

***La Beauté du Diable: alchimie componistică sub semnul mitului faustic*¹**

Cristina Gârbea

Roman Vlad se numără printre personalitățile fascinante ale secolului XX: un muzician a cărui viață și creație s-au desfășurat între două lumi – cea românească, unde și-a petrecut tinerețea, și cea italiană, unde și-a găsit maturitatea artistică și recunoașterea. Născut în 1919, într-un spațiu multicultural și plurilingvistic, Vlad a primit la Cernăuți o educație solidă, în care studiul pianului s-a dublat cu o formație intelectuală amplă, culminând cu bacalaureatul susținut în același an cu absolvirea Conservatorului. Plecarea sa la Roma, în toamna lui 1938, s-a dovedit un moment decisiv: visul de a studia cu Anton Webern la Viena fusese imposibil din cauza contextului politic nefast, iar întâlnirea providențială cu Alfredo Casella i-a deschis drumul către Accademia di Santa Cecilia. Din acel moment, Italia a devenit nu doar locul de afirmare, ci și patria spirituală în care muzicianul avea să își construiască destinul.

Încă din acei ani de formare, el se definea printr-o curiozitate intelectuală ieșită din comun. În paralel cu studiile muzicale, a urmat cursuri de inginerie și de fizică-matematică. „Cultura umanistică se poate procura personal, dar o instrucție științifică este aproape imposibil de dobândit de unul singur”², mărturisea el mai târziu într-un interviu, păstrându-și însă precauția în a corela direct arta sonoră cu matematica. Totodată, primele sale lucrări atestă o sensibilitate puternic marcată de tensiunea dintre tradiția folclorică și modernitatea limbajului european: *Simfonieta concertantă* (1941), cu inserții de colinde transilvănene și bucovinene, îi aduce, un an mai târziu, Premiul „Enescu” și îl consacră ca tânăr compozitor capabil să îndeplinească autenticitatea națională cu modernismul dodecafonic.

Fire polivalentă, Vlad nu s-a mulțumit să rămână doar în ipostaza de compozitor. A fost pianist – interpret al propriilor lucrări, dar și al repertoriului

¹ Textul a fost prezentat în data de 7 noiembrie 2025, în cadrul Simpozionului de muzicologie *Rădăcini. Berio, Boulez și diaspora românească*, desfășurat sub egida Festivalului Internațional *Meridian* și coordonat de Vlad Ghinea.

² Ruxandra Arzoiu, „Dialog cu compozitorul și muzicologul Roman Vlad”, *Muzica*, serie nouă 3, 11 (2000), p. 5.

de secol XX –, muzicolog apreciat și eseist, profesor, dar și un remarcabil manager cultural – „un autentic propovăduitor al muzicii”¹. A dedicat monografii lui Luigi Dallapiccola și lui Igor Stravinski, un creator pe care „l-a iubit” și cu care a fost prieten², și a conceput unul dintre importante volume muzicologice ale secolului trecut: *Istoria dodecafoniei* (1998). Funcțiile de director artistic pe care le-a ocupat la Teatro Comunale din Florența, la Scala din Milano, la Festivalul „Maggio Musicale Fiorentino”, la Academia Filarmonică din Roma sau la Orchestra Simfonică RAI din Torino i-au conferit un statut privilegiat în viața muzicală italiană. Ele au fost mai mult decât simple funcții administrative: pentru muzician au însemnat prilejul de a orienta gustul publicului și de a susține ideea de cultură ca spațiu viu, mereu înnoit.

Creația sa cuprinde opusuri simfonice și camerale, instrumentale sau vocale, în care îmbină tonalismul și modalismul cu limbajele muzicale moderne, precum serialismul (dodecafonic), sferturile de ton sau sistemul de intonație japonez, și în care se conturează, fără îndoială, una dintre preocupările sale fundamentale: „problema existenței [...], căutarea veșnică, omul între ființă și nimic”³. În zona muzicii de scenă – unde a semnat aproximativ patruzeci și cinci de lucrări –, el se apropie de teatru cu o disponibilitate dramaturgică evidentă, scriind opere, balet, dar și lucrări concepute special pentru radio și televiziune. De exemplu, opera *Storia di una mamma* (1951), inspirată de Hans Christian Andersen, anunța deja o orientare către un limbaj care îmbină rigorile dodecafoniei cu reveniri la tonalitate, într-un echilibru subtil între experiment și accesibilitate. *Il sogno* (1973), pe un text de Strindberg, sau *Pescărușul* (1968), operă-balet inspirată de Cehov și colorată de citate din Ceaikovski, continuă aceeași linie a dialogului cu literatura și teatrul european, dar și, în cazul celei de-a doua, cu tradiția muzicală rusă. Opera radiofonică *Il dottore di vetro* (1960), apropiată de modelul prokofievian, dezvăluie aceeași preocupare de a traduce personajele în timbre instrumentale precum în basmul sonor *Petrică și lupul*, în timp ce pentru televiziune Vlad a conceput lucrări cu tentă satirică și actuală, ca *La fantarca* (1967), o reflecție muzicală asupra absurdului Războiului Rece⁴. Toate acestea

