

HERMENEUTICĂ MUZICALĂ

ION PISO*

Abstract

The first part of this study of musical hermeneutics starts from a critical remark that a famous opera singer made, while she was part of a M.A. in the USA, at Juilliard's; she considered that Verdi did not observe the manual-classical chanting of words (vocables). The author shows that this so-called 'mistake' represents the actual contribution brought by Verdi to the evolution of the lyrical theatre (the opera), as compared to his predecessors – like Rossini, Donizetti, Bellini, etc. In fact, he overcame the modality proposed by the baroque opera and the seria opera, that is, to treat feelings *in general* in a musical manner. As compared to his predecessors, Verdi considered that music should detect and render the feelings and frames of mind of his characters, in correlation with each of their personalities, but, especially, in correlation with the precise situation in the development of the dramatic conflict in which these characters are 'caught', and take part in. This was revolutionary. We do not have here a 'mistake', or a 'slip' of the composer Verdi – in the way some words are accentuated, but with a great innovation accomplished by Verdi the "playwright", in his attempt to penetrate the inner lives of his characters from a psychological point of view. Consequently, this is not Verdi's mistake (the singer's exact words were: "his phrase is badly written"), but the insufficient attention (to say the least!) and concentration on the part of the famous singer.

The second part of this study is dedicated by the author to the 'minor' and fundamentally erroneous and almost degrading manner in which some see the character Don Ottavio from the opera *Don Giovanni* by Mozart. The function that the great playwright Mozart gave to this character in the dramatic economy of the opera is completely overlooked; that is, in Mozart's view, such artistic economy needed a presence whose ethic load should show the protagonist's total lack of scruples in a real light; such need is felt not only from a musical point of view, but also from the perspective of that of the balance of the dramatic construction.

Keywords: Mozart, Verdi, Donizetti, lyrical theatre, Juilliard, cybernetics.

„Cultura tinde să-i ridice omului năzuințele lăuntrice [...] pentru a simți sublimul existenței nobile și adevărate...”

J.W. Goethe

PREAMBUL

Stăpânirea optimă a lumii gândurilor noastre prin posibilitatea de a apela la ele în mod sistematic pentru a ne putea concentra asupra lor, ba chiar îmbogățirea acestui *mediu interior*,

* Artistul emerit Dr. Ion Piso este distins cu *Crucea Casei Regale* a României și cu Ordinul Național *Steaua României* în grad de comandor. A primit în anul 2017 premiul Academiei Române pentru lucrarea *Criza Operei? Studiu de hermeneutică muzicală*. Adresă e-mail: jonpiso@gmail.com.

adică a spiritului omului, reprezintă un aspect esențial pentru menținerea vieții în echilibru în epoca actuală, etapă caracterizată prin cuceriri prodigioase și nelimitate în *mediul exterior*, în lumea ce ne înconjoară. O lipsă de organizare a mediului nostru interior, o stare haotică a lui, chiar și atunci când este mai firav dezvoltat (în privința atât a structurii cât și al conținutului), cu alte cuvinte mai modest populat, ca urmare a unei culturi deficitare, va duce implicit la rătăcirii fatale ale omului în lumea mediului exterior. Astfel o bună parte din izbânzile pe care le numim civilizația tehnică (cu atât mai mult în ipostaza *nano*) pot deveni contraproductive, întorcându-se împotriva noastră.

Când omul își neglijează lumea interioară și devine astfel incapabil să-și lămurească sensul existenței – acela că lumea materială trebuie să rămână doar un mijloc, neputând aspira sub nici o formă la privilegiul de a ne stăpâni ca scop – omul nu va fi în stare să se în avalanșa „oportunităților” vieții materiale și să le valorifice. Cultura spiritului (spre deosebire de cea a cartofului) contribuie la formarea conștiinței, a faptului că suntem în stare să ne luăm pe seamă de ceea ce se întâmplă cu noi. Și tot conștiința ne va putea spune dacă direcția în care ne îndreptăm nu riscă să șubrezească chiar stabilitatea existenței, fapt ce pune în pericol viața, nu numai a omului.

Cultura e departe de a se limita la informații, la volumul, la cantitatea „noutăților” oricât ar fi sau ar părea valoroase și interesante – așa cum mulți, în mod eronat, sunt înclinați să creadă. Cultura reprezintă de fapt punerea în valoare – în funcție de nivelul conștiinței – a materialului informativ de care putem dispune și cu care operăm. Înțelepciunea antică spune: *Non multa sed multum!* Cu alte cuvinte cantitatea nu poate substitui calitatea. Iată și opinia unui gânditor modern: *cultură este ceea ce rămâne după ce am uitat tot*, adică atunci când întreg bagajul informativ și-a topit conținutul și odată cu acesta identitatea, în urma preluării active în intelect, pentru a putea deveni un bun al nostru ca urmare a asimilării active a lui în lumea gândurilor noastre.

Informațiile de care dorim să ne folosim nu în mod superficial, făcând paradă de ele doar de dragul lor, trebuie să fie mereu raportate în contextul gândirii ce stăpânește ființa noastră intimă, devenind o valoare vie a acestei lumi interioare. Altfel ele rămân un material nesemnificativ, sau parazit, dacă nu chiar mort pentru conștiința noastră culturală, deoarece aceste informații nu sunt înglobate în cultura noastră. De aceea ele se vor desprinde ca un adaos străin, insuficient ancorat în lumea noastră interioară, atașat doar superficial, deoarece conștiința noastră nu le-a asimilat activ și viu. Imaginați-vă mai multe vagoane neatașate la locomotivă. Pe o pantă coborâtoare ele vor urma locomotiva dând impresia că sunt atașate. În momentul în care panta urcă puțin, locomotiva, devenind activă, înaintează, în timp ce vagoanele, pentru că nu fac corp comun cu ea, vor rămâne pe loc. Gândirea activă este locomotiva, iar vagoanele neatașate reprezintă informațiile ce n-au fost asimilate prin preluarea organică de gândirea noastră. Nefăcând corp comun cu ea, cu această gândire, rămân un corp străin, fără valoare reală pentru noi.

*

Între lumea internă și cea externă se stabilește un raport în procesul cunoașterii acesteia din urmă. Cu cât crește concentrarea atenției asupra unui obiect exterior pe care ne străduim să-l înglobăm gândurilor noastre, acesta ne va putea dezvălui o lume cu conținut precis, bogat și complex structurat în diversificarea sa specifică, pe care începem a o înțelege. Unei atenții insuficient concentrate, obiectul îi va apărea ca prin ceață. În semiobscuritate identitatea unui obiect care ne atrage atenția apare neclară în așa măsură încât, de la o oarecare distanță, o buturugă poate fi luată drept altceva; un soi de animal, un urs sau alt soi de arătare. Cu un cuvânt, atenția lipsită de insistența luminii produse de concentrarea atenției care valorifică întregul nostru bagaj de cultură și știință devine o sursă bogată de erori, dacă ne mulțumim cu

un rezultat vag și aproximativ. Același lucru se întâmplă și atunci când obiectul face parte din lumea noastră interioară. Un studiu diferențiat al acestui obiect interior se dovedește a fi mai anevoios, chiar derutant, datorită bogăției și noianului aspectelor care ar trebui să-l individualizeze. Și cu atât mai mult în lumea muzicalului care vorbește o limbă misterioasă atât de diferită de cea întrebuințată de noi în viața de toate zilele, însă cu care avem totuși legături și afinități „adormite” în adâncul ființei¹.

Dar există interpreți, din nefericire deloc puțini, ce neglijează legea fundamentală de la care trebuie să pornească orice interpretare, adică analiza partiturii muzicale pe baza cunoașterii ei amănunțite, partitură cu care – înainte ca ea să fie prezentată în spectacol ca muzică vie – urmează să se confrunte propria gândire muzicală; în schimb nu există capodoperă – care nu este altceva de cât reflectarea în forma celei mai înalte și complexe înzestrări artistice a marilor probleme și întrebări existențiale ale omului – al cărui întreg să nu fie construit în contextul său pe cea mai intimă dependență organică „de o coerență logică internă” (Caragiale). Ea conduce la condiționarea părților ei. Mai mult. Această țesătură inseparabilă a conținutului capodoperei ia forma unui holomer² în care fiecare parte reflectă întregul pe care-l slujește. De aceea întregul se regăsește în fiecare detaliu, așa cum vom vedea în următorul exemplu muzical (fragment din tabloul II, *Rigoletto* de G. Verdi).

În cele ce urmează voi arăta modul în care interpretarea justă (în urma analizei muzicale) trebuie să se mențină la nivelul obiectului interpretat, valorificând întrepătrunderea între întreg și parte în construcția respectivei capodopere. Conștientizarea și punerea în valoare de către interpret a tuturor detaliilor ce apar pe parcursul desfășurării discursului muzical, care în cazul unei capodopere nu contrazice în nici un moment întregul ei, este condiția *sine qua non* a unei transpuneri din care scena își trage adevărata sa existență artistică.

Puterea de pătrundere în profunzimea întregului unei partituri și punerea ei în lumină prin detectarea bogăției detaliilor ei, putere pe care o dă talentul și cultura, adică darul specific înăscut, susținut de eforturile neobosite ale unei munci intense³, reprezintă secretul interpretării juste ce se va ridica la înălțimea respectivei capodopere muzicale. Vorbesc mereu de capodopere pentru că toate exemplele de care mă voi folosi în paginile ce urmează sunt luate din capodoperele genurilor muzicale.

Înainte de a trece la exemplele ce analizează direct problema interpretării muzical-dramatice ridicată de partiturile respective, aș dori să mai fac o remarcă ce vizează pericolul alunecării acestei interpretări în naturalism cras, datorită confuziei frecvente între sentimentul natural și cel artistic. Diferența dintre ele este asemănătoare cu aceea dintre un obiect și imaginea lui din spatele oglinzii. Atât imaginea obiectului cât și cea reflectată în oglindă, ambele se imprimă la fel pe retina ochiului, deși una este reală iar cealaltă este doar reflectarea realității. Sentimentul reflectat în muzică aparține existenței din spatele oglinzii, adică lumii ficțiunii artistice. Sentimentul în artă este ficțiune, deosebită de realitate, deși această ficțiune n-a rupt orice legătură cu realitatea. Caragiale afirmă că artistul nu trebuie să fie sincer (în sentimentele sale); el nu trebuie să aibă sinceritatea propriu-zisă, Artistul nu trebuie să simtă el. El trebuie să ne provoace pe noi să simțim. În *Criza Operei* afirmam că artistul n-are ce face cu sinceritatea omului de rând, pentru că aceasta nu-l duce la nimic⁴. Pentru a înțelege mai ușor diferența dintre

¹ Otto Jespersen consideră că muzica este anterioară limbajului articulat care s-a desprins dintr-o nebuloasă muzicală localizată într-un strat foarte adânc al creierului nostru (*Jahrbuch der Phonetik*, Leipzig und Berlin, 1904; *Phonetische Grundfragen*, Leipzig und Berlin, 1904).

