

Ion PISO

STUDII DE HERMENEUTICĂ MUZICALĂ (IV)

§ 10. Spectacolul ca... obstacol

De ce „*marea reformă*” în teatrul liric n-a adus renașterea¹

Moto: „*L'homme actuel ne choisit plus: il accepte passivement tout ce qui lui permet d'oublier qu'il est homme*” (J.-L. Chalumeau).

I

În această ultimă secțiune, a patra a studiului de hermeneutică muzicală, ce poate fi considerată ca un postambul, voi folosi prilejul ca, împreună cu cititorul, să ajungem la câteva concluzii. Ar fi însă prezumțios să credem că în felul acesta a fost încheiat turul de orizont al întregii problematici și toate aspectele, pentru care teatrul liric a ajuns în situația actuală, au fost epuizate. Procesul *catabazic* ce caracterizează modul inaugurat de „marea reformă” în interpretarea capodoperelor lirice, datorită faptului că tendința spiritului „avangardist” este îndreptată în exclusivitate **în jos**, cu precădere în mlaștinile trivialității, se prelungește într-un viitor încă plin de surprize, până în momentul în care, intuind marile pericole ce ne amenință direct *fibra existențială*, „ne vom lua pe seamă”.

*

În intenția de a nu crea impresia că aceste concluzii sunt rezultatul unor păreri mai mult sau mai puțin subiective, rupte de realitate și fabricate în mod artificial, voi reveni de câte ori va fi nevoie asupra cazurilor „exemplare” expuse în capitolele precedente, cazuri pe care le-am cules dintr-un număr deloc ușor de epuizat. Ele pun la îndemână celui ce nu dorește să nesocotească partitura când vrea să înțeleagă muzica, tot atâtea elemente pentru aprecierea gradului de derapaj față de aceasta, derapaj ce m-a determinat să consider majoritatea

¹ Titlul acestui capitol nu este un afront sau ironie cu adresă, ci o etapă a „dezvoltării” teatrului liric.

copleșitoare a înscenărilor „revoluționare” de operă ca o **reală piedică, un hiat, între marile creații lirice și publicul spectator.**

Spectacolul „modern” de operă, contrazicând scopul pentru care a luat ființă, acela de a da viață partiturii muzicale, este falimentul unei întreprinderi extrem de costisitoare din punct de vedere financiar care, mobilizând pe scenă în fiecare seară câteva sute de oameni, în loc să ușureze receptarea și înțelegerea muzicii, o anulează. Spun înțelegerea muzicii, deoarece nu trebuie să uităm că există muzică pe care **nu** e destul s-o **g**uști pentru a te împărtași din valorile ei, ci trebuie s-o **ș**i **î**nțelegi¹. Ori așa zisa revoluție, marcată prin implicarea *noilor veniți* care ar fi trebuit să salveze teatrul de operă, schimbându-i soarta în bine, ne aruncă în plină **entropie** ce asigură totala derută a receptivității (așa cum va convinge și exemplul recente producții „Turandot” de la Essen, Germania).

*

Trăim în lumea paradoxurilor, unul mai „ingenios” decât altul. La prima vedere ele pot apărea „interesante”, ba pentru unii chiar savuroase, cât timp se petrec *in vitro*, în lumea *softului* cum am spune azi, adică numai pe ecran, ori pe scenă. Interesante și savuroase, cât timp nu ating direct și imediat integritatea fizică a celor ce-și hrănesc mintea și sufletul cu aceste paradoxuri, și nu aduc vreun prejudiciu imediat tihnei traiului lor pe care ei îl vor cât mai ferit de ori ce paradox! Cu timpul însă - fructele au început să cadă mature în inima și mintea noastră - ne vom trezi cu toții înveninați iremediabil în substanța noastră intimă, când ori ce șansă de dezintoxicare se va dovedi inefficientă. Spun acest lucru, gândindu-mă la pericolul ce amenință o societatea în care **conștiința** rămâne mult în urma posibilităților pe care progresul (tehnic) i le pune la îndemână.

A. Toffler în „Șocul viitorului” afirmă: „*Viitorul vine prea repede peste noi*”. Astăzi am ajuns stăpâni pe *prea multe*, de care nu suntem în stare să mai răspundem. În realitate aceste *posibilități* ne stăpânesc - dispun de noi, nu noi de ele - iar cele mai multe se întorc împotriva noastră pe termen mediu și lung. Creierul e pe cale să ne scape de sub control, și nu cutez să-mi imaginez cum va arăta civilizația într-o asemenea hipostază generalizată.

Deși, după cum susține filosoful Karl Jaspers, „*cultura este o formă de viață care se bazează pe disciplina gândirii și se exercită în domeniul unei cunoașteri în care domnește ordinea*”, astăzi întreg spectrul culturii e atras irezistibil pe o asemenea orbită a entropiei, iar arta nu ezită să participe activ la instaurarea haosului, haos despre care ne-am întreținut pe larg în capitolele anterioare (îndeosebi capitolul 7).

¹ În Remarques sur « Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny » Brecht afirmă că opera trebuie transformată "*d'un instrument de **jouissance** en instrument pédagogique*".

II

Moto: „Înțelesul muzicii moare de
neînțelegerea oamenilor”
(parafrază după V. Pârvan)

Fidele jocului de-a „fantazia artistică” și încurajate de lipsa unei minime responsabilități, nu zic culturale, dar cel puțin din punctul de vedere al deontologiei unei profesii călcată în picioare de așii artei moderne, spectacolele de „avangardă” pervertesc fundamental esența și sensul capodoperelor creației teatrului liric universal. Ce poate însemna altceva decât spulberarea muzicii atunci când realizatorul spectacolului vâsleşte împotriva ei - i se opune? De dragul unor intenții evident extra muzicale - ce nu țin deloc de lumea artei, ci de dorința exacerbată a *profilării celor... fără profil*¹ - publicului spectator îi e dat să aibă un destin „eroic”, atunci când reușește, măcar pentru o clipă, să fie atent la muzică într-un asemenea spectacol, pentru că - așa cum arătam cu altă ocazie - spectatorul nu poate face nici o asociație sau legătură între ce aude și ce vede. Franco Zeffirelli într-un interviu al revistei *Duponchelle*, 1990, la p. 73, și intitulat „Mai întâi regizorul”, vorbind despre nepotrivirea dintre rezultatul obținut și impresionanta „mașinărie” teatrală pusă în lucrare, afirmă, menajându-și, plin de condescendență, confrății, că în asemenea cazuri nu este vorba decât de construcții adesea ... minunate, realizate însă pe un principiu fals². Ori, ce poate fi mai fals decât să pui în scenă, să regizezi, contra muzicii? În serialul apărut în revista „Muzica” din 2006-2007, precum și în capitolele anterioare ale acestui studiu de hermeneutică am exemplificat copios, prin cazuri elocvente, cum nesocotirea muzicii este constanta regiei moderne și postmoderne. Să ne amintim de „Rigoletto” de la „Magio Musicale Fiorentino”, în care capriciul regizorului aduce în scenă, la curtea Ducelui de Mantova, pe Hitler, Stalin, Mao³, sau de „Norma” lui Lavelli, în care Montserrat Caballé, în calitate de preoteasă druidă, trebuie să cânte „Casta Diva” cocoțată pe capota unui camion etc. etc.⁴

Capodoperele muzicii lirice și-au câștigat pe parcursul timpului privilegiul de a fi considerate „t r a n s p e r s o n a l e ”, ceea ce înseamnă că ele ar trebui

¹ A fost destul ca critica muzicală să vorbească de „*Traviata*” lui Zeffirelli sau de „*Salomea*” lui Wieland Wagner, pentru ca toată r e g i z o r i m e a să se împăuneze cu o sintagmă asemănătoare: „*Lucia*” lui X sau „*Boema*” lui Y.