¹ Viorel Munteanu, „Roman Vlad la 90 de ani”, *Artă și educație artistică* 3-4, 12-13 (2009), p. 88-92.

² Sandro Cappelletto, „Roman Vlad, la mia vita straordinaria”, *La Stampa*, 31 octombrie 2011, <https://www.lastampa.it/cultura/2011/10/31/news/roman-vlad-la-mia-vita-straordinaria-1.36927908/>, republicat în Caterina Desideri (trad.), „«Italia rămâne pentru mine țara culturii». In memoriam Roman Vlad”, *Orizonturi culturale italo-române* 10, 3 (2013), http://www.orizonturiculturale.ro/ro_intalniri_Roman-Vlad-interviu.html, accesat în 27 septembrie 2025.

³ Arzoiu, p. 5.

⁴ Arzoiu, p. 6.

conturează imaginea unui compozitor mereu atent la spectacol și la rolul muzicii ca element constitutiv al dramaturgiei.

Dar poate că niciun alt domeniu nu i-a oferit aceeași satisfacție exploratorie precum cinematograful. Filmul i-a oferit terenul de a experimenta, de a găsi soluții tehnice și expresive imediate, de a răspunde nevoii sale financiare printr-un mijloc artistic complex. „Cu cinematograful a fost o necesitate mai ales după război”, mărturisea el, „dar eu sunt convins că muzica nu este semantică, ci merge mai departe decât cuvintele și imaginile. Adevăratul ei regat începe acolo unde se termină posibilitățile celorlalte arte...”¹. Această confesiune dezvăluie nu doar rațiunea practică a colaborărilor cinematografice, ci și o concepție profundă despre statutul muzicii: un limbaj suprem, capabil să atingă adâncimi unde vizualul și logosul nu reușesc să ajungă. Recunoașterea valorii sale s-a concretizat și prin premii oficiale, printre care *Nastro d'Argento* – un soi de Oscar italian – în 1950, distincție acordată contribuției sale impresionante în arta filmică.

Începând cu colaborările din anii 1940 cu Luciano Emmer la documentare de artă, Vlad și-a format un stil de acompaniere sonoră caracterizat prin inventivitate armonică, rafinament timbral și atenție minuțioasă la îmbinarea dintre sunete și detaliul vizual. Filmele dedicate pictorilor Carpaccio, Bosch, Giotto, Fra Angelico sau Botticelli au constituit, între 1948 și 1949, primele sale terenuri de exercițiu, înainte ca regizori de talia lui René Clair, René Clément (*Le mura di Malapaga*), Renato Castellani (*Romeo and Juliet*), Franco Zeffirelli (*Il giovane Toscanini*) sau Riccardo Freda (*I Vampiri*) să-i încredințeze coloana sonoră a unor producții de anvergură. Faptul că a fost solicitat de Robert Wise (*Helen of Troy*) sau de Jules Dassin (*La Loi*) arată nu doar amploarea internațională a activității sale, ci și încrederea pe care regizori de tradiții diferite au avut-o în sensibilitatea lui muzicală².

Deși considera muzica de film o activitate de tip artizanal, Vlad s-a dovedit a fi deosebit de prolific: mai mult de cincizeci de filme de ficțiune și o sută cincizeci de documentare și scurtmetraje i-au purtat semnătura, iar colaborările sale s-au întins de la cinema-ul de autor european până la producții de televiziune cu impact larg (ca de exemplu, seriale TV regizate de Castellani, precum *Leonardo da Vinci*, 1971, și *Verdi*, 1979-1982). În toate aceste contexte, el a știut să fie simultan un pictor al timbrurilor, un arhitect al atmosferei și un partener discret al regizorului – pe care îl considera „garantul unității operei”³ –, convins că filmul își găsește unitatea doar prin coerența

¹ Arzoiu, p. 6.