² Holomer: *holon* = întreg; *meros* = parte (în grecește); ceea ce înseamnă că partea reflectă întregul care astfel se regăsește în toate detaliile acestui întreg (C. Noica).

³ „Deprinderea (prin muncă) aduce măiestrie, iar măiestria aduce farmec” (Tacit, *Originea Germanilor*, XXIV, 1).

⁴ A se vedea Ion Piso, *Criza Operei? Studiu de hermeneutică muzicală*. Ediția I în limba română, [București], 2015, p. 246.

realitatea artistică și cea a vieții, o să mă folosesc de o anecdotă peste care am dat în memoriile marelui Șaliapin (istorioară pe care am relatat-o și cu alt prilej). Șaliapin povestește că într-o piesă un faimos actor juca rolul unui bețivan pe care-l interpreta în mod extraordinar spre încântarea spectatorilor. Într-o seară însă jocul său n-a mai stârnit ropote de aplauze, ratând faimoasa scenă atât de așteptată de public. Ce s-a întâmplat? Respectivul se îmbătase de-a binelea. De data aceea fusese sincer cu adevărat.

ANALIZĂ MUZICALĂ

G. VERDI, RIGOLETTO (TABL. II), FRAGMENT DIN DUETUL GILDA-DUCELE

Considerații cu privire la obiecția critică a unei ilustre cântărețe referitor la o notație a lui Verdi în partitura operi *Rigoletto*

Motto: *Unii cititori, nutrind înalte păreri despre puterea lor de înțelegere, rămâneau decepționați și adesea mă muștrău ei pe mine pentru neputința lor de a mă înțelege.*

(L. Blaga, *Luntrea lui Caron*, ed. IV, 2013, p. 276)

În cazul în care apar nedumeriri sau chiar dubii referitoare la justetea unor notații în partitură, respectiv la modul în care Verdi a fixat pe portativ muzica prin valoarea notelor, printre care bine înțeles și ritmul, ca în exemplul muzical *infra* – așa cum obiectează o faimoasă cântăreață cu prilejul unui masterat la Juilliard (USA): *You will have difficulty accenting correctly 'sento che povero'. This phrase is badly written, I'm sorry to say. I do not understand why Verdi gave more stress to seconds syllable, of 'sen-TO'*; iar mai departe arată cum ar fi trebuit să simtă și să gândească Verdi: *in speaking, it would be 'SEN-to', and in singing you must accent in this way* – în loc să ne declarăm contrariați sau chiar să bănuim că lui Verdi îi „s c a p ă” prozodia versului în pronunție, adică nerespectând *naturalul* expresiei, notatată ‘badly’ (prost), va trebui să luăm în considerare mai multe lucruri.



Întâi, e greu să crezi că Verdi ar putea greși în acest fel, pentru că una din virtuțile geniului său muzical constă mai ales în faptul că el este neasemuit de „fiziologic”, adică nu reprezintă deloc un caz aparte în privința *normalității*; caracterul și temperamentul său nu îl duce alături de realitate. Modul în care realitatea se reflectă în creația sa este normal, deci natural, dar nu în ori ce situație, ci în una aparte, după cum vom vedea. De fapt această „virtute” a lui Verdi a contribuit împreună cu alte mari calități la imensa popularitate și proliferare a

operelor sale peste timp și spațiu, continuând până astăzi, fiindcă fiecare dintre noi ne regăsim în muzica sa. Suntem, așa zis, de acord cu el.

La aceeași concluzie, a *spontaneității* talentului său, adică a felului cum procedează atunci când, fixând pe portativ muzica ce caracterizează oricare din personajele sale, ne duce și următorul pasaj din studiul despre Verdi al lui Gatti⁵ (studiu amănunțit ce însumează aproape 1000 de pagini): „Da molte confidenze del Maestro sappiamo qual metodo egli seguisse nel lavoro di composizione: studiare, meditare profondamente l'argomento; vedere nett, vive dinanzi ale occhi le figure sceniche, nei loro contorni fisici e spirituali, come se fossero ritratte in un quadro luminoso, con pieno rilievo; imparare a memoria, **a forza di recitarle, di scandirle di accentarle, le parole del libretto** [sublinierea îmi aparține]; poi radunata nell'anima la passione, sciogliere l'onda della musica”. [Aflăm din multe confidențe ale Maestrului metoda pe care o urmează, folosind-o atunci când compune: studiază și meditează în mod profund subiectul; vede clar în fața ochilor personajele în ambianța lor fizică și sufletească, care-i apar ca niște portrete reliefate luminos într-un tablou; memorizează, **recitând, scandând și acțuând cuvintele libretului**; pentru ca mai apoi muzica, împlinită în sufletul său în forma unei sensibilități afective, să se descătușeze reversându-se pe portative].

Din acest citat reiese evident că *il Maestro* nu poate fi bănuț că pășea alături de drum din punctul de vedere al normalului recitării, scandării și accentuării corecte a cuvintelor conform științei prozodice, numai că Verdi căuta un anumit normal, cel artistic, condiționat de o anumită situație dramatică.

De asemenea, pentru a nu greși în aprecierile noastre, nu e rău să ținem seamă de faptul că Verdi reprezintă în evoluția dramei lirice o nouă etapă, superioară față de Bellini și Donizetti⁶. Verdi analizând mult mai „real”, mai potrivit cu situația momentului, prin urmare mai adânc, deci mai exact din punct de vedere psihologic, surprinde starea psihică intimă și situația dramatică precisă a personajelor sale. El caută cea mai adecvată notație muzicală pentru a sugera celui ce dă viață partiturii o cât mai convingătoare și mai apropiată interpretare, conform atât cu profilul personajului nu numai într-un moment dat al desfășurării acțiunii, ci și amăsurat evoluției acestui personaj în întreaga dramă luată ca un tot unitar. Personajele sale nu se contrazic niciodată pe parcursul operei, pentru că ele rămân în expresia lor muzical-dramatică consecvente cu ele însele. Fiecare dintre ele are mereu un comportament *just* în privința caracterului ca și a stării sufletești în momentul dramatic respectiv.

Verdi nu-și îmbracă în muzică personajele sale și nu le aruncă pe scenă decât după ce *le-a trăit* el însuși (psihologic), numai după ce le-a filtrat și verificat caracterul și temperamentul prin propria sa participare afectivă, amăsurat dezvoltării conflictului dramatic, așa cum reiese din citatul de mai sus, topindu-le într-o încheiere artistică. În felul acesta Verdi se asigură de *justețea* comportamentului muzical-dramatic al fiecărui personaj în fiecare din momentele desfășurării acțiunii.

Spre deosebire de cei dinaintea sa (vezi citatul din Donizetti), Verdi nu e mulțumit, și de aceea nici nu se limitează la o declamație muzicală, valabilă „în general” și normală (în privința prozodiei de manual), pentru că el are mereu în vedere o participare muzicală adaptată

⁵ Carlo Gatti, *Verdi*, Milano, 1981 [Le Scie], p. 273.

⁶ Iată un citat care reflectă poziția lui Donizetti din punctul de vedere discutat mai sus: „La musica non è che una declamazione accentuata da suono, e perciò ogni compositore deve intuire e far sorgere un canto dall'accento della declamazione delle parole. Chiunque in questo non riesca o non sia felice, non comporrà che musica muta di sentimento” [Muzica nu este decât o declamație accentuată prin sunet și de aceea fiecare compozitor trebuie să înțeleagă melodia, cîntecul trebuie să izvorască din accentul declamației cuvântului. Cel ce nu va reuși acest lucru nu va compune decât o muzică lipsită de simțire]. (Giuliano Donato-Pettèni, *L'Istituto musicale G. Donizetti*, Bergamo, 1928, p. 193).

psihologiei personajului respectiv, conformă stării sufletești pe care acesta o trăiește, adică a reacției caracterului și personalității acestuia în momentul respectiv, a situației cu care acesta se confruntă, fie că este vorba de un eveniment exterior personajului, fie unul din adâncul trăirilor proprii acestuia. **În asta constă marea noutate și aportul adus de specificul geniului verdian la dezvoltarea dramei muzicale.**

Ar fi foarte instructiv dacă o analiză ar scoate la lumină deosebirea între Verdi și Donizetti, a modului în care fiecare tratează muzical partea „dramatică” a temei, pentru a pune în evidență prin comparația a două arii, aceea a Luciei din prima parte a *Luciei de Lammermoor* de Donizetti cu cea a Leonorei de la începutul lui *Trubadurul* de Verdi, cele două opere având același libretist, Salvatore Cammarano, libretist ce păstrează formula clasică în ambele cazuri: recitativ, arie (cu cadență) ce continuă cu caballetta (stretta). Este clară evoluția adusă de Verdi din punct de vedere dramatic prin această n o u t a t e vitală pentru dezvoltarea dramei muzicale moștenite de la *opera seria*, moștenire din pricina căreia aceasta (drama muzicală) „îmbătrânise” în lipsa unei construcții consecvent dramatic-muzicale, urmând de aceea să-și cumpromită „credibilitatea” și deci interesul pentru publicul spectator, lucru care s-a și întâmplat. Această noutate, adusă prin renunțarea la sentimentul „în general”, devenit neconvingător, explică ecoul resimțit în înțelegerea publicului, de unde și popularitatea lui Verdi ce se menține până astăzi la cote record.

Din punct de vedere al tehnicii de compoziție Goethe, care la vremea sa „cochetase” și el cu ispita de a compune muzică, are perfectă dreptate când susține că „ritmului poetic compozitorul îi opune măsura și mișcarea proprie, de unde se vede superioritatea muzicii. Compozitorul rupe după nevoile expresivității muzicii cea mai riguroasă construcție a poetului” (adică a prozodiei).

