică: text sursă – adaptare – text nou și expune un punct de vedere inedit, fundamentat pe perspectiva științifică pe de o parte, respectiv teoriile adaptării dezvoltate de Mendel și Darwin, iar pe de altă parte utilizând viziunea muzicologică, mai precis variațiunile baroce și improvizațiile din jazz. Cu toate că în ambele volume apare și noțiunea de libret, nici una dintre autoare nu se apleacă cu stăruință asupra definirii acesteia și a teoretizării procesului prin care trece textul de la sursă la opera finală. Și totuși, indiferent din ce perspectivă este abordată, „adaptarea rămâne norma pentru opera contemporană, la fel de mult cum a fost pentru cea din secolele șaptesprezece, optsprezece, nouăsprezece și douăzeci” [BLAKE, 2010, 188, tr.n.].

Astfel, pentru a înțelege cât mai clar noțiunea de libret, este necesară trecerea în revistă a pașilor pe care acesta îi parcurge, de la textul sursă, până la întrepătrunderea cu muzica, pentru că munca libretistului reprezintă un act de adaptare și transformare extrem de elaborat. Linda Hutcheon definește adaptarea ca „transpoziția anunțată extensivă a unei sau unor opere specifice”, acțiune ce implică „o schimbare de mediu (din poezie în film) sau gen (o piesă în roman) sau cadru și prin urmare context. [...] Ca procedeu creator, actul adaptării implică mereu atât re-interpretarea cât și mai apoi re-crearea” în timp ce „din perspectiva procesului de recepție, adaptarea este o formă de intertextualitate” [HUTCHEON, 2006, 8, tr.n.].

Andrew Blake consideră adaptarea ca fiind „esența operei”<sup>1</sup>. Atunci când se lucrează cu un text literar, principalele obiective sunt „condensarea, transpunerea în formă dramatică sau retranspunerea în formă dramatică potrivită pentru scena de operă și ceea ce ar putea fi numit *vocalizare* – pregătirea textului pentru a fi cântat” [v. BLAKE, 2010, 192, tr.n.]. Astfel, condensarea ar fi necesară în special datorită faptului că opera ilustrează conflicte psihologice și emoționale și rezolvarea acestora mai degrabă decât o înșiruire de evenimente<sup>2</sup>. *Dramatizarea* textului și adaptarea la muzică are loc indiferent dacă acesta este narațiune, poezie sau piesă de teatru, iar *vocalizarea* implică o foarte bună colaborare cu compozitorul în privința relației text-muzică: când anume emoțiile și gândurile personajelor pot fi exprimate în voie și când e necesară o formă de comunicare mai directă, cum ar fi *recitativul*<sup>3</sup>.

Pentru Rachel Carroll, „toate adaptările exprimă sau pun în discuție dorința de întoarcere la o întâlnire textuală *originală*” și fiecare întoarcere este „inevitabil transformatoare pentru obiectul său”, adaptarea fiind astfel o *interpretare*, un exemplu de „infidelitate textuală” [CARROLL, 2009, 1, tr.n.]. De altfel, o temă abordată de majoritatea celor ce se ocupă de adaptare este cea a *fidelității*, iar concluzia este unanimă: fidelitatea față de original nu trebuie să fie criteriul după care sunt judecate adaptările, indiferent de mediul de expresie [v. SANDERS, 2006, 20; HUTCHEON, 2006,

<sup>1</sup> Fraza cu care își începe articolul are o nuanță extrem de puternică în limba engleză - "Adaptation is the lifeblood of opera."; p. 187 [tr.n.].

<sup>2</sup> V. Imelda Whelehan, "Adaptations. The Contemporary Dilemmas", în Cartnell, D. și Whelehan, I. (eds.) *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, 1999, p. 6: „personajele romanelor suferă un proces de simplificare atunci când sunt transferate pe ecran, fiindcă filmul nu are mare succes în tratarea stărilor psihologice complexe, sau a viselor și amintirilor, sau în redarea gândului” [tr.n.].

<sup>3</sup> **Recitativul** se situează printre mijloacele de expresie specifice muzicii de operă, a lucrărilor vocal-simfonice, dar și în muzica instrumentală. Acesta a izvorât din vechea formă de cântare psalmodică, în care se îmbină declamația cu cântul propriu-zis. Nu poate avea o formă determinată, întrucât structurarea sa este în funcție de textul pe care îl poartă. De asemenea, s-a creat tradiția ca recitativul să constituie o parte introductivă a ariei de operă. Trebuie avut în vedere și faptul că recitativul favorizează expunerea unui text mai amplu, de regulă epic, spre deosebire de arie care poartă de obicei un caracter liric sau descriptiv. Prin recitarea liberă, dramaturgia unui spectacol poate fi desfășurată mai imaginativ decât în formele muzicale determinate, unde structura precis conturată a muzicii nu acceptă decât un text cu o desfășurare strictă (cf. BUGHICI, 1974, 259).

XIII, 13; LEITCH, 2003, 161; BLAKE, 2010, 189; WHELEHAN, 1999, 3, 9; CARROLL, 2009, 1, 2, tr.n.]. În recentul volum *Estetica între mediere și sinteză*, Mircea Muthu observă că „opera de artă are capacitatea de a prolifera în, de a individualiza până la excelență artistică o altă operă și de a-i servi acesteia drept bază într-o relație generică și istorică între tip și embleme – prelucrări, inspirații ulterioare din acestea, indiferent de tehnica folosită. Pe scurt, obiectul artistic poate produce, prin *poiesis*, un alt obiect artistic, o carte se naște din altă carte” [MUTHU, 2016, 124].