² Franco Carlo Ricci, „La musica di Roman Vlad pe il cinema, la televisione e il teatro”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 2008, p. 499.

³ Ricci, p. 503.

dintre imagine și sunet. „Experiența personală m-a învățat că publicul acceptă la cinema îndrăzneli moderne care l-ar dezorienta în sala de concert, datorită faptului că imaginile de pe ecran îi oferă echivalențe emotive imediate și îl predispun să găsească în sufletul său o corespondență la semnificațiile muzicii”¹, declara el într-un interviu, recunoscând astfel cinematograful ca pe un laborator al libertății creative. În timp ce mediul de concert impunea constrângeri de receptare, filmul îi oferea compozitorului un spațiu privilegiat pentru căutări sonore, pentru „antrenarea fanteziei creatoare”, unde ruptura de convenții se putea topi firesc în țesătura vizuală și dramatică.

Dintre toate aceste experiențe, colaborarea cu René Clair din *La beauté du diable* (1950) se distinge ca una dintre cele mai importante, atât prin originalitatea soluțiilor sonore, cât și prin rolul decisiv pe care l-a avut în consacrarea internațională a lui Roman Vlad ca autor de muzică de film. Coproducția franco-italiană pornește de la mitul lui Faust într-o versiune liber inspirată din Goethe, dar reinterpretată cu accente de fantezie, ironie și umor. Povestea începe cu profesorul Henri Faust, un savant alchimist, bătrân și epuizat, care simte că și-a irosit viața în cercetări sterile, fără să fi descoperit vreodată „secretul ultim”. În această criză existențială apare Mefistofel, o ipostază slugarnică a diavolului, care îl ispitește cu promisiunea de a-i reda tinerețea, în schimbul sufletului său. Înțelegerea dintre ei ia forma unei dedublări: cei doi protagoniști fac schimb de identități trupesti, astfel încât Faust devine din nou tânăr și plin de energie, în timp ce diavolul preia înfățișarea senectuții. Acest joc al metamorfozelor devine nu doar un artificiu narativ spectaculos, ci și un pretext pentru reflecții asupra identității, vanității și prețului tinereții sau al cunoașterii.

Junele Faust intră rapid într-un carusel de experiențe. Mai întâi pătrunde în universul vesel și haotic al circului sosit în oraș, simbol al libertății instinctuale și al tentațiilor carnavalești. Aici descoperă o lume a trupului și a simțurilor, opusă austerității sale de savant. Întâlnirea cu Margareta adaugă dimensiunea iubirii sincere și pure, însă tentația socială îl atrage în altă direcție: palatul prințesei. Viața la curte – cu baluri, fast, muzică și intrigi – devine scena în care Faust experimentează puterea, prestigiul și dragostea pasională.

Dar aceste experiențe sunt marcate de iluzie. În momentul în care Faust, convins că a atins fericirea supremă, declară triumfător că este „cel mai fericit om din lume”, lumina candelor se stinge brusc: un semn că fericirea obținută prin pact diabolic este fragilă și falsă. În paralel, bătrânul Faust privește cu

¹ Roman Vlad citat de Viorel Munteanu în „Roman Vlad și teatrul muzical”, *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, coord. Octavian Lazăr Cosma, Academia de Muzică, București, 1996, p. 89.

luciditate spre viitor, imaginându-și propria senectute ca o prăbușire inevitabilă, însoțită de amenințarea damnării. Conflictul atinge apogeul în scena pactului semnat cu sânge, reluată simbolic de două ori – o dată ca act efectiv, apoi ca revenire obsesivă a memoriei. Totul culminează cu confruntarea finală dintre Mefistofel și forțele binelui, moment care aduce moartea diavolului și eliberarea sufletului omenesc.

Această producție nu ar fi avut aceeași forță expresivă fără amprenta distinctă pe care Roman Vlad și-a pus-o asupra ei, într-o colaborare care a depășit simplele convenții de lucru dintre regizor și compozitor. René Clair ajunsese la Roma în 1949 pentru filmări, constrâns de regulile coproducției să colaboreze cu artiști italieni. Pentru a găsi un muzician potrivit, i s-au proiectat câteva documentare de Luciano Emmer, printre care *Romantici a Venezia* și *Isole della laguna*, ale căror coloane sonore purtau semnătura lui Vlad. Impresionat de rafinamentul și discreta inventivitate a acestuia, Clair a decis imediat să îi încredințeze muzica pentru noul film. Dincolo de o simplă alegere profesională, întâlnirea a născut o prietenie caldă, care a făcut din această colaborare o experiență memorabilă pentru amândoi.