Când Verdi afirmă: „Tutto dipende dal libretto; un libretto, un libretto e opera e fatta!”⁷, înțelegem de ce el va îmbrăca în muzică conflictul și comportamentul eroilor săi numai și numai bazat pe modul cum aceștia evoluează muzical în conformitate cu defășurarea dramatică a acțiunii.

După această scurtă paranteză să revin la „*sen-to*” al Gildei, pentru a vedea dacă Verdi nesocotește în acest caz accentul scandării normale – așa cum consideră faimoasa cântăreață – atunci când el acordă silabei a doua a cuvântului *sen-TO* o importanță deosebită printr-o durată de trei ori mai mare decât pentru prima silabă. Să vedem dacă el a declamat incorect (*badly*) prozodia acestui cuvânt. Pentru aceasta trebuie, mai întâi, să nu uităm că Verdi caută, în modul în care compune, nu corectitudinea prozodiei în general (cea banală, de manual), ci pe cea *justă*, cea care corespunde realității psihologice într-un anumit moment al acțiunii dramatice. De aceea va trebui să aflăm starea sufletească a Gildei în timp ce i se confesează Giovannei, spunându-i ce simte; dar mai ales, c u m simte. Verdi e mai exigent cu sine însuși, cu modul în care compune și de aici exigența lui față de interpret, de la care pretinde rafinament artistic.

Cunoscând bine mentalitatea ușor superficială a cântărețului în implicarea emoțională *justă*, adică în mod corespunzător dramatic – așa cum ar trebui să „simtă”, să gândească și să acționeze (prin cânt) amăsurat intențiilor partiturii, adică momentului dramatic –, Verdi vrea să preîntâmpine comportamentul muzical superficial, stereotip, deci șablon, prin urmare fără conținut (cum adesea se și întâmplă pe scenă), înlăturând riscul ca interpretul să nu „fie crezut pe cuvânt” de către noi, spectatorii, adică să rămână neconvingător. Ori din experiența sa Verdi, ca om de teatru, știe că apare frecvent pericolul ca, spre pildă, pronunția cuvântului „*sen-to*” să fie golită de conținutul emoțional al momentului, și astfel să-și piardă expresivitatea (să spună că simte, dar să nu ne convingă că simte), mai ales atunci când redă starea sufletului virginal al

⁷ Gatti, *op. cit.*, p. 464.

Gildei, suflet încercat de primii fiori ai iubirii, când igenuitatea acestei fecioare se deschide în fața unei trăiri încă necunoscute, miracol ce a pus stăpânire pe ea. Iată de ce Verdi vrea ca interpreta să sugereze într-adevăr sentimentul momentului (nu unul oarecare, adică în „general”), deci să fie convingătoare în felul cum cântă în acea clipă a desfășurării acțiunii dramatice; pentru că ceea ce simte Gilda în acel moment nu este ceva obișnuit, ceva „de toate zilele”. Prin urmare după ce interpreta a înțeles ce efect trebuie să obțină prin cântul său, ea trebuie să se controleze mereu prin feed-back, prin circuitele cibernetice⁸ instalate în timpul studiului, pentru a vedea dacă așa cum cântă este de fapt așa cum trebuie să cânte în acel moment, așa cum cere Verdi prin „formula”: „*sen-TO*”, oferind interpretei prilejul să cânte convingător în acel moment din punct de vedere artistic.

Momentul e prea important pentru a fi nesocotit și prin urmare ratat, mai ales că iubirea ce o subjugă pe Gilda – pe cât de curată pe atât de nestăpânită – se va confirma pe întreg parcursul desfășurării dramatice, până în ultima clipă a vieții sale. Astfel putem înțelege de ce prelungirea celei de a doua silabe apare ca un fel de *m e t a f o r ă* (Gleichnis) muzicală, ce vrea să sublinieze, să scoată în relief nu numai starea sufletească a Gildei, abandonarea intensă ce o încearcă ci și caracterul ei. Iar pentru ca Gilda să devină și mai convingătoare, Verdi îi pune pe această primă „declarație de dragoste” un *legato* (ce nu mai apare la repetarea frazei, deoarece repetarea e gândită ca un ecou pe care îl resimte în adâncul sufletului, ca un secret al bucuriei ei, și numai al ei).

Sensul lungirii silabei a doua din cuvântul *sen-to* poate fi considerat ca o sinteză *apriori* a Gildei, a caracterului ei ce se confirmă de-a lungul întregului rol. Acest *SenTO*, departe de a fi o scăpare (*badly*) a lui Verdi, este simbolul emblematic al ei, simbol pe care ea nu-l va trăda nici cu prețul vieții, sacrificându-se până la urmă pentru cel pe care îl iubește, cu toate că el o trădează. Pentru această consecvență prezentă în creația muzicală, pentru explicarea acestui *h o l o m e r* (personajul în întregul său se află confirmat mereu prin parte, prin detalii) pe care-l surprindem mereu în opera lui Verdi, și pentru care mie mi-a trebuit o pagină întregă să-l lămuresc. Pentru geniul verdian este un de-la-sine-înțeles fiindcă geniul său cuprinde de la început întregul în detalii, sintetizează fără să mai treacă prin analiză⁹.

Apoi prin lungirea silabei (optime cu punct față de șaisprezecime), formulă ritmică ce apare și mai înainte dar se și repetă – nefiind vorba de un accident, de o scăpare, ci se dovedește o intenție deliberată a compozitorului – în măsura de 3/4, măsură aleasă de Verdi anume pentru a exprima legănarea de care e cuprins sufletul acestei fecioare. Gilda vrea să se convingă și să o convingă și pe Giovanna de forța acestui sentiment nemaiîntâlnit până atunci de ea. De fapt Verdi repetă câteva măsuri mai târziu aceeași scandare neobișnuită atunci când pune accentul nu pe silaba primă a cuvântului, *SEM-pre*, așa cum cere prozodia „de toate zilele”, ci pe silaba doua: *sem-PRE*, scandare „anormală” (în măsura următoare cuvântul se repetă în aceeași formulă ritmică) în măsura de 3/4 pe timpul doi, timp care (atenție!) nu trebuie nicidecum să primească un accent dinamic (>) ci doar o subliniere, subliniere de fapt existentă prin lungirea acestei silabe.

Este evident faptul că Verdi pătrunzând, datorită sensibilității sale ieșite din comun, în ascunzișurile tainice din adâncul simțirii acestui suflet virginal, a transformat bătăile inimii ei în acest mod neobișnuit de *s c a n d a r e*, ce exprimă cât se poate de convingător iubirea prin vibrația pe care doar puritatea sufletului său angelic o poate avea. Astfel Verdi a făcut un adevărat erou din Gilda, prin forța și obstinarea cu care ea se abandonează sentimentului de o neobișnuită candoare și deci lipsit de orice urmă de egoism, sentiment ce a luat-o atât de puternic în stăpânire.

⁸ Vezi I. Piso, *A Cybernetic Study of Speaking and Singing*, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

⁹ Iată și o definiție *ad hoc* a genialității.

Acum înțelegem mai bine cum gândea și la ce se referea Verdi când spunea: „Se anche ben eseguito, e mal interpretato” [deși executat bine e interpretat rău], exprimare care, departe de a fi un paradox – cum ar putea apărea la prima vedere –, reprezintă intenția lui Verdi de a cere interpretării o angajare *justă*, în cazul de față impusă de notația muzicală, impusă la rândul ei de dezvoltarea dramatică și subliniată de el în formele „*sen-TO*”, ca și „*sem-PRE*”, notație ce numai la o privire superficială (din cauza lipsei concentrării atenției) ar putea contraria. Temperamentul și intuiția fără greș ca și imensa experiență de scenă l-au determinat pe Verdi să facă acest mare pas în privința forței de convingere a artei muzicale scenice, lăsându-i mult în urmă pe cei ce l-au precedat, cei ce se mulțumeau cu sentimente *general valabile*, moștenire a opere baroce (excepție: Mozart!).

În plus, prelungirea neobișnuită a silabei a doua, „*sen-TO*”, departe de a crea dificultăți interpretei (dacă ea dispune de tehnica vocală necesară) îi oferă mai mult timp în modularea sunetului și nuanțarea interpretării pentru a putea convinge că sufletul ei este într-adevăr copleșit de iubire.

În concluzie, în loc de a-l bănuși pe Verdi de o scăpare, ar fi poate mai bine să privim partitura mai atent, întrebându-ne la fiecare pas: de ce a notat în felul acesta compozitorul? De ce a ales tonalitatea, tempo-ul, măsura, ritmica etc. etc.? Și mai mult ca sigur acuitatea noastră psihologică, susținută de o cultură corespunzătoare, după o analiză muzical-dramatică atentă și concentrată, ne va putea spune de ce.

Astfel modul în care Verdi pune în muzică cuvântul „*senTO*” – lungind durata silabei a doua în mod mai puțin „ortodox”, își justifică justetea, deci *n o r m a l i t a t e a*, dacă ținem seamă de faptul că sufletul Gildei în acest moment se află într-o stare de exaltare¹⁰. În același timp normalitatea, adică modul „*in general*” de a scanda în forma „*SEN-to*”, se dovedește a fi în acest moment nu numai neartistică ci chiar anormală, pentru că expresia poate lua ușor aspectul unei platitudini, așa cum se întâmplă nu de puține ori pe scenă. Iată cum Verdi depășește obișnuitul, normalul, banalul și stereotipul, pentru că Gilda, prin ceea ce cântă, cum cântă, și mai ales **de ce** cântă în acest fel, creează o anumită atmosferă de gingășie și puritate a simțirii, atât de potrivit și intens exprimată prin acest „*senTO*”, atmosferă ce întovărășind-o pe întreg parcursul operei, o caracterizează.

Încercând o clipă să pătrundem în laboratorul intim al acestui mare creator, sintagma „*muzica e arta care întrece firea*”, nu mai poate fi considerată o exagerare a virtuților muzicii, ci primește deplina ei justificare și sens, datorită genialului bussetan, deoarece muzica sa „*întrece firea*”! Iată cum, și din acest mic detaliu (departe de a fi ‘*badly written*’) reiese simțul excepțional al genialului Verdi pentru teatrul adevărat, teatru artistic.