Publicul poate avea două tipuri de percepție a relației textului original cu adaptările: prima, din perspectiva spectatorului-cunoscător și a doua, din perspectiva spectatorului care face cunoștință cu opera și textul ei pentru prima dată. Cei care nu cunosc textul-sursă experimentează adaptarea ca pe o creație nouă și o receptează ca atare. Atunci când este vorba despre un auditoriu avizat, care cunoaște originalul și are mereu în minte reprezentarea acestuia, vizionarea spectacolului este, pe de-o parte, oarecum facilitată, pentru că astfel publicul poate trăi experiența muzicii atașată unei povești familiare. Pe de altă parte, însă, cunoscătorul poate aduce cu sine așteptări nostalgice și numeroase asocieri pe care și le-a creat cu originalul, privind, de exemplu, opera prin prisma literaturii care a stat la baza ei și căutând să regăsească imagini, fraze, situații care l-au marcat [v. THE NEW GROVE, 1994, 1198; SANDERS, 2006, 97; HUTCHEON, 2006, 121, tr.n.].

În discuția privind textele care se pretează cel mai bine la a fi prelucrate și care s-au dovedit, de-a lungul timpului, adevărate izvoare, Sanders crede că „există anumite corpuri de text sau material sursă, cum ar fi miturile, basmele și folclorul [...] care trec dincolo de granițele diferențelor culturale și care, în ciuda formelor preschimbate și transformate, sunt transmise de-a lungul generațiilor” [tr.n.], pretându-se adaptării și apropiării. Din punctul de vedere al autoarei, creația shakespeariană a dobândit aceeași funcție pe parcursul secolelor, devenind un adevărat „barometru cultural” în practica și politicile adaptării și apropiării. Mai mult, adaptările se află într-un dialog continuu cu alte adaptări, precum și cu creațiile shakespeariene [SANDERS, 2006, 45, 51, 62, tr.n.]. Privind din această perspectivă, Leitch remarcă, nu fără o ușoară ironie, că „aproape toate piesele lui Shakespeare sunt adaptări, adeseori într-un mediu nou [...], iar originalitatea lui constă tocmai în a vedea potențialul artistic în materialele sursă inerte: el este un alchimist, nu un adaptator” [LEITCH, 2003, 163, tr.n.]. Nici Julie Sanders nu trece cu vederea acest aspect și, pornind de la textele sursă ce au stat la baza pieselor shakespeariene, definește adaptarea ca „o formă de colaborare dincolo de timp, iar uneori dincolo de cultură sau limbă” [SANDERS, 2006, 46-47].

În concluzie, majoritatea specialiștilor din domeniu sunt de acord că în ultimii ani, calitatea libretelor a devenit un aspect esențial în desăvârșirea spectacolului de operă. Scriitorii de renume se dedică demersurilor provocatoare și fascinante de adaptare și prelucrare a textelor literare, având, în aceeași măsură, rezultate din cele mai spectaculoase.

## Bibliografie

- \*BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974.
- \*The New Grove Dictionary of Opera, London, The Macmillan Press Limited, 1994.
- AUDE, Ameille, *Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden*, în *Caietele Echinoc*, Iunie 2009, Vol. 16, pp. 338-350.
- BOT, Ioana, *Sensuri ale perfecțiunii; Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
- BAETENS, Jan și Jean-Jacques POUCEL, *The Challenge of Constraint*, în *Poetics Today*, Winter 2009, Vol. 30 Issue 4, pp. 611-634.
- BLAKE, Andrew, *'Wort oder Ton'? Reading the Libretto in Contemporary Opera*, în *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 2, Aprilie 2010, pp. 187-199.

- CARROLL, Rachel, *Introduction: Textual Infidelities*, în Carroll, Rachel (ed.), *Adaptation in Contemporary Culture. Textual Infidelities*, London, Continuum, 2009, pp. 1-7.
- DE GEEST, Dirk și An GORIS, *Constrained Writing, Creative Writing: The Case of Handbooks for Writing Romances* în *Poetics Today*, Spring 2010, Vol. 31 Issue 1, pp.81-106.
- DESPORTES, Corinne, *Le livret d'opéra, une affaire d'écrivain* în *Magazine littéraire*, no. 451, 2006-03, pp.10-13.
- GERMANO, William *Reading at the Opera*, *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010, pp. 881-98.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- LEITCH, Thomas, *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory* în *Criticism*, Spring 2003, vol.45, No.2, Detroit, Wayne State University Press, pp.149-71.
- MORRA, Irene, *Outstanding the Sun: Contemporary Opera and the Literary Librettist*, în *Contemporary Music Review*, vol. 29, n. 2, April 2010.
- MUTHU, Mircea, *Estetica între mediere și sinteză*, Cluj-Napoca, Limes, 2016.
- SANDERS, Julie, *Adaptation and Appropriation*, New York, Routledge, 2006.
- TROMP, Gilles, *Le texte d'opéra*, în *L'Opera*, Paris, Bordas, 1980.
- WASSERMAN, Adam, *Song of Himself*, interviu cu poetul J.D. McClatchy apărut în *Opera News*, Aug 2008, Vol. 73 Issue 2, p28-31.
- WHELEHAN, Imelda, *Adaptations. The Contemporary Dilemmas*, în Cartnell, D. și Whelehan, I. (eds.) *Adaptations: from Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, 1999, pp.3-19.