Metoda de lucru a fost una neobișnuită și, în multe privințe, inovatoare. În timp ce majoritatea regizorilor solicitau muzica abia după montaj, ca simplu adaos menit să amplifice emoția, Clair considera coloana sonoră parte integrantă a limbajului cinematografic. Din acest motiv, i-a cerut lui Vlad să compună muzica în avans, pornind de la scenariul detaliat, unde duratele scenelor erau indicate cu minuțiozitate, până la secundă. Un exemplu grăitor îl constituie secvențele de dans: partitura fusese scrisă și înregistrată înaintea filmărilor și a rămas neschimbată, constituind scheletul în jurul căruia s-a construit coregrafia.

Alături de scenariu, un rol esențial l-a jucat *brogliaccio*-ul conceput de regizor împreună cu scenaristul Armand Salacrou. Dacă scenariul oferea structura dramatică a filmului, completată cu durate, scene, dialoguri și detalii tehnice, *brogliaccio*-ul funcționa ca un ghid sonor complementar: o listă de indicații referitoare la instrumentație, teme muzicale, genuri și atmosferă, concepută ca „linie directoare pentru redactarea ulterioară a partituri”¹, menită să orienteze intervenția compozitorului și să contureze paleta expresivă a coloanei sonore. Împreună, cele două documente au constituit pentru Vlad un cadru de lucru extrem de precis, dar și stimulant creativ.

Pentru compozitor, această experiență a însemnat ocazia de a-și defini propria viziune asupra rolului muzicianului de film. Vlad se considera un artizan, un intermediar între intenția regizorală și limbajul sonor, încercând să

¹ Angela Carone, *La bellezza del diavolo. Le musiche di Roman Vlad e la sua collaborazione con René Clair*, LIM, Lucca, 2023, p. 59.

scrie muzica pe care regizorul însuși ar fi compus-o, dacă ar fi dispus de instrumentele necesare. În fața lui Clair improviza la pian diferite versiuni, dintre care regizorul alegea ceea ce considera potrivit, iar apoi Vlad orchestra acele fragmente. Acest „laborator” comun, deschis și dialogic, contrasta puternic cu modelul autoritar al compozitorului, și ilustrează aceeași logică a colaborării fertile care a stat și la baza relației dintre Nino Rota și Federico Fellini¹. Toate acestea au fost posibile datorită întâlnirii dintre un cineast atent la construcția sonoră și un muzician capabil să înțeleagă mecanismele cinematografului, iar scenariului scris împreună cu Salacrou, îmbogățit cu indicații muzicale detaliate (muzică de bălci, chitară, acordeon, dans grotesc etc.; vezi Fig. 1)² stă mărturie acestei colaborări ideale.

INTERNO DELL'OSTERIA – NOTTE

74 PRIMO PIANO – I cani finiscono gli avanzi posti nei piatti per terra. Si sentono delle risate e il suono di una chitarra.

75 CAMPO MEDIO – In fondo i cani. In Primo Piano la porta della cucina da dove viene l'oste che porta una bottiglia. Egli avanza. LA MACCH. lo segue riprendendo l'insieme della locanda. Un uomo della fiera suona la chitarra. Altri due eseguono una danza grottesca. Un solo tavolo è occupato e tutto è in disordine. È la fine della cena. La moglie dell'oste toglie i piatti vuoti ed esce di scena. Attorno al tavolo ci sono Enrico, Margherita e il resto del gruppo. Enrico si alza bruscamente e tende il suo bicchiere all'oste.

Fig. 1. Fragment din scenariul scris de Armand Salacrou pentru filmul *La beauté du diable*, cu indicații muzicale de Roman Vlad.

Partitura concepută de Roman Vlad se structurează pe patru tipuri principale de fundal sonor, fiecare cu o funcție distinctă în economia dramaturgică. Mai întâi, există *leitmotivele* sau *temele asociative*, legate de

¹ Ricci, p. 503.

² Carone, p. 56. Traducerea textului italian:

INTERIOR – CÂRCIUMĂ – NOAPTE

PRIM-PLAN – Câinii termină resturile puse în farfuriile de pe jos. Se aud râsete și cântec de chitară.