¹⁰ Spuneam la început că Verdi urmărește dar și realizează prin/în muzică, în această dramă lirică, desfășurarea consecventă a caracterului și temperamentului fiecărui personaj pe întreg parcursul operei. Însă acest lucru nu se poate obține fără implicarea conștientă a interpretului, care nu trebuie să se mulțumească cu exprimarea în muzică a sentimentelor „în general”. De aceea el trebuie ca, în urma unei analize muzicale, să identifice intenția precisă a partiturii în fiecare frază și moment al desfășurării ei și să găsească mijloacele vocale pentru punerea în valoare cât mai fidel a ceea ce a notat pe portativ Verdi. Iată cum fidelitatea execuției muzicale a interpretului, adică să cânte ce a scris compozitorul, îi asigură acestuia virtutea sa creativă. O capodoperă, și *Rigoletto* este una, are caracterul holomerului, adică partea fiind purtătoare de întreg (Noica). De aceea spuneam că e importantă scandarea „neobișnuită” pe care Verdi o pretinde cuvântului *senTO* atunci când Gilda își destăinuiește (în cânt) iubirea, care nu e una „în general” ci una care fiind în acest moment copleșitoare, are și caracter altruist. Ori această iubire copleșitor altruistă pentru care ea, în final, se va sacrifica, e previzibilă încă de la început, de la prima mărturisire a Gildei. S-ar putea spune că acest prim *senTO* conține *in nuce* soarta personajului. De aceea e bine să se atragă atenția interpretului că „nimicurile” (inexplicabile pentru unii, pe care chiar îi contrariază!) sunt *e s e n ț i a l e* într-o capodoperă, în care totul a fost prevăzut și există de la început. Sfârșitul se justifică prin început, începutul determinând sfârșitul.

*

Și să nu-mi uit vorba. Dacă din cele spuse până acum s-a înțeles de ce a lungit Verdi silaba a doua din cuvântul *sen*to, ca de altfel și alte silabe ale cuvintelor precedente din măsurile 2 și 4, adică de ce le-a dat o mai mare importanță prin această formulare ritmică, s-ar putea ușor înțelege și de ce la începutul ariei sale Gilda cântă „sacadat”, deci cu câte o pauză de optime între fiecare silabă: *no...me... che il...mio...cor*, apoi *pri...mo...pal...pi...tar*, sau în continuare *(de)li... zie...del...l'a...mor*, sau *sem...pre...ram...men...tar*, ca și *(pen)sier...il...mio...de...sir* și așa mai departe, cu toate că nici un om sănătos la minte nu vorbește în acest fel (vezi exemplul muzical următor).

The image shows a page of a musical score for the character Gilda. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Romanian and are: "Ca.ro no.me che il mio cor..... fe.sti pri.mo pal.pi - tar, le de.li.zie del.l'a - mor..... mi.dèi sem.pre rammen - tar! Col pen.sier il mio de -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line is marked with a 'G' and has a 'p' dynamic marking. The score is titled 'GILDA' at the top left.

În felul acesta, „anormalul” lui Verdi devine *normal* pentru că exprimă în muzică convingător emoția de care e cuprinsă Gilda, emoție care, pur și simplu, îi taie respirația,

scoțând în relief în mod sugestiv starea sufletească care o stăpânește. Faptul că aceste silabe sunt pe note ce coboară sugerează cum Gilda vrea să le ascundă ca pe o comoară, pentru a le tezauriza undeva în adâncul inimii. Întreaga arie, cu desenul ei melodic atât de „neobișnuit” exprimă muzical bucuria sub imperiul acestei iubiri, bucurie pe care Verdi a notat-o în partitură într-un mod atât de neașteptat, de inspirat și în același timp convigător, de ex. măsurile 48–56, în special primele trei măsuri cu salturi și accente de expresie.

Pentru această rațiune este evident că un bun pedagog, cel care nu procedează ca dresorii patrupedelor la circ, n-are rost să-i spună interpretului ce trebuie să cânte (așa cum fac 99% dintre profesorii de canto), pentru că asta stă scris clar și precis în partitură. Pedagogul bun trebuie să explice **cum**, dar mai ales **de ce**, trebuie să cânte într-un anumit fel ceea ce stă scris p r e c i s în partitură, prin urmare să explice care sunt motivele care l-au făcut pe compozitor să noteze în partitură în felul acesta și nu într-alt fel. Dacă elevul sau studentul a î n ț e l e s, iar mijloacele lui tehnice îi stau la dispoziție, adică își stăpânește bine (nu binișor!) instrumentul, va putea interpreta muzica *just*, adică așa cum trebuie. Cu un cuvânt, va exprima voința artistică a compozitorului.

*

Încă o vorbă.

Ar fi inutil și prin urmare ridicol să mai explic de ce în cuprinsul ariei Gildei întreaga coloratură, trilurile, apogiaturile, ca și accentele de expresie (∧) ori cele de dinamică (>) pe sincope sau pe timpii slabi ai măsurii sunt cu totul altfel decât... n o r m a l. Toate acestea nu fac parte din „repertoriul” stării obișnuite, banale, cea de toate zilele, pentru că au fost investite cu rangul expresiei stării muzicale a unei situații „speciale”. Gilda trăiește sub imperiul iubirii, pradă unei exaltări care o înalță, o duce cu ea. De aceea c â n t ă! Împreună cu ea nici noi nu mai suntem pe pământ. Cufundați în fotoliu, plutim vrând-nevrând, luați în lumea lui Verdi – lumea Muzicii.

ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΙΣ:

RESTABILIREA SENSULUI ORIGINAL, AȘA CUM A FOST GÂNDIT ȘI PUS ÎN MUZICĂ DE MOZART ROLUL PE CARE-L „JOACĂ” PERSONAJUL DON OTTAVIO ÎN OPERA *DON GIOVANNI*

Pentru că în continuare intrăm în altă lume, în marele domeniu al geniului mozartian înrudit în privința temperamentului dramatic cu cel al lui Verdi – păstrând proporțiile și ținând seamă că ei sunt despărțiți în timp mai mult de un secol și jumătate (ca stil), iar ca spațiu separați de Alpi (ca mentalitate și temperament) –, înainte de a analiza din punct de vedere al interpretării rolul și aria/ariile lui Don Ottavio din opera *Don Giovanni*, aș dori să remarc un lucru. Formula ritmică de care m-am ocupat în analiza fragmentului din duetul Gilda-Ducele, tabloul II, *Rigoletto* – acela care, cu prilejul unui masterat, provocase nedumeriri unei ilustre artiste lirice, și despre care ea spunea: ‘...is badly written...’ (vezi mai sus citatul complet în exemplul din duetul Gilda-Ducele de Mantova), – se întâlnește frecvent în literatura muzicii de operă.

Comparând a doua măsură a acestui exemplu (fragment muzical din aria lui Tamino din *Zauberflöte*), se poate constata o similitudine ritmică până la identitate (îndeosebi pentru versiunea textului italian, adică pe cuvântul *vorrei*) cu fragmentul încriminat din duetul Gilda-Ducele, tabloul II, *Rigoletto*, Verdi (vezi primul fragment muzical din *Rigoletto*).



*

Revin la cele două arii ale lui Don Ottavio din *Don Giovanni* de Mozart: aria *Il mio tesoro* (nr. 21 din actul II) ce face parte din versiunea originală, cea a premierei de la Praga din 1787 și aria *Dalla sua pace*, actul I (KV 540 a), compusă ulterior de Mozart pentru reluarea în anul următor (1788) la Viena a lui *Don Giovanni*, deoarece aria *Il mio tesoro* nu convenea stilului „uzitat” de tenorul F. Morella (cf. Kloiber).

Cu referire la aceste două arii aş vrea să fac următoarea remarcă. În privința problemelor de tehnică vocală pe care le ridică ambele, diferența e mai mult decât evidentă. Aria doua (*Dalla sua pace*) reprezintă oarecum altă „lume”: fără cadențele și vocalizele de bel canto, de bravură și stil baroc, din aria *Il mio tesoro*, ce pare mai aproape de scriitura unui Haendel). Personajul Don Ottavio păstrează însă în ambele arii aproape același caracter în comportament, atât muzical cât și dramatic (precum și scenic), adică dorința obstinată a lui Don Ottavio de a o consola pe Donna Anna, repet, intenție prezentă la fel de evident în cele două arii. În ambele arii personajul Don Ottavio se confundă atât de intens cu durerea ce stăruie viu în sufletul iubitei sale încât întreaga arie este străbătută de o simțire adâncă (pentru care germanul are un cuvânt sugestiv: *Innigkeit*), dorința de a-i alina suferința, de a o mângâia cu o gingășie inspirată de afecțiunea dusă până la devoțiune. În această **devoțiune**, trebuie căutat sensul muzicii concepută de Mozart pentru Don Ottavio, adică a funcției acestui rol în economia dramatică a operei.

Desigur profilul psihologic al lui Don Ottavio în comparație cu cel al lui Don Giovanni este mult mai puțin reliefat scenic, aproape absent, de aceea deloc atrăgător pentru spectatorul obișnuit să nu treacă de granița evidentului superficial, deci să se distreze. Se știe că „bistroul”¹¹, mai ales sub forma „clasică” de tarabă a îndeletnicirilor ce exaltă și satisfac teribilismul individului înstăpânit de avânturi hormonale, oricât de bicisnic ar fi el, chiar neputincios, însă cu instinctele răvășite bine și date peste cap, bistroul deci, apare mult mai interesant, fiind mai atrăgător pentru spectator prin întreg cortegiul ce-l aduce cu sine răsfățul necurmat al simțurilor. De aceea îți ia ochii, mai ales comparat cu paraclisul unei biserici unde nimic din afară nu te ispitește. De acesta te-ai putea apropia, nu atras de „oarece”, ci îndemnat de partea cea mai pură, aceea a sublimării simțurilor spre înaltul spiritului (deloc spectaculos). Pentru a sublinia tot ce e opus caracterului devoțiunii, în ironia sa fină, francezul are obiceiul să spună: *dérot de place* pentru o devoțiune falsă, afișată în piață, așa cum îl vedem mereu pe Don Giovanni.