² „*qu'il s'agit là (...) de merveilles constructions élaborées sur un principe faux.*” (spune textual Zeffirelli).

³ Muzica nu constrânge imaginația ci îi lasă libertate până în momentul în care aceasta, pierzând ori ce legătură, ia câmpii.

⁴ Iată, cuvânt cu cuvânt răspunsul d-lui Lavelli, într-un interviu, la întrebarea, „*Abordați la fel teatrul și opera?*”: *Da, la fel [...] faptul că există o partitură nu schimbă cu nimic baza muncii mele. Marile o p ț i u n i le-am luat deja înainte.*!!!!

ferite de agresiunea îndreptată, intenționat sau nu, întru alterarea și vicierea structurii, a sensului și a dimensiunii umane a acestora.

III

Moto: „*Neputincioșilor nu le este teamă să nimicească*” (G. Thibon).

Aș dori – cu încuviințarea cititorului – să introduc aici, în discuția noastră, o nuanță pe care o consider nu lipsită de importanță, motiv pentru care nu cred că se poate trece ușor cu vederea, deși ar putea apărea nepotrivită față de cursul vremii. Este vorba de meseria noastră în care interpretul este confruntat cu marile modele ale culturii (europene), modele ce se regăsesc în mai toate capodoperele muzicii lirice. Unul din atributele panaș, care subliniază eminența artistului contemporan, este acela al *autenticului*. Când critica a proclamat un artist drept autentic în sinceritatea lui, este „*non plus ultra*”, nu mai e nimic de adăugat.

Fiecare făptură e așa cum este ea, ori ce individ este autentic și se „complace” în a fi el însuși. Din punct de vedere al artei interpretative, însă, nu înseamnă că autenticitatea proprie a artistului o acoperă pe aceea a rolului pe care-l întrușipează. Interpretul trebuie să-și sacrifice, mai bine zis să-și lărgească, să-și îmbogățească prin cultură identitatea proprie, pentru a o putea primi pe aceea a personajului. Prin urmare, ar fi foarte posibil ca mult clamata autenticitate cu care este gratificat un artist să nu prea aibă rost și sens în acest „joc”, ba chiar să devină un atribut derutant. Nu fără temei Mircea Eliade dă glas, la începutul „*Solilocviilor*”, unei intuiții surprinzătoare pentru un tânăr ce se pregătea să calce de-a curmezișul atmosfera epocii, în elanul său, afirmând totuși: „*Sinceritatea e adesea alături de adevăr, sau împotriva lui.*”

Pe de altă parte toți suntem autentici, după cum spuneam mai sus, dar nu toți suntem adevărați. A fi om adevărat nu-i este dat ori cui, pentru că el trăiește nu numai prin ADN, ci în funcție de ceva ce se află mai sus de el. Doar conștiința îi deschide drum omului pentru a se depăși; ori pentru a fi și a rămâne așa cum ești, autentic, conștiința nu se amestecă.

Revenind la artistul interpret¹, specificul meseriei sale este de a fi confruntat adesea cu alte identități, dintre care cea mai dificilă este aceea a

¹ Este știut că publicul spectator nu merge la teatru pentru a-l întâlni pe scenă pe Popescu, „cel de pe stradă”, deghizat în Werther (iau anume acest exemplu care într-un sens e mai puțin eroic), ci vrea să-l vadă chiar pe Werther al lui Goethe-Massenet, pentru care la timpul său nu puțini și-au zburat creierii. Ori acest miracol se va întâmpla doar când, depășită autenticitatea proprie, conștiința artistică a actorului Popescu va sări pe o nouă orbită, aceea a personajului-erou. Altfel publicul va avea „șansa” întâlnirii și în alte roluri mereu cu același Popescu, aidoma cum în sărbătorile de iarnă micul Vasilică va fi dezamăgit, recunoscându-l, sub barba și mustățile de vată, pe vecinul ce locuiește peste drum de casa lor, pe care părinții l-au rugat să „facă” pe Moș Crăciun.

eroului, *tipul* care întruchipează modelul¹ (deși astăzi fiecare se vrea modelul său propriu, chiar înainte, sau mai ales înainte de a-și fi găsit identitatea).

Eroul este modelul, în carne și oase, nu abstracția lui: cel care atras de ispite, sau bătuit de vicisitudini până la tragic, nu-și lichidează substanța, cea de om adevărat. Pentru ca eroul să devină *un tip uman*, s-a lucrat mult de-a lungul timpurilor, iar rezultatul constituie ceea ce numim Cultură cu C mare. Despre erou, Emerson spune un lucru notabil: „*The hero is he who is immovably centred*”.

În momente de adevărată luciditate, spectatorul visează la ceva mai mult decât este. De aceea, după căderea cortinei, tulburat duce cu sine imaginea eroului, ca un reflex al visului propriu. Asta numai dacă artistul interpret nu s-a dezis. Devenind convingător, el a devenit adevărat pentru spectator !

Mai ales întruchiparea unui erou cere din partea interpretului să-și depășească „autenticitatea”, să nu mai fie el, pentru că altfel nu va putea fi, sau deveni, un adevărat „*alter ego*” al personajului-erou căruia îi dă viață. La această ipostază poți accede numai printr-o intensă și concentrată muncă asupra propriei autenticități, muncă prin care vei fi „fecundat” de modelul cristalizat în substanța muzicii ce prinde astfel viață în conștiința ta.

H. Delacroix² consideră muzicianul un analist profund al sentimentului, logica muzicală fiind expresia cea mai apropiată de viața afectivă pură, fiindcă, prin realizările sale, acesta redă mișcarea subtilă a sufletului. Iată de ce noua identitate, cea a personajului, este asumată, prin intrarea în pielea personajului, sau cum afirma marele actor Mounet-Sully, *să faci să pătrundă în tine acest personaj, să te lași bătuit de el*. Atunci gradul de adrenalină se implică plener în procesul interpretării, iar spectatorii, nu se mai întâlnesc cu identitatea ta ci cu cea a personajului, așa cum spunea Sarah Bernhardt: *de câte ori creez un rol, personajul se prezintă în fața mea; dar acesta nu este decât viziunea materializată din care se degajează brusc sufletul ce trebuie să domine personajul*.

Mă întreb acum, cum este posibilă o asemenea parodie, ca Montserrat Caballé³ să fie obligată de regizor să se identifice cu marea preoteasă a templului druid, atunci când, în loc să urce treptele templului pentru a implora zeii, regizorul îi pretinde să se suie pe capota unui camion? Unde s-a ajuns cu „interpretarea”? Ce va mai putea înțelege și duce în sufletul său spectatorul, după căderea cortinei?

¹ Dacă azi putem trăi fără modele, fără modele mari, în epocile trecute, din care s-au inspirat compozitorii clasici, a funcționat ca model *eroul*.

² Henri Delacroix: „Psychologie de l'art – Essai sur l'activité artistique”, Paris, Alcan 1927.

³ Până la urmă marea cântăreață a refuzat să colaboreze cu respectivul regizor.

IV

Moto: „*Le vice est devenu une science exacte*” (M. Proust).

Proliferarea derutantă a *independenței* față de partitură este urmarea unei incorigibile lipse de muzicalitate ce a instituționalizat *nepriceperea*. Ea are ca temelie marea cucerire pe care a introdus-o regizorimea revoluționară, prin abolirea ori cărei legături între *fondul* muzical și *forma* interpretării, legătură esențială pentru viața unei capodopere. Și apoi, vă întreb: oare în acest nou mod de a concepe arta interpretării, s-ar mai putea identifica și deosebi stilurile?