PLAN MEDIU – În fundal, câinii. În prim-plan, ușa bucătăriei de unde apare hangiuul cu o sticlă în mână. El înaintează. Camera îl urmează, surprinzând întreaga atmosferă a cârciumii. Un om de la bălci cântă la chitară. Alți doi execută un dans grotesc. O singură masă este ocupată, iar totul se află într-o dezordine veselă. Este finalul cinei. Soția hangiuului strânge farfuriile goale și iese din scenă. În jurul mesei se află Enrico [Faust], Margareta și restul grupului. Enrico se ridică brusc și întinde paharul către hangiu.

personaje ori idei simbolice (dragostea, tinerețea, diavolul, pactul înșăngerat), care conferă unitate narativă. Li se adaugă *muzica extradiegetică cu funcție ritmico-narativă*, destinată să potențeze dinamica vizuală și să marcheze ritmul acțiunii. O altă categorie este *muzica extradiegetică de tip emoțional*, menită să susțină atmosfera și să amplifice rezonanța afectivă a scenelor. În fine, apare și un episod de *muzică diegetică*, integrată în interiorul lumii filmice.

În practică însă, aceste categorii nu rămân strict separate, ci se întrepătrund frecvent: de exemplu, temele recurente nu apar mereu identic, ci sunt supuse unor schimbări de atitudine și de culoare armonică și timbrală, care le conferă noi valențe expresive. În ultima parte a filmului chiar, aceste categorii se succed și se suprapun, se condensează într-o sinteză în care funcțiile simbolice, dramatice și emoționale ale muzicii se contopesc, potențând unitatea expresivă a filmului. Această flexibilitate și metamorfoză a materialului muzical reflectă principiul variațiunilor tematice pe care René Clair îl aplica și la nivel vizual și narativ, după cum însuși regizorul declara: „Când am început să mă gândesc la un Faust, primul meu proiect a fost să fac pe această temă ceea ce un muzician ar numi «variațiuni», într-un mod mai mult sau mai puțin fantezist.”¹ Toate aceste planuri sonore se înscriu într-o partitură tonală – presărată cu pasaje disonante, intens cromatizate ori dodecafonice –, predominant orchestrală, dar cu o paletă timbrală bogată, rafinată și interesantă (harpă, glockenspiel, vibrafon, pian mecanic, tubă bas etc.) și cu intervenții corale sporadice. Rezultatul este o muzică de modernism temperat, în care accentele romantice și rarele sugestii folclorice se împletesc într-un echilibru subtil între tradiție și inovație.

Poate cel mai important rol în țesătura sonoră este cel conferit frecvent utilizatului *leitmotiv* al diavolului, alcătuit din cinci sunete înscrise într-un colorit „tenace de *do minor*, în cadrul tonal general de *sol major*”²: un trison minor ascendent, urmat de un salt de terță descendent și, esențial, de o cvintă micșorată descendentă (vezi Fig. 2³), simbolizând celebrul *diabolus in musica*. Acest motiv, uneori extins într-o temă completă prin reiterări variate și prin adăugarea unei linii cromatice descrescătoare, este reinventat și adaptat armonic și timbral în funcție de contextul dramatic. Se regăsește atât în deschiderea filmului, cât și în momentele inopinate ale apariției lui Mefistofel, dar și în scena confecționării de monede de aur din nisip – simbol al perfecțiunii, al nemuririi și al purității, dar și al dorinței de bogăție și al lăcomiei, metaforă a tentației și a corupției, reflectând riscul teribil la care este

¹ Carone, p. 28.

² Hans Keller, *Film Music and Beyond: Writings of Music and the Screen, 1946-59*, ed. Christopher Wintle, Plumbago Books, Londra, 2006, p. 174.

³ Exemplu muzical preluat din Carone, p. 33.

expusă omenirea prin pactul dintre știință și diavol, un pact capabil să aducă distrugerea lumii, asemenea puterii devastatoare a bombei atomice¹.

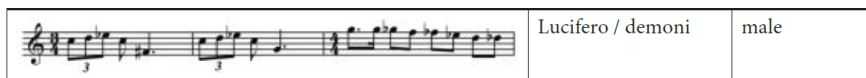


Fig. 2. Leimotivul diavolului în muzica lui Roman Vlad pentru filmul *La beauté du diable*.