¹¹ În limba rusă *bistro* înseamnă *repede*. De ce limba rusă? Pentru că ofițerii ruși „aterizați” la Paris când intrau într-o cafenea, în graba lor de vajnici cuceritori, pretindeau să se execute imediat comanda: *bistro!!!* Astfel s-a perpetuat denumirea „exotică” de *bistro* pentru acest gen de local. La fel și cuceritorul Don Giovanni n-are vreme și nici răbdare. Galopează tot timpul biciuit de dorința satisfacerii plăcerilor momentului care prin excelență sunt năpraznic de repezi și carnale. Reușita îi mărește pofta dincolo de margini. Nici bine n-a terminat cu o „pradă”, nesațul îl împinge pentru a da asalt umătoarei.

În „bistro” stăpânește egoismul exhibiționismului donjuanesc exercitat la paroxism, în timp ce în paralisă oficiază în taină iubirea altruistă, **devoțiunea**, de care sunt străbătute ambele arii ale lui Don Ottavio și care trebuie privite în funcție de textul și contextul muzical și nu reduse doar la textul literal ce încearcă și abia se ține stângaci pe urmele muzicii.

Pentru a nu aluneca în afara intențiilor poeticii muzicale încredințate de Mozart personajului Don Ottavio, atât în cele două arii cât și în întreg rolul, nu trebuie să ne lăsăm „convinși” de textul literal, care nu prea ocolește banalul. Conduși de atotstăpânitoarea superficialitate, să nu ne lăsăm mulțumiți cu primul aspect, simplificând lucrurile fără a le clarifica.

Don Ottavio nu trebuie redus pur și simplu la opusul lui Don Giovanni în atâtea privințe. Don Giovanni p o a t e (și priviți cum e în stare să facă totul) să „le facă” pe toate, spre supremul deliciu al spectatorului, în timp ce Don Ottavio nu îndestulează deloc distracția publicului pentru că nu se întrece într-o asemenea cursă. Pentru Mozart aceste două personaje nu sunt opuse în mod banal pentru că ele trăiesc la niveluri diferite și de aceea nu au cum să se întâlnească într-o luptă directă. Don Giovanni e sclavul unei cavalcade dezlănțuite (*dissoluto*¹² înseamnă desfrânat, fără frâu), a unei ființe căreia torentul dorințelor nestăvilite i-a suprimat conștiința care l-ar putea opri. Ce spectacol fantastic!

Don Ottavio nu e angajat deloc în vreo „demonstrație” pentru că el nu se află la cheremul instinctelor năbădăioase ce fac deliciul publicului de galerie, ca și al celui aciuț în semi-obscuritatea adăpostitoare a lojilor¹³. Cu totul altceva stăpânește sufletul și gândurile lui Don Ottavio.

Pentru a ne apropia de atmosfera acestor gânduri și a înțelege detașarea acestui personaj de lumea *obișnuit de normală* care-l înconjoară și în care se complăce Don Giovanni, în cazul în care muzica nu ne este de ajuns, aș atrage atenția asupra unor fapte întâmplare în viața lui Mozart în cele câteva luni ale anului 1787, vreme în care el dă naștere capodoperei genului, *Don Giovanni*; fapte ce dezvăluie gândurile și starea sufletească.

În 4 aprilie 1787 Mozart îi trimite tatălui său o scrisoare în care vorbește cu un soi de încântare, dacă nu chiar elogios, despre moarte: „Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Leben ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! – Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr sein werde. – Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre. – Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen jedem meinem Mitmenschen”¹⁴ [Pentru că moartea (s-o spunem direct) este adevăratul scop final al vieții noastre, în ultimii ani l-am cunoscut mai bine pe acest cel mai bun prieten al omului, încât imaginea sa nu mai are nimic înfricoșător pentru mine, din contră mă liniștește și mă mângâie. – Mulțumesc bunului Dumnezeu pentru bucuria și prilejul de a-mi fi oferit cheia prin care am cunoscut această

¹² *Don Giovanni Tenorio o sia Il dissoluto*, titlul unei piese scrise de Carlo Goldoni în 1735.

¹³ Franz Liszt, în *Pagini Romantice*, Editura Muzicală, 1985, face o descriere sugestivă a lojilor celui mai faimos teatru de Operă, Scala: „...unele sunt tapetate, mobilate și luminate în interior ca niște mici saloane. Fiecare doamnă prezidează în loja sa și primește în timpul reprezentației o seamă de vizite... atât a pretendentului din ajun sau a amantului fericit de a doua zi...pe fondul înspăimântătorului zgomot al instrumentelor de alamă conform dictonului: *se salvează cine poate...*”.

¹⁴ W. A. Mozart, *Briefe*, Herausgegeben von Willi Reich, Zürich, 1948, p. 330.

adevărată fericire. Seara nu adorm fără gândul că (deși sunt atât de tânăr) s-ar putea ca a doua zi să nu mai fiu în viață. Și totuși nimeni din cei care mă cunosc nu pot spune ca sunt morocănos ori trist. Mulțumesc în fiecare zi Creatorului pentru această fericire sufletească pe care o doresc din inimă și celorlalți oameni].

În 28 mai 1787 moare Leopold, tatăl lui Mozart, iar în 29 octombrie 1787 are loc la Praga premiera *Don Giovanni*, la care începuse să lucreze în primele luni ale anului¹⁵.

Amintesc contextul în care s-a născut această capodoperă pentru a ne feri de o apreciere superficială, apreciere care să nu poată nici măcar bănuși că gândul lui Mozart se înalță pe piscurile detașării de viața banală, gând care sunt sigur că s-a răsfrânt asupra muzicii hărăzite acestei creații, în special celei „dedicate” rolului lui Don Ottavio pe care unii (ca P.-J. Jouve), mult prea mulți în trecut, și cel puțin tot atâția în vremea noastră, atenți doar la textul ariei: „naiv, convențional și fad”, apreciind greșit rolul și muzica lui Don Ottavio. Ei ar trebui să ia în seamă caracterul „metafizic” de detașare de cursul în care se desfășoară viața obișnuită, pentru că mai mult ca oricând starea spirituală a lui Mozart în această vreme simte nevoia de a se depărta de realitate căutând o sublimare a gândurilor, pe care o și exprimă cum nu se poate mai minunat prin tot ce conține muzica lui Don Ottavio.

De asemenea, pentru a nu greși atunci când voim să-i găsim un loc personajului Don Ottavio în economia dezvoltării dramatice a operei *Don Giovanni*, nu trebuie să pierdem din vedere faptul că Don Giovanni, alias Don Juan, reprezintă o t e m ă ce a traversat multe secole în cultura europeană – alături de Don Quijote și Faust, devenind astfel o figură emblematică a spiritului acestei culturi. Ori istoria lui Don Juan/Don Giovanni a suferit în decursul timpului multe variante, ca orice temă „folclorică”. Astfel versiunea ajunsă până în vremea lui Mozart nu strălucea deloc printr-o construcție r i g u r o a ș a din punct de vedere dramatic.

Să nu uităm nici faptul că personajul Donna Elvira, care nu exista în piesă înainte de Molière, a fost introdus de acesta în *Le Festin de Pierre*, pentru ca variantele ce i-au urmat să-l preia (Kloiber).

Apoi, chiar și după creația lui *Don Giovanni* la Praga (premiera în 1787), în reluarea de la Viena, partitura operei a fost binișor completată¹⁶ cu aria lui Don Ottavio *Dalla sua pace* (KV 540 a), localizată nu în actul II, precum cea pe care o înlocuia, ci în primul act. De asemenea a fost adăugat, tot pentru premiera de la Viena, o arie a Donnei Elvira (KV 540c) iar aria lui Leporello din actul II a fost înlocuită cu un recitativ al acestuia, Mozart compunând ad hoc și un duet Zerlina-Leporello (KV 540 b)¹⁷. De această copioasă „dizlocare” a elementelor dramei a suferit în cea mai mare măsură rolul lui Don Ottavio.

Din cele de mai sus apare evident faptul că Mozart a fost constâns de „împrejurări” să nu poată urmări cu muzica totdeauna desfășurarea dramatică a libretului, fapt care s-a întâmplat cel puțin cu câteva din cele 24 numere ale partiturii lui *Don Giovanni*. Spre pildă, acolo unde și-au găsit locul sau au fost plasate cele două arii ale lui Don Ottavio (de către regizori de-a lungul timpului), ele nu se înscriu organic în desfășurarea evenimentelor. De acest lucru nu poate fi învinuit Don Ottavio. Spun aceasta pentru cei ce, neluând în seamă conținutul și intențiile muzicale conferite de Mozart acestui rol, ar fi voit ca personajul să se evidențieze prin vreo

¹⁵ La premieră se spune că ar fi asistat și Cassanova.

¹⁶ Cf. R. Kloiber, *Handbuch der Oper*, Bärenreiter, Kassel, 1978, p. 350.

¹⁷ În 1968 cu prilejul publicării *Neuen Mozart Ausgabe*, în editarea operei *Don Giovanni* s-a făcut o despărțire clară între cele două variante, Praga și Viena (cf. R. Kloiber, *Handbuch der Oper*). Cu toate acestea foarte multe înscenări ulterioare nu vor ține seamă de această despărțire. Așa se face că au apărut o seamă de combinații sui generis. Spre exemplu, eu am cântat totdeauna ambele arii ale lui Don Ottavio în toate înscenările de care am avut parte, și anume: *Dalla sua pace* în actul I, iar *Il mio tesoro* în actul II, însă mereu în situații scenico-dramatice străine de conținutul muzical al acestor arii.

implicarea mai dramatică la nivelul întâmplărilor de pe scenă. Ce este important e faptul că geniul lui Mozart avea nevoie de a c e s t Don Ottavio, așa cum este definit el muzical în ansamblul dramatic.

Mozart vroia altceva cu Don Ottavio decât ce am dori noi, și este evident în partitura acestuia, adică în muzica acestui personaj, muzică ce trebuie luată în considerare serios în primul rând¹⁸ înaintea celorlalte elemente ale dramei lirice¹⁹. Ambele arii trebuie considerate ca niște momente ce par a voi să mute greutatea, din cadrul teluricului, în lumea în care se desfășoară sentimente adânci umane, departe de egocentrismul care răsfășă instinctele ce se năpustesc ca scăpate de sub control – fie cel al cuceritorului donjuanesc în dorința și sângele de a-și completa lista cuceririlor, fie cel al răzbunării și al disperării sinucigașe ce stăpânește inima Donnei Anna –, sentiment precum cel al devoțiunii și al detașării sub imperiul stării unei conștiințe altruiste, cum spuneam mai la început. Ori pentru redarea acestor subtilități, cu care omul obișnuit nu pare a voi să se încurce, Mozart este maestru în a le pune în muzică. Rămâne ca interpretul să înțeleagă, transpunând în simțire artistică această realitate interioară, psihică, și să posede mijloacele (tehnice) pentru a realiza aceste subtilități fără de care personajul apare, în special publicului avid de întâmplări „scenice”, deranjant de inutil, *fehl am Platz*, adică nepotrivit (cum ar spune germanul).