Astfel, la „bursa” diletantismului se licitează gradul de înstrăinare față de opera ce urmează a fi interpretată. Și această alarmantă „inocență” muzicală, care în cel mai fericit caz face ca partitura să nu fie nici măcar *atinsă* de interpretare, nu e singura *realizare* a „revoluționarului” din lumea teatrului liric. La adăpostul opacității muzicale această nouă regizorime folosește creațiile de operă, cu predilecție capodopere, ca pretext pentru defularea propriilor complexe provocate de febra erotismului cu implicații de cea mai joasă și primitivă factură.

În această privință mai toate înscenările actuale stau mărturie, însă cazul recent, din care se vede că trendul e ascendent, îmi pare de-a dreptul exemplar prin felul în care se *asezonează* fondul cu forma. Combinat cu episoade macabre, el atinge paroxismul. Este vorba, după cum spuneam mai sus, de producția operei „Turandot”¹ de G. Puccini în stagiunea 2007-2008, pe scena „Aalto-Oper” din Essen, ansamblu gratificat de critica muzicală cu premiul pentru cel mai bun teatru liric din Germania. În cele ce urmează nu voi face o analiză muzicală, deși geniul puccinian atinge în această ultimă creație o etapă superioară, demnă de pus în lumină și analizată, etapă despre care însuși autorul ei spune: „*Tot ce am compus până în prezent mi se pare o simplă glumă pe lângă muzica ce o scriu în momentul de față*” (vezi capitol „Caracterul și diferența specifică a limbajului operei”, „Muzica” nr. 1/2009), - într-atât această înscenare nesocotește partitura pe întreg parcursul spectacolului. Iată de ce comentariile mele se vor limita doar la compararea respectivei regii cu textul literal.

Libretul operei „Turandot” reprezintă dramatizarea unui model exemplar de basm², cu conotații *ideale* în ceea ce privește atât caracterele eroilor principali cât și mesajul general pe care-l transmite spectatorului, mesaj ce pune

¹ Cam în aceeași perioadă, cu 15 ani mai devreme, în 1911 la Berlin, a avut loc premiera omonimă, de Ferruccio Busoni, inspirată tot de piesa: *commedia dell'arte* - „Turandot” a venețianului Carlo Gozzi (1720-1806), care la rândul său preia subiectul din folclorul chinezesc.

² Basmul, păstrat de folclorul multimilenar reprezintă teaurizarea unei părți din imemoriala tradiție spirituală a umanității, în care eroul, pentru a putea învinge principiul negativ - răul, este supus unor probe a căror absolvire îi purifică ființa, singura ipostază ce aduce victoria principiului suprem: iubirea.

În prim plan forța de t r a n s f i g u r a r e a celui mai nobil sentiment omenesc: iubirea. Dar să urmărim câteva scene din desfășurarea dramatică a operei, în paralel cu interpretarea propusă de această nouă producție, în care *fantazia*, ce n-ar trebui niciodată confundată cu imaginația, se dovedește după vorba lui Paracelsus, „o piatră de poticnire pentru nebuni”.

1.) Timur, rege tătar detronat, condus de sclava Liu, își întâlnește, spre marea lui bucurie, fiul, prințul Calaf, rătăcind în tumultul mulțimii care aclamă decapitarea unui nou pretendent ce n-a putut face față probelor pentru a fi demn de mâna prințesei Turandot. Calaf vrăjit de apariția prințesei, se decide să-și încerce și el norocul. Timur și Liu vor să-l sustragă de la această tentativă nebunească. Liu, care simte o deosebită afecțiune pentru prinț, îl imploră, în aria „Signore, ascolta”, să nu-și riște viața. Calaf însă refuză și, în aria „Non piangere Liu”, o roagă să plece împreună cu Timur. Decis s-o înfrunte pe orgolioasa principesă de care se simte fascinat, el anunță printr-o lovitură în marele gong sosirea unui nou pretendent ce dorește să răspundă celor trei întrebări fatidice. Până aici libretul operei. În regia de la Essen această scenă e condimentată de un episod în care regele orb Timur prefigurează, cu o gestică mult prea sugestivă, violarea slavei Liu, după care o pălmuește, în timp ce poporul chinez devorează părți din cadavrele celor ce n-au putut răspunde întrebărilor.

2.) Și începutul actului II - în care cei trei miniștrii: cancelarul Ping, mareșalul Pang și bucătarul-șef Pong, își exprimă îngrijorarea pentru țara ce se află într-o situație deloc fericită - are parte de o altă „perlă” în interpretarea regiei de la Essen. În timpul conversației cei trei demnitari înfundă în saci de plastic cadavrele celor ce au căzut jertfă cruzimii prințesei, însă, înainte de a-i arunca în groapă, se dedau la ceea ce se numește necrosadism sau necrofilie (vezi explicațiile DEX).

3.) Decorul actului următor reprezintă budoarul lui Turandot. Primul duet Calaf-Turandot, în viziunea regizorului, culminează cu deflorarea prințesei, după care învingătorul într-un acces de pudicitate, întorcându-se cu spatele la public, își scutură prohabu’.

4.) Ultimul duet din finalul operei - Puccini a lăsat în manuscris 36 de pagini cu schițe, „definitivarea” aparținând compozitorului F. Alfano - reprezintă un imn apoteotic închinat iubirii, ce își găsește următoarea expresie în regia spectacolului: spațiul în care se găsesc cei doi, Calaf și Turandot, este invadat de cadavrele pretendenților, în costumul lui Adam, ce năvălesc prin geamurile budoarului. Printre aceștia se află și Liu cu un copil mic în brațe, pe care Calaf îl aruncă în poalele lui Turandot !

Las cititorului libertatea deplină de a cântări cele de mai sus, adăugând doar remarca directorului teatrului (în același timp și dirijorul spectacolului), care în foyerul Operei, cu ocazia sărbătoririi acestei „premiere”, în genul ei, felicitându-l pe regizor, declară, *coram populo*, că în sfârșit a reușit să înțeleagă opera!!!

Moto: „*Pentru vremea noastră nimic nu e greu de explicat datorită caracterului său dublu: de cinism și ignoranță*”
(Ch. Baudelaire)

Odată ce pe parcurs de nenumărați luștrii s-a dus cu succes lupta, printr-o continuă coborâre a înălțimii piscurilor spiritului reprezentate de capodoperele teatrului liric, în scopul „p o t r i v e l i i” acestora la lumea viscerală, ori a lenei intelectuale, ca să nu spun a sub-mediocrității, e normal ca cei ce au binemeritat pe acest tărâm să tragă și foloasele, multiplicând - contra cost - la scară mondială acest rezultat al „popularizării”.

Anihilată muzica cu valorile sale artistice, ce reprezintă un alt limbaj decât cel „de piață”, reclama ingenios-eficace a faimoaselor mega trusturi - în trecut de profil muzical, astăzi mai mult de ... profit - a găsit soluția, punând pe piață o serie de DVD-uri sub a t r ă g ă t o r u l generic: „**Muzică pentru ochi**” (*music for the eyes*) .