Cel mai semnificativ moment în care leitmotivul diavolului își atinge potențialul expresiv este scena în care Mefistofel se consultă cu Lucifer, maestrul său, pentru a afla cum să-l ispitească pe tânărul Faust: fundalul sonor este dominat de motivul tensionat de cinci note, reiterat cu pregnanță și terifiant de fiecare dată când diavolul răspunde, mai ales prin vocea tubei bas, instrument ales de Vlad pentru a evita utilizarea glasului uman și a accentua aura malefică a personajului fantastic². Alte apariții memorabile includ imaginarea bătrâneții lui Faust, când acesta se vede apropiindu-se de sfârșitul vieții și de pierderea sufletului, acompaniată de cvinta micșorată descendentă *sol-do diez*, ca o sentință blestemată³, dar și momentul păcălelii diavolești la curtea prințesei, când iluzia fericirii se destramă și semnarea pactului cu sângele propriu devine inevitabilă⁴.

Dispuse în contrapunct, temele tinereții și iubirii creează un pol sonor opus, evidențiind dualitatea simbolică a filmului între vitalitatea fizică și beatitudinea senzorială, pe de o parte, și degradarea și decăderea, pe de altă parte. Tema tinereții este introdusă când Faust se trezește în corpul tânăr, „împrumutat” de Mefistofel, interpretată de coarde într-o manieră romantică și tonală (în *do major*), exprimând speranță și exuberanță, subordonată replicii sale: „La jeunesse...!”⁵. Această temă se împletește aproape instant cu linia melodică a iubirii (vezi Fig. 3⁶) – ambele fiind create în spiritul unor cântece populare de inspirație italiană, simple și recognoscibile – asociată întâlnirii cu Margareta, amplificând bucuria fizică și emoțională a descoperirii sentimentelor și a prospețimii trupului.

¹ Ricci, p. 504. Vezi și René Clair, *La beauté du diable*, Franco-London Film, Enic Universal, 1950, 00:45:43.

² Clair, 00:43:47.

³ Clair, 01:14:42.

⁴ Clair, 01:01:13.

⁵ Clair, 00:14:20.

⁶ Carone, p. 33.

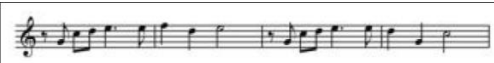
	giovinezza (<i>Chanson populaire</i>)	spensieratezza
	Margherita (<i>Chanson populaire napolitaine</i>)	amore

Fig. 3. Tema tinereții și cea a iubirii în muzica lui Roman Vlad pentru filmul *La beauté du diable*.

Leitmotivele lui Roman Vlad nu se limitează la contururi melodice, ci se extind și la dimensiunea timbrală asociativă: glockenspielul marchează apariția bănușilor de aur, sugerând strălucirea și seducția metalului prețios; vocile umane sunt integrate punctual în textura sonoră, adăugând un strat simbolic și semnificativ suplimentar, evidențiind contrastul dintre bine – ilustrat prin fragmente dintr-un imn latin medieval, *Chorus Angelorum* –, și rău, reprezentat de versuri dintr-un alt imn medieval, dedicat Zilei Judecății, *Apparebit repentina dies magna Domini*¹. În plus, aceste fraze în latină se îmbină cu contribuția textuală, în franceză, a regizorului și, ocazional, cu modificări sau completări literare ale compozitorului. Corul apare, așadar, în mai multe ipostaze revelatoare: de exemplu, în genericul de început, care strânge, ca într-o uvertură wagneriană, un scurt conglomerat de motive și linii melodice care vor juca un rol important în dezvoltarea dramatică a acțiunii ulterioare². Motivul diavolului, puternic expus încă de la prima apariție a detaliilor producției, este urmat de vocea corului mixt, din care, treptat, răzbate glasul feminin. Semnificațiile acestei țesături vocale se clarifică pe parcursul filmului și, în special, în scena finală: corul bărbătesc, imnic, grav și întunecat, însoțește de două ori scena semnării cu sânge a pactului diavolesc – cea inițială și, ulterior, revizitarea acesteia în imaginație și a implicațiilor deciziei luate de către tânărul Faust. Vocea corului masculin poate fi interpretată simbolic ca destinul uman trist, fragil și supus forțelor malefice, un glas care exprimă gravitatea și fatalitatea acțiunilor omenești în raport cu răul. În final, această împletire a glasurilor capătă valențe simbolice puternice și clarifică „premonițiile” muzicale din generic: corul bărbătesc devine vocea oamenilor care asistă la înfrângerea diavolului și la distrugerea profanului, în timp ce vocile feminine, acompaniind cu o temă simplă, tonală și luminoasă (în *sol major*) imaginea statuii unui înger biruitor, ca icoană a sacrului, transmit

¹ Carone, p. 131-132.