Acest Don Ottavio – departe de a întruchipa doar tipul decolorat al unui eunuc lipsit de vigoare și bărbăție, un impotent adesea grăsuț (ca orice tenor liric-lejer ce se respectă în lupta sa pentru a nu se lăsa învins de dificilele vocalize) costumat în „mătase neagră”, în descrierea lui P. J. Jouve, cum îl văd atâția, și chiar așa cum îl întâlnim frecvent pe scenă – trebuie să fie considerat un personaj-simbol al altei lumi, nu numai muzical ci și dramatic. De aceea nu poate fi limitat, sau coborât doar ca figură de contrast meschin, o banală contrapondere numai bună ca să pună în lumină și mai bine figura extraordinară (în realitate destul de ordinară, adică obișnuită) a năbădăiosului Don Giovanni.

Intenția obstinată a lui Ottavio este să-i infuzeze Donnei Anna o stare sufletească de alt ordin, să-i mute gândul pentru a o elibera de instinctul de răzbunare care prin natura lui e sinucigaș. Și acum să urmărim în registrul hermeneutic știința psihologică a lui Mozart îmbrăcată magistral în formă muzicală.

În ambele arii ale lui Don Ottavio „elementele sensibile” (sunetele), cu sensul și funcția lor expresiv-muzicală, pot fi identificate (vezi exemplul muzical din aria lui Don Ottavio, *Il mio tesoro*, începutul) prin prezența micilor grupări de optimi și șaisprezecimi, cu cât mai „discrete” (vreau să spun ușor de trecut cu vederea) cu atât mai mai grăitoare și mai sugestive (pentru interpretare) în semnificația lor, mai ales că aceste note sunt mereu marcate de *legato*, ceea ce presupune, dar și impune, nevoia de a li se acorda o deosebită tensiune în cânt. Astfel ele vor sublinia în intenția interpretării pusă în act de cântăreț, atât printr-un ușor *crescendo*, atunci când notele ce urmează au o frecvență (Hz.) mai mică, deci când melodia coboară, sau *diminuendo*, mai ales când nota a doua are o frecvență (Hz.) mai mare, adică atunci când aceasta este mai înaltă. *Diminuendo* în urcare e necesar pentru că de cele mai multe ori previne tentația cântărețului de a pune un accent dinamic (>)²⁰, accent care, pe respectiva notă de vârf, dăunează liniei melodice, dar și accentuează nemuzical timpii slabi din măsura respectivă pe care o dezechilibrează.

¹⁸ „Die Musik ist also die Hauptsache bei der Opera” [Muzica e partea principală în operă] (fragment din scrisoarea lui Mozart din 21.06.1783).

¹⁹ „...bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein...” [...în orice caz, în operă, poezia (textul literal) trebuie să fie fiica ascultătoare a muzicii] (fragment din scrisoarea lui Mozart din 13.10.1781).

²⁰ În nici un caz un asemenea accent dinamic nu trebuie să apară pe a treia notă (*do*) de la începutul ariei; ci unul de expresie.

Arie des Don Ottavio

53

Aus „Don Juan“

W. A. Mozart
(1756 - 1791)

13. *Andante*

Fol - get der Heiß - ge - lieb - ten
Il mio te - so - ro in - tan - to

und sagt ihr, was Trost
an - da - te, an - da - te a con - so - lar;

trock - net die Trä - nen - flu - ten und nehmt euch ih - rer an,
e del bel - ci - gliol pian - to cer - ca - te dia - sciu - gar,

trö - stet die Teu - re und nehmt euch ih - rer an, und
ca - te, cer - ca - te, cer - ca - te dia - sciu - gar, cer -

W. A. Mozart, *Don Giovanni*, Aria lui Don Ottavio, *Il mio tesoro*, începutul.

Pentru ca aceste nuanțe să-i reușească, interpretul trebuie să stăpânească expirația sonoră care se poate obține numai prin tehnica *sunetului*²¹, deci a **susținerii** lui, susținere despre care Mozart pomenește adesea în scrisorile sale (de ex. despre soprana Gabrielli, căreia îi reproșează: *dass sie nicht singen konnte... sie wuste nicht zu suteniren* [ea nu era în stare să cânte, pentru că nu știa să susțină] (vezi *infra* fragmentul complet din scrisoarea din 19.02.1778). Susținerea sunetului este singura cale pentru a obține legato-ul de care are nevoie expresivitatea melodiei pentru a sugera nuanțele unui anumit gând, pentru a *cânta* această simțire a lui Ottavio. Pentru ca, în expresia lui, gândul-simțire să *cânte*! Iată ce spune Hegel (și se potrivește ariei/ariilor lui Don Ottavio): „Melodia e mijlocul cel mai puternic al artei muzicale, e latura superioară a poeticii muzicale depinzând de modul de exprimare”, deci, precizez eu, de interpretare²².

Pentru a-l înțelege *just* pe Don Ottavio, să ne apropiem de gândul muzical al lui Mozart prin care el obține armonia interioară și face posibilă coerența între intenție și articularea sonoră (cânt). Să părăsim, încă o dată, banalitățile textului, ale părții literale, întrebând cu precădere muzica. De ce, încă de la începutul ariei – chiar în partea doua a primei măsurii din introducerea orchestrală – apar optimi în *legato*, optimi, două câte două, când în coborâre, când în urcare, adesea urmate de șaisprezecimi și întrerupte de câte o foarte scurtă pauză. *Legato*-ul deasupra notelor trebuie să realizeze, repet, susținerea sunetelor, care transmisă melodiei sugerează insistența gândului, fapt esențial în interpretare. Don Ottavio pare că ar vrea să trimită Donnei Anna mângâiere, exprimând ceea ce simte prin acordul în *forte*, în măsura 5-a din introducerea orchestrală, urmată de trilul care culminează pe *si bemol* acut. În măsura următoare, trilul, într-o cădere va ajunge pe *re*, optime urmată de o șaisprezecime, după care este o scurtă pauză tot de șaisprezecime. Formula ritmică se repetă de trei ori și exprimă tulburarea sufletească de care e cuprins Don Ottavio gândindu-se la cumplita suferință a logodnicei sale. Cântecele lui pare că ar vrea să o consoleze în depărtarea în care simte că ea se află cuprinsă de disperare, depărtare mai mult sufletească decât fizică – atât prin *legato*-ul între *si bemol* și *do* din măsura 9, cât și cel din măsura 11 între *mi bemol* și *fa*, ambele în urcare, – ce dau senzația că vor s-o apropie pentru a-i aduce într-o gingașă mângâiere prin notele legate două câte două (măsura 17), mângâiere pe care o vrea pecetluită prin sublinierea pe care o aduc cele două triolete din măsura următoare.

Demersul continuă pe întreg parcursul, pentru a culmina în măsurile 24–26 prin disperatul apel al lui Don Ottavio creat atât de sugestiv prin nota *fa* susținută trei măsuri. Acestea pare că ar vrea s-o aducă la el din izolarea în care s-a ferecat, pentru a o adăposti în sufletul lui prin ghirlanda șaisprezecimilor din măsura următoare ce mai întâi coboară pentru ca apoi urcând să pregătească jurământul-implorare al gândului său care începe cu *sol* (deasupra portativului) în măsura 30, pentru a insista, în continuare, asupra acestui gând până la momentul *da capo* (vezi *infra* aria lui Don Ottavio, continuare).

De ce insist asupra acestor detalii cu precizie, detalii inutile pentru cititorul neprofesionist, în care acesta s-ar putea „pierde”? De ce?

Spuneam că partitura rolului lui Don Ottavio nu-și îndeplinește scopul și nu se justifică în întregul complex al operei așa cum a conceput-o Mozart, decât dacă interpretarea îndeplinește cel puțin două condiții. Prima este tensiunea interioară (pe lângă cea tehnică necesară susținerii vocii în piano și mezzo-piano). Pentru ca tensiunea interioară să fie reală și nicidecum o tensiune oarecare, fals simulată; de fapt o tensiune în general, mai ales în interpretarea muzicală, nici nu poate exista. Prin urmare trebuie să ne adunăm gândurile, cum se spune, adică să ne concentrăm. Tensiunea gândului, pentru a nu fi una tembelă, ca de ospiciu, are nevoie de un sprijin precis. Ori pentru a da o formă adecvată acestei tensiuni, sprijinul real ni-l oferă detaliile muzicale numai dacă le putem conștientiza. Ele vor da contur specific și clar gândului nostru doar atunci când concentrarea atenției se fixează precis asupra lor. Odată focalizat gândul asupra

²¹ Vezi I. Piso, *The Crisis of The Opera?*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, Chapter VI, Profession and Career.

²² Vezi G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, București, 1966, p. 296; cf. Al. Boboc, *Filosofie și muzică*, Ed. Tribuna, Cluj, 2013 p. 41 (subsol).

lor – concentrat și tensionat de partea sensibil-muzicală a afectivității noastre –, pentru transformarea virtualului partiturii în muzica vie a spectacolului, intervine tensiunea tehnică, adică cea necesară susținerii vocii (sunetului) pentru ca să obținem în sonor transpunerea justă, adecvată partiturii muzicale. Deci detaliile au o funcție dublă: în faza analizei, aceea de a crea tensiunea interioară a interpretării, și apoi în cea a sintezei, adică „transmutarea” ideii în fapt, când se realizează tehnic muzica vie. Atunci când Mozart renaște deplin în fața noastră.