Reclama folosită de Deutsche Gramophon & DECCA pentru prezentarea noilor producții

Sub acest slogan putem citi în booklet-ul ce acompaniază dublul DVD cu opera „Die Zauberflöte”, editat de faimoasa casă de discuri DECCA, următoarele remarci cu privire la Mozart și muzica sa, în care apare evidentă degradarea valorii estetice a acestei creații geniale la nivelul unei caricaturi reduționiste, pentru a facilita publicului o relație cât mai „r e l a x a t ă ” cu Mozart: „*Mozart e lipsit de complicații (...) universul „Flautului” este nu numai copilăros ci și surprinzător, ca un spectacol de circ*”. „*Flautul este o fabulă veselă și simplă, apreciată de oamenii obișnuiți* (în textul franțuzesc, *gens ordinaires*), *fabulă căreia comentatori inteligenți se forțează din toate puterile lor să-i afle profunzimi*” (semnează Tom Sutcliffe²).

¹ Cu patru secole înainte de Hristos, Platon observase că informațiile pe calea vizuală au o proporție de peste 60% în comparație cu cele venite pe alte căi. Poate că din același motiv o editură, al cărui nume îl trec sub tăcere, a publicat o „*Istorie a Filosofiei ... în imagini*”, bănuiesc, tot în scopul „popularizării” marilor sisteme de gândire.

² Referindu-se la „Aida”, și dl. regizor J. C. Auvray - în înscenarea „Aidei” de la Opera din Bremen - își justifică intervențiile în libretul operei în cuvintele: „*Totul, în libret, este naiv, neverosimil și ilogic*”.

Scopul acestei analize „muzicale” este unul lucrativ-financiar, tipic agendei producătorului: să multiplice la scară mondială numărul cumpărătorilor de duzină, prin ispitirea cât mai multor amatori naivi ce trebuie atrași și nici de cum înspăimântați prin scoaterea în evidență a unei laturi mai adânci a operei, a cărei înțelegere ar necesita, Doamne ferește!, oarece efort al minții. Repet, planul este acela al maximei accesibilități chiar cu riscul mutilării și ridiculizării operei lui Mozart. Pentru știința și c o n ș t i i n ța Marketingului este indiferent dacă-l ridici pe „consumator” la nivelul lui Mozart, sau dacă-l cobori pe acesta la nivelul clientului; s-a optat pentru ultima variantă, mult mai ușor de realizat. „Popularizat” în acest mod, Mozart devine „unul egal cu noi”. Din punct de vedere comercial ori ce risc a fost înlăturat, afacerea devenind sigură.

*

Bineînțeles, spectacolului îi este rezervat dreptul legitim de interpretare, pe măsura personalității fiecărui artist - proces spontan, adică involuntar - în cadrul exercitării meseriei după toate regulile. Cu toate acestea, muzica e cea care trebuie să n a s c ă interpretarea, și nici de cum invers, pentru că ar fi o absurditate ca prima să reprezinte doar un pretext al regiei, deși asta e intenția prea multor realizatori de spectacole. În acest caz, însă, producătorul ar face bine să se îngrijească de o muzică amăsurat calibrului propriu, ipostază ideală pentru desfășurarea fără opreliști a interpretării sale.

Niciodată, însă, un om de cultură, fie el chiar regizor, nu va putea, dacă respectă deontologia profesiei, să nu focalizeze întreaga atenție asupra muzicii, element de care depinde nu numai înțelegerea, și pătrunderea operei respective, dar care oferă, aproape numai ea singură, cele mai fecunde și ingenioase sugestii pentru interpretare¹. Iată de ce condiția primordială a unui spectacol *onest* față de compozitor și opera sa, ca și față de publicul spectator, este ca interpretii să fie în stare să se orienteze (bine) în partitură; mai ales regizorul. El trebuie să poată citi textul muzical așa cum citește un text literal, de ex. libretul respectivei opere, după care n-are decât să fie genial. Doar în acest mod, organizării muzicale îi va corespunde o organizare *justă* a spațiului și timpului scenic în toate accepțiunile sale. Doar în acest caz „redarea” partiturii în spectacol va putea fi, pe cât de profesională pe atât de *artistică*. Altfel va fi un **f a l s !**

¹ În numerele 66, 67 și 68 din 2006, ca și 69 din 2007 ale revistei „Muzica” am dat o seamă de exemplificări în legătură cu propunerile de care se bucură interpretul atunci când înțelege muzica.

§ 11. Profesiunea și cariera

I

Moto: „*Nerăbdarea este mama prostiei*”
(din carnetele lui Leonardo da Vinci).

Una din cauzele pentru care teatrul liric contemporan se află în starea actuală se datorează în cea mai mare parte relației nefirești între *m e s e r i e* și *c a r i e r ă*. În mod normal pregătirea profesională precede cariera și o justifică, ultima fiind rezultatul primei, baza ei. Numai posedând secretele meseriei, talentul, dintr-un dar natural, poate deveni realitate artistică. Încercarea de a te bizui doar pe talent, nesocotind sau punând pe plan secundar stăpânirea mijloacelor tehnice, din dorința de a face mai repede *carieră*, duce în mod fatal la impostură, pentru că, mai devreme sau mai târziu, *nerăbdătorul* rămâne descoperit, dovedindu-se incapabil să facă față obligațiilor asumate.

În ciuda acestei evidente, practica actuală în teatrul liric a răsturnat raportul: efectul precede cauza! Toți „preopinenții”, și mă refer acum cu precădere la tinerii cântăreți, doresc mai întâi să „se realizeze”, să ajungă în conul de lumină al popularității. Numai când întâmpină greul, eventual, o infimă parte va încerca să înlăture măcar câte ceva din lipsurile ce-i dau de furcă. Majoritatea, însă, va fi tentată și va reuși să coboare partitura la standarde proprii, ceea ce pentru Mozart, Verdi etc. să recunoaștem, înseamnă cam puțintel!

Aceste practici, întâlnite la fiecare pas în teatrul liric, nu se potrivesc deloc cu peisajul general al vremurilor de azi dedicate trup și suflet specializării. În timp ce știința își mărește orizontul, îmbogățindu-se în mod indefinit, arta se închircește, înghesuită în cotloanele din care te întâmpină la fiecare pas lipsa de profesionalitate și în care colcăie expedientele improvizatei.

Că așa se întâmplă, stă mărturie puhoiul de talente „crude”, absorbite de majoritatea teatrelor lirice. Aruncați pe scenă în roluri pentru a căror interpretare e neapărată nevoie de un *a / t* nivel - nu numai cel al stăpânirii tehnicii vocale dar și al interpretării bazate pe cultura care să facă posibilă înțelegerea naturii și complexității problemelor ridicate de rolurile protagoniștilor, de obicei figuri de eroi¹, tinerii de mare speranță sunt prea puțin frământați de grija depășirii greutăților meseriei. Ei se grăbesc să-și netezească drumul și să

¹ Eroul, în confruntarea cu obstacole extreme, învinge în final, el fiind opusul celui ce caută în grabă soluția minime rezistențe.

obțină mai întâi „un nume” pentru a se putea bucura de notorietatea¹ mult visată, măcar cu o clipă înainte de a o fi pierdut.

Trebuie să recunoaștem că o asemenea situație îi plasează pe aproape toți directorii de operă într-un cerc vicios. În lipsa cântăreților *preparați*, teatrul e constrâns să recurgă la tineri care „promit”. Aceștia, „calificându-se” sub nivelul cerințelor artistice, vor fi înlocuiți de noi speranțe care, demonstrând aceeași pregătire profesională, se vor dovedi la fel de efemere. Totuși, pentru ca afacerea să meargă² și teatrul să „prosper”, atât conducerea acestuia cât și tinerele talente își dau mâna în dauna artei și spre nenorocul spectatorului. În felul acesta, cântăreții *insuficient* preparați continuă să reprezinte unicul rezervor al talentelor ce alimentează astăzi teatrele de operă. (Nu e greu să identifici instanța sau instanțele care ar trebui să fie trase la răspundere de această stare de fapte.)