² Clair, 0:00:15.

triumful binelui și al divinității, închizând astfel cercul tematic și simbolic al filmului (vezi Fig. 4)¹.



Fig. 4. Roman Vlad, muzica filmului *La beauté du diable*,
tema angelică în sol major la cor de femei.

Un rol aparte în coloana sonoră îl are, de asemenea, *muzica extradiegetică de tip ritmico-narativ*, prin care compozitorul organizează și dinamizează acțiunea vizuală, apelând la „exerciții de stil” adaptate contextului dramatic. Sosirea trupei de circ în oraș și pătrunderea tânărului Faust în universul bâlciului sunt însoțite de o scriitură festivă, cu trompete strălucitoare, cinele sau marșuri de paradă, care traduc sonor atmosfera carnavalescă². În contrast, apariția prințesei în caleașcă, fie singură, fie alături de Faust, este susținută de o muzică de curte solemnă, cu timbre nobile de alamă, sugerând fastul aristocratic³. Balul de la palat este animat de muzici pline de energie, dar în același timp grațioase – un cadril ce evocă stilul muzical clasic, galant și teatral de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, încadrat estetic „aproximativ între Mozart și Offenbach”⁴. În această scenă, tânărul Faust, copleșit de pasiune, se lasă prins în vârtejul emoțiilor, în timp ce bătrânul Mefistofel dansează și râde sardonice, acompaniat de contrapunctul orchestral elegant. La pol opus, Vlad introduce și o muzică de han cu accente mai intime, de serenadă interpretată la chitară, ce acompaniază retragerea lui Faust în momentele de solitudine, când bea și mănâncă, într-un contrast pregnant cu scenele grandioase⁵. Toate aceste episoade se reunesc într-o paletă stilistică diversă, dar unitară prin funcția lor de a modela ritmul vizual și de a ancora spectatorul în diferitele medii sociale și simbolice ale poveștii.

Muzica extradiegetică cu funcție emoțională întreține constant atmosfera vizuală și potențează intensitatea dramatică a imaginii. Coloana sonoră a lui Roman Vlad funcționează atât ca acompaniament „atmosferic”, cât și ca spațiu de variaționare și reînveșmântare a temelor consacrate, adaptate mereu contextului narativ. În funcție de scenă, partitura poate „lumina” acțiunea prin registrul acut al instrumentelor sau printr-o scriitură

¹ Carone, p. 33. Vezi și Clair, 01:35:15.

² Clair, 00:27:39.

³ Clair, 00:36:30.

⁴ Carone, p. 121.

⁵ Clair, 00:40:20.

tonal-diatonică, sugerând energie și optimism, sau, dimpotrivă, poate amplifica tensiunea – așa cum se întâmplă în declarația tulburătoare a tânărului Faust către Margareta („Je crois au diable”)¹ sau în baletul diafan, unde armoniile delicate sunt brusc întunecate de apariția siluetelor demonice costumate, introduse de tremoloul înfricoșător al percuției și susținute de gesturi melodice cromatice². Muzica are, în alte momente, funcția de motor ritmic, „ajutând” desfășurarea narațiunii prin repetiție melodico-ritmică insistentă și jovială – de pildă, în scena fabricării industrializate a monedelor de aur – sau prin evocarea plastică a unor momente vizuale puternice, precum furtuna finală cu accente aproape apocaliptic-demonice, accentuată de figurile muzicale ascendente, interpretate cu înflăcărare³. Totodată, motivul diavolului este brodat în multiple fațete, de la ștregăresc și ironic la implacabil și amenințător, iar inserțiile cu parfum folcloric-lăutărești, interpretate la vioară, adaugă partiturii generale ambiguitate și un oarecare „exotism”: să fie ele reflexul ghidușiei diavolului, al peregrinărilor tânărului Faust sau, poate, o proiecție sonoră a Margaretei, tânăra de origine romă? În *plan diegetic* regăsim un singur moment sonor: o „parodie sentimentală” diavolească la mandolină, interpretată în palat chiar de Mefistofel, devenită fundalul acustic al unei întâlniri nocturne, aproape onirice, dintre tânărul Faust și prințesă, o întrevedere a cărei dimensiune misterioasă este subliniată de replica îndrăgostitei: „*Quelle est cette musique?*”⁴.