The image displays a page of a musical score for W. A. Mozart's opera Don Giovanni, specifically the aria of Don Ottavio. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems, each with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are provided in both German and Italian. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics such as *f*, *p*, *fp*, and *cresc.* are indicated throughout the score. The vocal line includes various ornaments and trills, such as a trill marked 'tr.' in the first system. The lyrics in German are: 'nehmt, der Teu-ren euch ca - te dia - scen-anl. Dann erst, wenn dem Ver-bre-cher Lohn sei-ner Tat ge-gar. Di-te-te, che i suoi tor-ti a-ven-di-car io wor-den, der Lohn der Tat ge-wor-den, als va-do, a-ven-di-car-io va-do, als Rich-ter und als Rä-cher werd ich ihr wie-der sol, di stra-gie mor-ti, nun-zio vogl'io tor-nahn, werd ich ihr wie-der nahn, ja, werd ich ihr wie-der nar, nun-zio vogl'io tor-nar, si, nun-zio vogl'io tor-'. The piano accompaniment includes a 'Molto' marking in the third system.

W. A. Mozart, *Don Giovanni*, aria lui Don Ottavio, continuare.

Revenind la aria lui Don Ottavio, trebuie să înțelegem că devoțiunea lui Ottavio îmbracă sentimentul de dăruire și puritate pe care e construită întreaga arie dominată nu de pasiune ci de **compasiune** (vezi *supra*, aria lui Don Ottavio, continuare). Repet. Considerațiile cu privire la acest rol de tenor (Don Ottavio) ar trebui să se bazeze mai puțin pe textul literal al ariei, care e departe de a exprima convingător frământările sufletești ale lui Don Ottavio datorită unor cuvinte fade și convenționale. În muzică însă starea sufletească a lui este prezentă și trăiește cât se poate de intens, precis muzical, pregnant prin noianul detaliilor muzicale, departe de orice convenție banală pentru că, așa cum remarca Hegel, una din virtuțile muzicii stă în puterea ei „de a se elibera nu numai de orice text real (adică cel literal, *n.n.*, *I.P.*) ci și de exprimarea oricărui conținut determinat” (literal, *n.n.*, *I.P.*) îndeosebi atunci „când elementul sensibil al sunetelor [...] exprimă în mod adecvat ceva de natură spirituală”²³, ceea ce este cazul la modul superlativ cu Mozart, pentru că atunci când Dumnezeu l-a creat a fost o zi de sărbătoare.

Punând în lumină știința mozartiană în domeniul tehnicii instrumentului vocal pentru care compune – provoc cititorul în continuarea analizei, întrebându-l de ce în prima măsură a introducerii orchestrale, din aria *Il mio tesoro* (vezi exemplul muzical nr. 2) pe timpul doi există o optime cu punct urmată de o șaisprezecime, în vreme ce reluarea motivului melodic la voce (după introducerea orchestrală, adică măsura a 8-a), tot pe timpul doi, apar două optime cărora în orchestră le corespund iarăși o optime cu punct urmată de o șaisprezecime? De ce face Mozart acest lucru? Nu pare a fi întâmplător, și nici nu este! Mozart cunoaște mai bine ca oricine posibilitățile și specificul orchestrei ca și secretele vocii cântate – studiasse canto la Londra cu Giovanni Manzuoli (1725–1782), unul din cei mai mari interpreți vocali ai vremii²⁴. Întârzierea apariției șaisprezecimii la orchestră, față de optimea de la voce, produce o tensiune necesară susținerii expresivității cântului lui Don Ottavio. Și apoi cele două optime dacă ar fi egale ar induce în orchestră încă de la început o monotonie, pe când optimea cu punct urmată de șaisprezecime sugerează și provoacă un elan care îi este de folos cântărețului. Acesta nu repetă ritmul orchestrei pentru că el va obține un perfect legato expresiv al liniei vocale prin note egale ca durată, sugerând astfel starea lui afectivă. Sentimentul de devoțiune va reda, așa cum am arătat mai sus, intenția de a-i insufla Donnei Anna învolburarea iubirii pentru a o elibera de marasmul care a lăsat-o fără dorința de a mai trăi cu alt scop decât acela al răzbunării²⁵. Dacă însă linia melodică la voce nu este dominată de un *legato* intens și susținut de tensiune interioară ca și vocală, așa cum cere Mozart prin scriitura sa, noi nu vom fi convinși, iar intențiile lui Don Ottavio nu vor fi credibile.

Iată mijlocul tehnic prin care Ottavio sugerează muzical suferința (vezi *supra*, ideea lui Caragiale despre „suferința” artistică a interpretului). Ori rolul nu poate fi realizat nici vocal, nici dramatic de un interpret fără tehnica adecvată, publicul, în acest caz, fiind înclinat să deprecieze personajul Don Ottavio, așa cum s-a întâmplat chiar din partea lui P.J. Jouve, fervent admirator al geniului mozartian.

Odată cu el, cu acest personaj interpretat just, trebuie să urcăm și noi spectatorii la un alt nivel, acolo unde l-a „transmutat” Mozart, ca un suprem maestru al alchimiei muzicale. Pentru a înțelege inspirația cu care a fost investită muzicalitatea suverană a lui Mozart, o să iau ca mărturie și argument ceea ce afirmă Richard Wagner în capodopera sa teoretică *Oper und Drama*, apărută în 1852: „Von Mozart ist in Bezug auf seine Laufbahn als Operkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte:

²³ G. W. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, 1966, p. 297, cf. Al Boboc, *Filosofie și muzică*, Ed. Tribuna, 2013, p. 41, subsol.

²⁴ *Über Mozart, Eine Anthologie*. Herausgegeben von Dietrich Klose, Stuttgart, 1991, p. 21 (expertiza Dr. Daines Barrington asupra lui Mozart în 1765 la Londra).

²⁵ Cel puțin așa vede Don Ottavio lucrurile.

ihm fiel es so wenig ein, über den der Oper zugrunde liegenden ästhetischen Skrupel nachzudenken, dass er vielmehr mit grösster Unbefangenheit an die Komposition jedes ihm aufgegebenen Operntextes sich machte, sogar unbekümmert darum, ob dieser Text für ihn, als reinen Musiker dankbar sei oder nicht. [...] Die grosse, edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinktes, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzükende und berauschte Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war". [„Referitor la cariera de compozitor de operă a lui Mozart, nu e nimic mai caracteristic decât modul în care el decide la întâmplare, fără să aleagă. El nu-și face scrupule referitor la alegerea unei opere, privind cu oarecare indiferență orice libret de operă care i se oferă și nici dacă textul respectiv îl favorizează sau nu din punct de vedere muzical. [...] Marea, nobila și adâncă inspirație a instinctului său muzical, adică a spontaneității artei sale, îl determina să nu se poată abține de a realiza efecte fermecătoare și încântătoare chiar și acolo unde poezia e mată (banală) și fără importanță (valoare)“].

Dacă așa stau lucrurile, și eu unul sunt ultimul care m-aș putea îndoi, cu atât mai mult grija interpretului lui Don Ottavio este să dea de urma acestor comori în textul muzical – făcând abstracție de anodinel text literal (așa cum afirmă atât Hegel cât și Wagner) – comori presărate supraabundent de-a lungul muzicii sale; a ariilor în cazul nostru. Să le identifice și să le transpună prin tensiunea artistică ca și cea tehnică în substanță sonoră, pentru a convinge spectatorul să depășească lumea „năzbâtiilor” cuplului Don Giovanni-Leporello, atât de frivolă și de aceea atrăgătoare. Pentru a-l putea întovărăși pe Don Ottavio într-o cu totul altă lume, lumea gândurilor înalt și adânc muzicale, însuși spectatorul, cel pentru care Mozart compune, trebuie să-și solicite acele virtuți care l-ar putea ridica la acest nivel atunci când concentrat va accede pe o altă orbită, a tensiunii artistice.

Substanța poetico-muzicală a ariei/ariilor tenorului constă în oglindirea mișcărilor interioare ale gândurilor sale, acolo unde numai muzica poate pătrunde, de aceea personajul ce reprezintă această atitudine (interioară) e lipsit de fastul spectaculosului la care dimpotrivă invită mereu năbădăiosul Don Giovanni. Să concedem că neîntreruptul „scandal” provocat de acesta e supremul deliciu din care marele public se înfruptă fără efort, într-o supremă destindere. Spectatorul, departe de a fi ceva mai atent asupra muzicii, solicitându-și prea puțin concentrarea intelectului propriu, se dă în vânt doar pentru spectaculos, dorind să nu-i fie întreruptă distracția. În această stare publicul nici vorbă să se apropie de compasiunea pură a lui Don Ottavio, pentru că abia așteaptă să se abandoneze noilor nebunii ale stăpânului, contabilizate de verva valetului, conceput (și acesta) chiar pentru a stârni simpatie, de unde și forma cu rezonanțe diminutive ale numelui său, Leporello; în italiană: ticălos ca *lebbra* = lepra, fricos ca un *lepre* = iepure, expert în *leppare* = a o șterge, a dispărea pe nesimțite când se îngroașă gluma. Iată „handicapul” lui Don Ottavio, cel cărui Mozart i-a hărăzit sarcina de a reprezenta în această *dramma giocoso* partea nobilă și superioară a sensibilității umane.

Pentru construcția dramatică a operei, figura tragică a Donnei Anna, sfâșiată între pasiune și răzbunare, nu avea deloc nevoie de un companion ridicol, de făptura grasulie cu voce lejeră, numai bună pentru a învinge vocalizele de factură barocă, așa cum suntem obișnuiți și înclinați să-l vedem pe Don Ottavio. Iată cum „tradiția”, nesocotind latura muzicală, a aruncat pe nedrept acest personaj în derizoriu.

S-au gândit, oare, „detractorii” lui Don Ottavio, în frunte cu P.-J. Jouve²⁶, cât pierde profilul maiestuos în tragismul său Donna Anna precum și martirajul pe care și-l asumă, în compania unui carchios²⁷, pe care aceasta îl poartă mereu după sine. Oare să nu fi băgat de

²⁶ Pierre-Jean Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, Editions D’Aujourd’hui, 1967.

²⁷ Iată ideea ce și-o face dl. P.-J. Jouve despre Don Ottavio: *Du style fade ... ornée comme il se doit de vocalises sans fin, excessivement sentimentales ... nous ne supportons plus Don Ottavio, ... le rire nous gagne!* [În stil fad ...

seamă simțul dramatic deosebit al lui Mozart că-și bate un cui în talpă cu un asemenea „tip” ce provoacă ilaritatea (după cum susține Domnul P.-J. Jouve)? Mă întreb, nu cumva se înșală cei ce nu văd în adevăratul Don Ottavio un *aufgeklärter Edelmann* (nobil iluminat), idealul epocii în care trăise Mozart, și așa cum îl vede criticul muzical Joachim Kaiser²⁸?