Pentru a nu fi bănuțit că văd totul în negru, atunci când situația e considerată... roz, să privim mai îndeaproape și să analizăm, pentru a înțelege, de ce noua direcție în arta interpretativă reușește să pună în lumină prea puțin din valorile care fac dintr-o operă o capodoperă.

Primul aspect cu care este confruntat azi spectatorul, i.e. ascultătorul, este folosirea aproape exclusivă a vocii în *forte* și *fortissimo*³. Acest mod de a cânta „tare” pe lângă faptul că expune aparatul fonator la uzură prematură, „asiurând” multor cântăreți tineri o carieră *meteorică* - dispariția de pe firmament la scurt timp după apariție -, prezintă din punct de vedere artistic o serie de *inconveniente*, majoritatea evidente chiar pentru un neavizat.

În lipsa unei tehnici adecvate, cântărețul recurge frecvent la soluția „tare” supunând aparatul vocal la eforturi fizice mult prea mari în raport cu rezultatul. Ele se răsfrâng involuntar asupra mimicii respectivului cântăreț, mimică ce reușește să exprime adesea opusul a ceea ce sugerează muzica. De altfel acest mod de a cânta este de cele mai multe ori contrar indicațiilor partiturii ca și al situației dramatice, ambele cerând în mod expres ca multe fraze muzicale să fie cântate în *piano*, de pildă unele părți din duetele Violetta-Alfredo (vezi „Traviata”, DVD / 074 3215 – DECA). Cei doi, deși la un moment dat stau „*gură-n gură*”, așa cum le pretinde regia, vociferează unul la celălalt de pare că s-ar afla pe câte un vârf de deal, fiecare. Pentru a aprecia marea nepotrivire dintre modul cum se

¹ În vremea de azi, a **absolutizării relativului**, nu e greu ca artiști necorespunzători din punct de vedere profesional să acceadă la notorietate, publicul dezorientat căzând ușor pradă asalturilor reclamei persuasive.

² În caz contrar, primii care ar rămâne fără serviciu ar fi cei din conducere, ca să nu mai vorbim de restul angajaților.

³ Una din cauze este faptul că astăzi orchestrele sunt excesiv de masive și puternice. În nr. din martie al revistei „Opernwelt” Perché citându-l pe Kersting, afirmă: „*Vocile sunt în mod brutal forțate, ele fiind acoperite fără milă de orchestrele devenite tot mai zgomotoase.*” Anomalia a fost analizată mai pe larg în serialul „Criza operei?”, nr. 67/2006, al revistei „Muzica”.

cântă astăzi și acela în care Verdi înțelegea să-și vadă interpretată opera, citez un fragment dintr-o scrisoare a acestuia către editorul său, Giulio Ricordi: „*Una buona interpretazione se ottiene suonando l e a q e r i s s i m a m e n t e.*” Scurt și clar!

Când (totuși) cei doi, Violetta și Alfredo se decid să cânte mai *piano*, apare în expresie, frecvent la tenor, un soi de rictus ce sugerează colica renală, acompaniată - după cum era și normal în cazul unei asemenea crize acute - de o neașteptată modificare a timbrului vocii care părăsește brusc și inexplicabil linia vocală, element fundamental al stilului muzicii verdiene. E inutil să adaug că suntem în plin ridicol. Anulată ori ce urmă de interpretare pe care o i m p u n e starea psihologică a situației dramatice, posibilitatea de a convinge și eventual fermeca ascultătorul, este ratată. Repet, exemplele le-am luat dintr-o imprimare DVD, prezentată ca „O producție somptuoasă a Operei din Los Angeles în care evoluează două dintre cele mai mari staruri de operă” /*Somptuos period Production from the Los Angeles Opera & two of Opera's biggest Stars*/. O prezentare ceva mai lucidă ar fi trebuit să spună: „D'un aplomb que rien ne gênait, ils n'avaient aucun scrupule à l'égard de ce qu'ils ignoraient.”

Concluzia impusă de acest exemplul introduce în ecuația *profesiune-carieră* un al treilea termen, cel de *vocație*. Există atâți posesori de talent cărora lipsindu-le *chemarea*, adică disponibilitatea de a se implica în studiu cu pasiune, de a se confunda cu greul meseriei, sunt obsedați numai de dorința a a-și etala darurile naturale, în loc să le subordoneze comandamentelor interpretării. Numai vocația, cea care nu se împacă cu graba de a culege roade, mai ales neocoapte, asigură șansa unui rezultat artistic. Aș spune că această chemare face din cel ce e stăpânit de ea un exemplar rar și scump, mai ales astăzi, adică un artist d e z i n t e r e s a t : cu cât mai dezinteresat de el însuși, cu atât mai interesat de m i s i u n e a cu care a fost investit atunci când i s-a dat prilejul de a fi interpretul mesajelor muzicii.

II

Moto: „*Der liebe Gott steckt im Detail*”
(vechi proverb german).¹

În strădania născută din pasiunea de a obține „slefuirea” fiecărui sunet (nu ori ce notă a fost scrisă de compozitor să ți se potrivească ție! domnule tenor!) stă ascuns „miracolul” artei, adică *der liebe Gott*, cum spune proverbul german. Înfrățuirea interpretării de valoare e rezultatul unei alchimii laborioase prin care infinitatea detaliilor partiturii sunt transpuse în ... voce. Pentru a ne convinge de acest adevăr mă văd silit să invit cititorul la o incursiune ceva mai amănunțită care ne va ajuta să surprindem măcar o parte din mecanismul intim,

¹ În traducere: „*Bunul Dumnezeu stă ascuns în lucrurile mărunte.*”

datorită căruia interpretul are posibilitatea de a realiza corespondentul sonor al nuanțelor încifrate în fiecare din elementele ce compun textul... și contextul muzical. Dar mai întâi câteva precizări.

Tăria sau forța unui sunet este determinată de intensitatea cu care acesta este emis, și se măsoară în decibeli (dB): un sunet *piano* are mai puțini decibeli decât unul *forte*, în timp ce boacăția sau sonoritatea lui depinde de numărul și compoziția (drămuirea) armonicilor pe care le conține.

Pentru a înțelege mai bine cele de mai sus precum și diferența dintre calitatea diferitelor sunete, este nevoie de încă o clarificare. Fiecare sunet al vocii umane este format din mai multe sunete: sunetul de bază, cu o frecvență ce corespunde celui emis de corzile vocale, adică a înălțimii, a frecvenței la care a fost intonat, calculată în Hz; peste care se suprapun alte sunete secundare, numite armonice, având diferite frecvențe măsurate în Hz cele mai multe superioare ca frecvență sunetului de bază. Ele iau naștere, prin fenomenul de rezonanță, în mod *s p o n t a n* în: faringe, cavitatea bucală, sinusurile maxilare etc., aproape instantaneu, adică la foarte scurt timp după ce corzile vocale au produs sunetul de bază (cel intonat, în mod *v o i t*). Pentru ca un sunet, care n-a fost emis *forte*, să fie bogat, sonor și strălucitor, armonicile care-l compun trebuie să fie numeroase și să întreaacă în intensitate sunetul de bază, iar frecvențele lor să cuprindă o plajă cât mai mare. Aceste armonice sunt evidențiate în registrul inferior (C) al celor trei imagini reproduse mai jos. Prin urmare, cu cât armonicile ce ating o intensitate mai mare, peste 90 dB, și frecvențe între 250 Hz, și 3500Hz, vor precumpăni în componența unui sunet vocal, cu atât sunetul va fi mai bogat și mai strălucitor, cu alte cuvinte mai frumos. De altfel aici este vorba de raportul dintre efort și rezultat, înțelegând că efectul trebuie să fie superior cauzei (efortului) care-l produce. Acest lucru se obține printr-o tehnică care mărește *randamentul* aparatului fonator. (De reținut remarca: o voce tânără, cântată *forte*, poate ascunde, prin „tăria” sunetelor, defecte de funcționare ale aparatului fonator, defecte ce-și vor face prezența pe parcursul carierei.) Din păcate spațiul nu-mi permite să intru în explicații mai detaliate. Lămuriri suplimentare pot fi găsite de cititorul interesat în două din lucrările mele¹.