Partitura semnată de Roman Vlad pentru *La beauté du diable* nu este doar un simplu acompaniament al imaginii, ci un element activ și generator de sens, un partener de dialog al viziunii regizorale și al scenariului detaliat. Prin împletirea leitmotivelor și a temelor recurente, a textelor latine și franceze încorporate în țesătura corală, a timbrurilor asociative și a structurilor muzicale ritmico-dramaturgice, compozitorul reușește să contureze o poveste sonoră coerentă și descriptivă, în care simbolurile binelui, răului, iubirii sau tentației sunt tălmăcite. Coloana sonoră se transformă, astfel, într-un veritabil laborator al expresiei, unde tradiția și inovația se întâlnesc, asumându-și într-o alchimie subtilă rolul de protagonist invizibil, dar central, și purtând spectatorul prin mitul faustic, explorând universul complex al ispitei, al alegerii și al mântuirii.

¹ Clair, 00:21:59.

² Clair, 00:56:38.

³ Angela Carone notează similitudini între figurile muzicale utilizate de Roman Vlad în scenele dramatice și înspăimântătoare – scări tumultuoase, tremolo, acorduri disonante, ritmuri tensionate – și cele din *La Damnation de Faust*, op. 24 (1846) de Berlioz și *Messa da Requiem* (1874) de Verdi. Vezi Carone, p. 101. Vezi și Clair, 01:23:22.

⁴ Clair, 00:53:00.

BIBLIOGRAFIE

- Arzoiu, Ruxandra, „Dialog cu compozitorul și muzicologul Roman Vlad”, *Muzica*, serie nouă 3, 11 (2000), p. 4-9.
- Carone, Angela, *La bellezza del diavolo. Le musiche di Roman Vlad e la sua collaborazione con René Clair*, LIM, Lucca, 2023.
- Cappelletto, Sandro, „Roman Vlad, la mia vita straordinaria”, *La Stampa*, 31 octombrie 2011,
<https://www.lastampa.it/cultura/2011/10/31/news/roman-vlad-la-mia-vita-straordinaria-1.36927908/>, republicat în Caterina Desideri (trad.), „«Italia rămâne pentru mine țara culturii». In memoriam Roman Vlad”, *Orizonturi culturale italo-române* 10, 3 (2013),
http://www.orizonturiculturale.ro/ro_intalniri_Roman-Vlad-interviu.html, accesat în 27 septembrie 2025.
- Keller, Hans, *Film Music and Beyond: Writings of Music and the Screen, 1946-59*, ed. Christopher Wintle, Plumbago Books, Londra, 2006.
- Munteanu, Viorel, „Roman Vlad la 90 de ani”, *Artă și educație artistică* 3-4, 12-13 (2009), p. 88-92.
- Munteanu, Viorel, „Roman Vlad și teatrul muzical”, *Dinu Lipatti. Contemporanul nostru – Caietul simpozionului internațional „Dinu Lipatti”*, coord. Octavian Lazăr Cosma, Academia de Muzică, București, 1996, p. 85-91.
- Ricci, Franco Carlo, „La musica di Roman Vlad pe il cinema, la televisione e il teatro”, *Nuova Rivista Musicale Italiana* 4, 2008, p. 499-522.

FILMOGRAFIE

- Clair, René, *La beauté du diable*, Franco-London Film, Enic Universal, 1950.

SUMMARY

Cristina Gârbea

La Beauté du Diable:

Compositional Alchemy under the Sign of the Faustian Myth

The study examines the ways in which Roman Vlad gives voice to the Faustian myth in the soundtrack of René Clair's film *La beauté du diable* (1950). Composed on the basis of the screenplay and a detailed visual-sonic guide, the music transcends a merely illustrative function and becomes a genuine

dramaturgical partner. By engaging primarily with non-diegetic sound layers and, more rarely, with diegetic ones, the composer combines leitmotifs and recurring themes with expressive timbres and richly affective, descriptive, and symbolically charged sound textures, within a score in which every detail contributes to the narrative architecture. Through this subtle construction, Vlad succeeds in creating a form of “compositional alchemy” between tradition and innovation, closely aligned with the director’s intentions and designed to enhance the deeper meanings of the myth.