Afecțiunea lui Don Ottavio – spre deosebire de Don Giovanni, autor al atâtor năbădăioase aventuri – e lipsită de pasiune senzuală ca și de comportamentul care sare mereu pârlează pentru a fi luat în seamă. Don Ottavio mută ponderea acțiunilor sale din afară în interior, în sediul conștiinței al cărui mesager este datorită devoțiunii sale altruiste, opusul lumii lui Don Giovanni care reprezintă inconștiența egoismului fără frâu, desfrânat (*dissoluto*)²⁹.

Dar pentru ca acest Don Ottavio – de care avea neapărată nevoie complexa construcție dramatică a operei – să apară pe scenă și să cânte așa cum l-a conceput Mozart, totul depinde de interpret, de cultură ca și de tehnică vocală, și nu în ultimul rând de *personalitatea muzicală* pentru ca prin ea să convingă, să impună punctul de vedere al muzicii. Un sentiment sau gând înalt trebuie să fie și puternic, deloc mai puțin decât unul banal. Mecanismul prin care interpretul obține transmutarea „fiecțiunii” din partitură în concretul sonor și dramatic stă sub imperiul controlului cibernetic³⁰, cel care veghează, asigurând fără întrerupere prin feedback interpretarea muzicală justă, adecvată. Pentru a clarifica punerea în act a muzicii încredințată acestui control, e momentul să ne reamintim cunoștințele pe care le avea Mozart în domeniul tehnicii vocale profesionale când a conceput această partitură. Vorbind despre tenorul Anton Raaff (din școala bologneză a vestitului Bernacchi), interpret al rolului Idomeneo din opera mozartiană omonimă, pe care, mărturisește, că el „nu l-a auzit în epoca sa de glorie”, precizând însă: „Ich kann also von nichts als von der Art oder Methode zu singen reden, denn diese bleibt bei der Sängern” [Eu nu pot să vorbesc numai de modul sau metoda de cânt, pentru că numai în asta constă arta unui cântăreț, numai asta rămâne valoros cu trecerea timpului], cu alte cuvinte este vorba de stăpânirea din punct de vedere tehnic a vocii (fragment dintr-o scrisoare trimisă tatălui său din Paris în 12.06.1778). Tot din Paris, în 30.07.1778, într-o altă corespondență, o sfătuiește pe Aloisia Weber (sora viitoarei lui soții) cu referire la interpretarea vocală: „Am meisten lege ich Ihnen den Ausdruck am Herzen, gut über den Sinn und die Kraft der Worte nachzudenken, dich ernstlich in die Stimmung und die Lage stellen sie selbst zu sein” [Te rog să te gândești la expresie, dincolo de sensul și forța cuvintelor, să te transpui serios în atmosfera și

imbrobodit așa cum se cuvine în vocalize nesfârșite ce debordează de sentimentalism ... nu-l mai putem suporta pe Don Ottavio ... ne umflă râsul]. Aflăm în continuare greșeala lui Mozart. Dl. Jouve ne-o spune: *une certaine inattention de Mozart* [o oarecare neatenție a lui Mozart]. În concluzie, geniul lui Mozart bate câmpii, fiindcă *le personnage d'Ottavio a certainement gêné Mozart* [desigur personajul Ottavio îl stânjenește pe Mozart] (P. J. Jouve, *Le Don Juan de Mozart*, p. 124–125). Dânsul, Dl. P.-J. Jouve, e nedrept nu numai cu personajul ci și cu Mozart, dar mai ales cu sine însuși pentru că acest studiu al său este de bună calitate, exceptându comentariile despre Don Ottavio.

În continuare să vedem în ce ar consta stilul f a d al tenorului, Don Ottavio: Dl. P. J. Jouve ne-o spune: trei vocalize, una de 5, alta de 6 măsuri, și ultima de 2 măsuri, 4/4, *andante*. Însă și Donna Anna are trei vocalize, una de 10 măsuri, alta de de 2, și ultima cu tril, în măsura de 4/4, *allegretto*, pe care însă dl. P. J. Jouve le găsește: *vaste invocation déchirement à la douleur, qui a le drapé des divinités antiques... suffirait à éclairer le mystère majestueux d'Anna* [invocare vastă a unei dureri sfâșietoare, asemănătoare divinităților antice... e destul pentru a lămurii misterul majestos al Annei] (*ibidem*, p. 116–117). Referitor la blamul aplicat de P.-J. Jouve vocalizelor lui Don Ottavio în comparație cu elogiile abundente aduse celor ale Donnei Anna, e cazul să-l citez pe Berlioz care critică (cam prea dur) întregul *allegretto* cu vocalize pe care le consideră direct nepotrivite cu restul rolului Donnei Anna (vezi Kobbé, *Tout l'Opéra*, ed. R. Laffont, 1982, p. 111).

²⁸ Joachim Kaiser, *Who's Who in Mozarts Meisteroper*, München/ Zürich, 1997, p. 197.

²⁹ Considerațiile negative cu referire la Don Giovanni trebuie considerate ca punctul de vedere al lui Don Ottavio, căruia m-am substituit. Ele nu împieteză cu nimic valoarea muzicală cu care Mozart l-a investit într-un mod supraabundent pe protagonist.

³⁰ Vezi I. Piso, *Cibernetica fonației în canto*, Editura Muzicală, 2000 și I. Piso, *A Cybernetic Study of Speaking and Singing*, Cambridge Scholars Publishing, 2017.

situația respectivă]. În altă scrisoare trimisă tot tatălui său din Mannheim (19.02.1778), în care vorbește despre faimoasa soprană Gabrielli, specialistă în „pasaje”, „rulate” și „coloraturi” afirmă: „... denn sie konnte in die Lange nicht gefallen. Der Passagen ist man bald müde; und sie hatte das Unglück, dass die nicht singen konnte: sie war nicht imstande, eine ganze Note gehörig auszuhalten, sie hatte keine mezza voce, sie wuste nicht zu souteniren...(sublinierea mea) [... după o oarecare vreme ea nu mai poate să placă fiindcă te sature repede de „pasaje”, iar să cânte nu poate, fiind incapabilă să susțină așa cum trebuie o notă întregă; nu avea *mezza-voce*; de fapt nu știa să susțină...].

Exact aceste două lucruri (susținere și *mezza voce*) nu pot lipsi, fiind mereu solicitate mai ales în cazul personajului Don Ottavio, fără de care e imposibil să se obțină ceea ce a notat în partitură Mozart (atât *legato*-urile cât și folosirea *mezza-voce* pentru a putea insufla Donnei Anna detașare de chinul răzbunării ce o torturează).

*

Cele spuse mai sus – rezultat al iscodirilor bazate mereu pe un context cât mai larg, cât mai cuprinzător, analizând întregul rol al lui Don Ottavio în cadrul construcției dramaturgice a operei, cu precădere aria *Il mio tesoro* – dacă ar fi reduse la o formulare sintetică nu reprezintă altceva decât „jocul” între *semnificant* și *semnificat*, adică raportul de condiționare reciprocă (de care am vorbit pe larg într-un studiu anterior al meu). Semnificantul reprezintă intenția lui Mozart conținută de desfășurarea construcției muzicale care urmează să fie descoperită prin interpretare și pusă în act, în materializarea sonoră, adică în semnificat. Semnificantul reprezintă posibilitatea, adică potențialitatea creației închisă în partitură, forma așa zis „esoterică” a creației, pe când semnificatul se află în act, act „exoteric” de realizare concretă în spectacol pe înțelesul publicului. Ambele trăiesc împreună, și mor despărțite. Semnificatul (nefăcând, bineînțeles, abstracție de arhitectura construcției muzicale în desfășurarea ei) trebuie să se apropie cât mai mult de intenția compozitorului, de semnificant. Secretul reușitei în spectacol constă în mijloacele de care dispune interpretul: pe de o parte înțelegerea, care atârnă de cultura muzicală ca și de cultura generală, iar pe de altă parte de tehnica înfăptuirii sonore, adică stăpânirea deplină a aparatului cu care se pune în act, se dezvăluie intenția compozitorului. Mozart a voit să spună oarece, să ne comunice gândul său prin intermediul „cifrului” partiturii. Întrebarea e, noi interpreții, i-am înțeles bine intențiile sale, le-am descifrat just, pentru a le transmite mai departe celorlalți, adică publicului spectator/auditor? Cât a ajuns la acest spectator din gândul lui Mozart? Am luat noi oare suficiente măsuri pentru a putea accede în intimitatea simțirii lui Mozart, în adâncimea gândului său?³¹ Blaga, recitindu-și opera, spune undeva (citez din memorie): „Recitindu-mă după o bună vreme, am găsit lucruri la care la vremea respectivă nici nu mă gândisem. Desigur cei ce vor veni după mine, citindu-mă, vor găsi și altele”.

Oare noi, interpreții de azi suntem în stare să aflăm ce a „ascuns” Mozart în codul partiturii? Ne ajută cultura pe care o avem, ca și instrumentul cu care am fost înzestrați și de care ne folosim, pentru a materializa secretele geniului său? Iată întrebarea de răspunsul căreia atârnă soarta interpretării **juste** a rolului lui Don Ottavio, lucru nu ușor de atins pentru că în artă vine mereu vorba de neobișnuitul... normal.

București, 13–25 iunie 2018

³¹ Faptul că muzica este o cale privilegiată, cale de acces în lumea care e stăpână suverană pe regiunile profunde ale spiritului uman, se poate explica și datorită faptului, constatat de O. Jaspersen (așa cum am remarcat mai sus, dar nu strică să repet) că muzica are o existență anterioară limbajului articulat, fiind localizată într-un strat foarte adânc al creierului uman, limbajul desprinzându-se treptat dintr-o nebuloasă muzicală (cf. O. Jaspersen, *Jahrbuch der Phonetik* și *Phonetische Grundfragen*, lucrări citate mai sus; vezi și J. Piso, *Criza operei?*, ed. cit., p. 128). Și Grosse consideră că lirica primitivă are în primul rând o semnificație muzicală, sensul „poetic” rămânând pe planul doi (cf. H. Delacroix, *Psychologie de l'art – Essai sur l'activité artistique*).