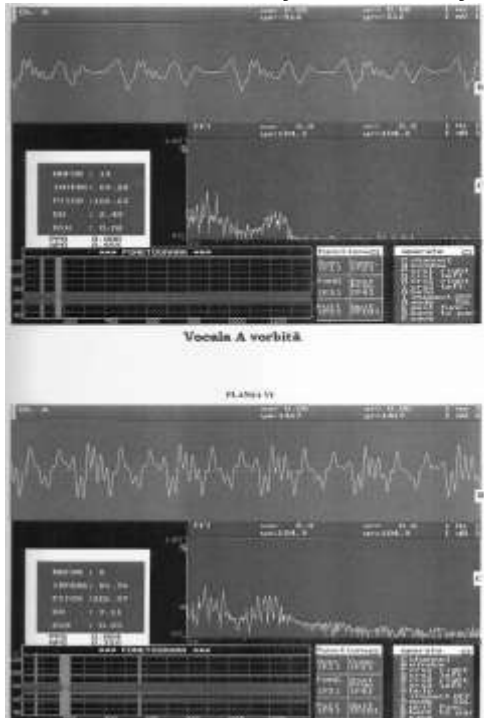
Diferența dintre un sunet *tare* și unul *sonor* este aproape inexistentă sau abia sesizabilă pentru o ureche mai puțin „expertă”. În realitate, pe când un sunet tare - dar sărac în armonice - rămâne rigid, el neputând avea *m a l e a b i l i t a t e*, un sunet sonor își va păstra atât în *piano* cât și în *forte* boacăția, strălucirea și această maleabilitate, calitate de care muzica nu se poate dispensa dacă vrea să rămână muzică. Apoi numai o tehnică prin care se obțin cu *u s u r i n ț ă* sunete ce posedă aceste calități datorită boacăției de armonice, poate da impresia că starea sufletească în care se află personajul este ea însăși, în momentul respectiv, creatoarea muzicii și că respectivul interpret nu e pus să „*e x e c u t e*” o anumită melodie printr-un efort deosebit. Doar acest gen de

¹ „*Cibernetica fonației în canto*”, București, Editura Muzicală, 2000; „*Grai și cânt*”, Cluj, Editura Universității – în curs de apariție.

libertate, obținută prin tehnica vocală de performanță, este cea care favorizează interpretarea, făcând-o credibilă.

Spontaneitatea necesară oricărei bune interpretări, aceea de a reuși să convingă prin expresivitatea vocii, este însă rezultatul unui mișcălos și îndelungat demers, pe care W. Pater îl sintetizează în cuvintele: „*Only Work can efface the footsteps of Work*”. Traducând sensul acestei formulări aparent paradoxale, s-ar putea spune că numai prin muncă, adică prin străduință, se pot șterge urmele muncii, ale efortului; trebuie să te străduiești, să depui mult „efort” pentru a face să dispară efortul!

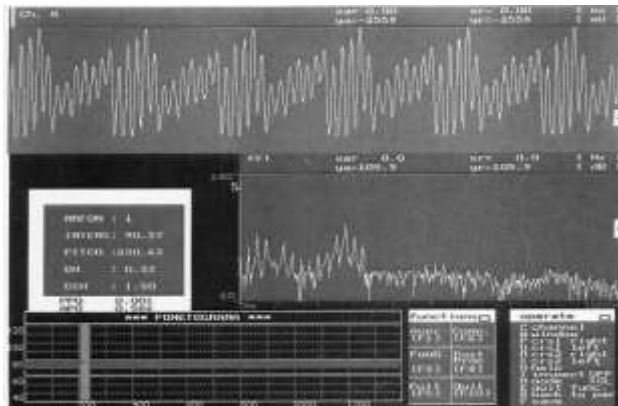
Diferența dintre un sunet natural, brut, „neprelucrat” și unul profesional care va *da impresia* că este spontan, deci natural, adică nu este efectul unei sfortări, apare cu evidentă și din imaginile oscilogramelor a trei sunete, reproduse mai jos. Deosebirea lor constă nu numai în calitățile sunetului, dar și în mecanismul de a-l produce, fapt care este de mare importanță pentru libertatea de expresie, ceea ce nu e cazul, după cum am văzut din exemplul duetelor Alfredo-Violetta. Un sunet produs de cel ce nu posedă tehnica necesară exigențelor muzicale și situației dramatice, adică o **tehnică profesională de performantă**, este totdeauna întovărășit de un excedent de aer care n-a fost sonorizat din cauza expirației necontrolate riguros, de aceea el va fi totdeauna r i g i d și necalitativ, cu o anumită consistență doar în forte și fortissimo. În schimb sunetul sonor, cel care s-a îmboacățit cu multe armonice în cavitățile de rezonanță ale aparatului fonator va fi sonor, elastic și strălucitor, deși a fost obținut printr-un efort fizic mult mai mic și implicit un debit redus al expirației sonore, așa cum arată exemplul III, din analiza computerizată a trei vocale „A” (I: „A” vorbit; II: „A” cântat tare și III: „A”, sunet datorat emisiunii profesionale de performanță). Experimentele au fost realizat de mine în Laboratorul de Foniatrie al Clinicelor Universității de Medicină din Cluj, în colaborare și sub îndrumarea d-nei dr. Rodica Mureșanu, medic specialist foniatru. Comparând cel trei imagini, se pot observa următoarele, în legătură cu diferența dintre vocalele „A” vorbit, „A” cântat „normal” și „A”, folosind tehnica profesională de performanță:



Vocala A cântată „normal”

© J. Piso

- 1.) Observând registrul superior (B) ce conține imaginea sinusoidelor primelor două sunete, se constată o anumită asemănare. Și registrul inferior (C) în care sunt evidente numărul, intensitățile și frecvențele armonicilor acestor două sunete, nu sunt mult diferite, ceea ce denotă o apropiere a armonicilor sunetului „A” vorbit de cele ale lui „A” cântat „normal”. Acest fapt pune în lumină cât de mult este influențat cântul „normal” de vorbire, adică sunetul produs cu ajutorul unei tehnici mai puțin profesionale. Deosebirea constă numai în faptul că al doilea sunet are armonice, între 2000 Hz și 3000 Hz, mai puternice decât sunetul vorbit dar, aceasta numai între 2600 Hz și 3000Hz, adică sunetul cântat are o putere de penetrare mai mare.



Vocala A, în tehnica profesională de performanță. © J. Piso

- 2.) În comparație cu primele două, al treilea sunet „A”, cel emis folosind tehnica profesională de performanță, se deosebește fundamental atât în registrul B cât și în registrul C. Aici trebuie subliniat că sunetul are o mulțime de armonice cu frecvențe între 200 Hz și 3200 Hz¹, cele care sunt percepute mai bine de urechea umană, și care formează „pulpa” și

¹ Aș dori să-i împărtășesc cititorului un detaliu, care-i va da posibilitatea să înțeleagă secretul pentru care napolitanii au dat naștere la atâtea cântece și cântăreți vestiți în întreaga lume (Caruso însuși era napolitan). Iată ce afirmă Francescatti, la p. 327 într-un studiu al său: „Aerul la Napoli vibrează cu o dominantă de 1500 Hz”, ceea ce în mod practic înseamnă că el favorizează acea parte din spectrul sonor care dă consistență și strălucire sunetelor vocii umane.

strălucirea vocii, toate având o intensitate ce depășește frecvent 100 dB, până la 122 dB, adică pe lângă o mare boğăție, sunetul are strălucire și putere de penetrare deosebită, rezultat al armonicelor cu frecvență înaltă și intensitate mare. Trebuie scos în evidență faptul esențial că, intensitățile armonicelor, cele ce se nasc în rezonatorii naturali și care amplifică sunetul emis de laringe, depășesc cu mult intensitatea de 90 dB a sunetului de bază. Prin urmare sunetul profesional de performanță beneficiază de o amplificare naturală, cu cca. 30 dB mai mult decât cei 90 dB ai sunetului de bază, ceea ce înseamnă că *randamentul* acestei tehnici este remarcabil în raport cu efortul folosit pentru a-l produce (microfonul s-a aflat la 1 m. distanță de sursa sonoră).

În concluzie, este evident, și în urma acestei analize a spectrului sonor, că tehnica vocală a tenorului din „Traviata” (DVD / 074 3215 – DECCA) are încă o problemă de rezolvat, deloc neesențială. Faptul că, pentru a cânta „t a r e”, așa cum îi dictează nivelul tehnic și estetica personală, e constrâns pe lângă un efort deosebit, să articuleze mereu, în special vocala **A**, cu o deschidere exagerată a gurii, care să permită aerului suplimentar, ce iese odată cu sunetul, să iasă din cavitatea bucală. Explicațiile mecanismului, efectele nocive precum și remedierea acestui mod de a cânta, sunt expuse pe larg în cele două lucrări la care am făcut trimitere la nota nr. 6 din subsolul capitolului.

Acest comportament se datorează propensiunii articulării în vorbire, în care expirația nu este controlată, comportament care, din păcate, a devenit în ultimul timp un principiu de bază al tehnicii „noi”. Adesea auzim din partea multor maestrii de canto sfatul: *Cântă normal, așa cum vorbești (?)*. Ori, în monografia intitulată „Pertile, una voce un mito”, Venezia, ed. Malipiero, 1985, pe care Bruno Tosi i-o închină marelui tenor Aureliano Pertile, la pagina 157 dăm peste următorul sfat al, într-adevăr, faimosului tenor (fără de care A. Toscanini nu concepea să deschidă nici o stațiune a Scaiei din Milano): „*Le vocali a. e. i. o. u non si devono usare nel canto col medesimo colore della lingua parlata [...] In tal modo il colore delle cinque vocali, che nella lingua parlata è così disuguale, viene nel canto assai avvicinato*”. /Vocalele **a. e. i. o. u**, nu trebuie să aibă în canto culoarea pe care o au când vorbim [...] În felul acesta culoarea celor cinci vocale, atât de diferită în vorbire, **în canto este foarte apropiată**/. Adevărul exprimat în aceste câteva cuvinte este prezentat pe larg, prin experiențe științifice, în cele două lucrări la care am făcut trimitere mai sus.

Să fim bine înțeleși, stăpânirea mijloacelor tehnice, în culisele cărora am încercat să-l introduc o clipă pe cititor, nu poate, și nici nu vrea să înlocuiască talentul ci doar să-l potenteze, să-i dea posibilitate ecloziunii, punându-i la îndemână mijloace eficiente, astfel ca interpretul să-și poată folosi acest talent în scopul rezolvării optime a problemelor pe care le ridică partitura muzicală, adesea redutabilă din punct de vedere tehnic.

§ 12. Atenția și concentrarea

Motto: „*Talente werden nicht gefunden sondern erschaffen*”¹,
(Vechi proverb german)

Poate că ar fi fost mai „normal”² ca prezentul studiu să debuteze cu lămurirea importanței acestor două noțiuni fundamentale în procesul de gândire i.e. conștientizare³, însă consider că din materialul parcurs în capitolele precedente se va putea desprinde cu evidență sporită valoarea atenției și a concentrării în hermeneutica muzicală, domeniu în care acestea reprezintă o condiție primordială a procesului de interpretare artistică; iată de ce ne vom întreține despre ele, în mod ceva mai punctual, abia acum.

Leonardo da Vinci, într-o însemnare din „caietele” sale, îndeamnă artistul să descopere de fiecare dată un peisaj extraordinar în ori ce pată de igrasie de pe un perete. Din păcate, capitolele precedente au demonstrat cu prisosință că destui interpreți, atunci când au de a face cu o capodoperă muzicală, găsesc în ea, prea adesea, ceva ce aduce mai mult cu o ... pată de igrasie.

Cu scopul de a ajuta interpretul, sugerându-i o seamă de elemente în sprijinul unei sistematizări elementare a analizei, sistematizare⁴ a cărei lipsă o demonstrează practica actuală, voi încerca să exemplific, plecând de la simpla melodie - înafara valorii ei imanent muzicale -, câteva din corespondențele psihologice⁵ pe care aceasta le sugerează, pentru că le conține în mod implicit,

¹ „*Talente nu se descoperă ci se fac.*” Desigur pe mulți cititori de expresie și „temperament” moldo-valah îi va contraria dictionul. Punându-l în fruntea acestui capitol, intenția mea a fost să **adăugăm** acolo unde excelăm mai puțin, în special acea latură a firii noastre care ne-ar fi de mare trebuință pentru a ne pune în valoare marile noastre calități în care strălucim de la natură. Și că acest adagiu e departe de a conține o absurditate o să aduc în sprijin un gând al lui Goethe, exemplar reprezentativ al culturii unu popor care a dat și dă încă tonul în Europa. Iată ce spune el în 1787, pe când avea 38 de ani, într-o scrisoare: „*Cunoștințele mele în artă, micile mele talente, trebuie să se formeze temeinic, să dospească bine, altminteri vă aduc cu mine din nou, când ne vom reîntâlni, o jumătate de om*”. Genialitatea marelui Goethe **s-a construit cu răbdare** pe parcursul întregii sale vieți.

² Mai ales astăzi, când ne-am obișnuit să trăim fără norme, îmi va fi iertată libertatea și abaterea de la normal.

³ Nu este cazul să analizăm aici valoarea bine cunoscută pe care o au aceste două facultăți în dezvoltare pe scară filogenetică a luptei pentru existență în cadrul întregului regn animal. Pierde cel pe care atenția nu-l slujește.

⁴ Un dram de disciplină este necesară mai ales atunci când cântărețul-vedetă nu a participat la repetițiile pentru pregătirea respectivei producții, ci colaborează ca oaspete pentru unul sau două reprezentații.

⁵ Vezi și H. Delacroix – „*Psychologie de l'art – Essai sur l'activité artistique*”, Paris, Alcan 1927.

corespondențe fără de care interpretarea muzical-dramatică băjbâie dezorientată, sau se află pe nisipuri mișcătoare. Pentru aceasta e necesar ca obiectul propus de fiecare dată de partitură să nu se afle înafara conului de observație al atenției noastre. În acest sens textul muzical îndeplinește și un important exercițiu de disciplină a facultăților intelectuale pe care trebuie le pună în joc interpretul atunci când investighează latura *interioară* a muzicii. Pentru a fi convingător, dau câteva din aceste caracteristici muzicale ce odată conștientizate, talentul interpretului le va folosi ca bază generatoare de sugestii.

- 1.) Dinamica unui fragment muzical, privit în desfășurare orizontală (bineînțeleas cu implicațiile sale armonice), indică gradul de tulburare și excitare sau, dimpotrivă, de liniște, chiar depresiune, pe care, înainte de a le interpreta, actorul-cântăreț trebuie să le conștientizeze, în urma analizei muzicale. În scrisoarea din 26.09.1781 către tatăl său, Mozart remarcă, referitor la aria lui Belmonte din primul act: „... *Vioara 2-a la octavă redă modul cum vibrează inima acestuia, plină de iubire dar și de nesiguranță, iar **crescendo** redă palpațiile ce ard mocnit în pieptul său; se aud de asemenea murmurul și suspinele exprimate de prima vioară în surdină la unison cu flautul*”¹.
- 2.) Agogica, la rândul ei, dezvăluie și indică raportul dintre încordare și destindere, ceea ce, din punctul de vedere al tensiunii dramatice pe care va trebui să o redea artistul, reprezintă un mijloc de expresie, muzica fiind un limbaj expresiv prin excelență.
- 3.) Consonanța corespunde unui acord de armonie, în timp ce disonanța reprezintă un conflict, existența unei complicații sau tendințe disjunctive (o divergență ce exclude concilierea). Ambele reprezintă suportul muzical al comportamentului unui personaj într-o situație dramatică dată, pentru că gestul în teatrul muzical, înainte de a fi o atitudine sau mișcare a trupului (fizică), este o mișcare a sufletului (psihică).
- 4.)

Cele trei exemple, luate la întâmplare dintr-un număr mare de „semnale” încifrate în muzică, deși par „naivități”, ce țin de abc-ul interpretării (m-am oprit doar la cele mai simple), arată că ele trebuie căutate și descoperite, fiindcă sunt de un real folos interpretului. Odată conștientizate și traduse în reprezentări și stări sufletești (convergente cu intențiile partiturii; subliniez acest fapt, pentru că destui regizori își permit să „bată câmpii” în reprezentările proprii) vor fi transpuse mai apoi atât în acțiuni scenice, dar mai ales în muzică **v i e** .

¹ „*Man sieht das Zitter – Wanken , man sieht wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch Crescendo exprimiert ist - , man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flaute mit in unisono ausgedrückt ist*”.

*

Moto: „Pentru ce noi aceștia, modernii,
lsuntem atât de împrăștiați?” (Goethe)

În momentul în care suntem confrunțați cu opera unui compozitor de talia lui Mozart, abordarea creației sale trebuie să aibă loc sub supravegherea unei concentrări deosebite a atenției, pentru că avem de a face cu aspecte care nu sunt ușor sesizabile din primul moment. Mozart, mai mult ca alți compozitori, se adresează nu numai urechii ci și intelectului nostru, și aceasta o face prin mesaje, așa putea spune, „larvare”, umbrite, anume sau nu, de fastul și strălucirea muzicii sale, strălucire ce ar putea adormi vigilența muzicală. De aceea, atenția noastră trebuie să părăsească nivelul primar și inferior al abordării acestei muzici, pentru a ne feri de o lectură falsă, fiindcă sensul *im p l i c a t* este disimulat bine de îmbrăcămintea *rococo*, plină de farmec. Kant face o deosebire - nu fără interes pentru punctul de vedere pe care-l urmărește acest demers al nostru - între așa zisa „*frumusețe liberă*”, care nu înseamnă nimic în sine, și „*frumusețea aderentă*”, cea care primește un sens pentru că a d e r ă la expresia ideii. Doar privind lucrurile în acest fel, interpretarea va putea dezvălui „jocul secund” pe care-l ascunde muzica lui Mozart. Readuc în memoria cititorului ceea ce spunea și Bruno Walter: „*Falsul Mozart a fost inventat de acești oameni ușuratici și superficiali, surzi la ceea ce ne vestește spiritualitatea lui. Întorcând virtuțile lui Mozart chiar contra lui însuși și transformând puterea luminoasă a spiritului său într-o podoabă strălucitoare, aceștia i-au ascuns în felul acesta suspinele tainice*”.

Iată de ce e bine ca atenția să se bucure de o minimă organizare a analizei, pentru ca discernământul nostru să piardă cât mai puțin din complexitatea și bogăția nuanțelor (esențiale) exprimate de muzică. Cu alte cuvinte, în fața partiturii trebuie încontinuu să ne întrebăm: **De ce?** De ce, de pildă, compozitorul a folosit tonalitatea respectivă; de ce a scris în măsura de 6/8 și nu 2/4¹; ce rol expresiv au trioletele¹; pauzele etc. etc.?, și bineînțeles, să

¹ Referitor la tempoul „ballatei” Duceului din tabloul I, „Rigoletto,” am avut mereu probleme cu dirijorii, fiindcă aceștia o gândea în 2 și nu în 6 și ca urmare lua un tempo prea alert, sperând că în felul acesta se va putea imprima mai mult avânt acestei „arii”. E o iluzie nu numai falsă, dar și o nesocotire a „ofertei” pe care ne-o face Verdi. În măsura de 6. Raportul ritmic între pătrime și optime creează o tensiune ce dă elan desfășurării melodiei chiar dacă tempo este numai „*Allegretto*” (ceea ce înseamnă: nu repede, ci voios!!!) Până la urmă reușeam să-i conving să gândim ballata așa cum a notat-o Verdi, adică în 6/8, pentru că altfel dispăre încordarea caracteristică temperamentului focos și plin de nerv, al acestui personaj. Un tempo caracterizat printr-o o nervozitate ce pulsează, ținută în frâu, va da impresie de vivacitate dacă se respectă construcția ritmică a măsurii de 6/8. Altfel, în 2/4, alergi inutil, fără a crea verva cu care a investit Verdi această ballată, ce de fapt nu este o arie ci un dans, în timpul căruia Ducele îi destăinuie lui Borsa „principiile” după care se conduce.

găsim și răspunsul. Altfel vom rătăci, în cel mai bun caz, în „fantazii” ridicole, străine de obiect, adică de sensul muzicii.

Lejeritatea și expansivitatea sărbătorească a manierei epocii, aidoma spumei dintr-o cupă de șampanie, și farmecul mătăsos al muzicii lui Mozart, ce te ispitesc să crezi că ai înțeles-o imediat ce ai luat contact cu ea, „epuizând-o” din primul moment, îndeamnă interpretul – în deosebi când acesta e „tare isteț” (cum se întâmplă adesea, mai ales la noi!) -, să alunece mult prea ușor peste conținut, neobservând ceea ce ar putea descoperi o analiză atentă, mai ales că vremea de azi, atât de grăbită, predispune la superficialitate. Pe scurt: riscul interpretării constă în a confunda *puterea luminoasă a spiritului* muzicii mozartiene cu o *podoabă strălucitoare*, așa cum remarca Bruno Walter.

Că acest pericol, caracterizat adesea printr-un tempo prea „viu”, a amenințat (la un moment dat) și unele personalități și muzicieni de prima mână, o dovedește chiar cazul marelui Richard Strauss (în calitate de dirijor). În cel de al IX-lea principiu din cele „*Zece reguli de aur*” ale sale, Strauss sfătuia: „*Dacă tu crezi că ai obținut tempoul maxim, atunci să iei un tempo dublu de repede*”. Însă mai târziu, după 1948, revine și adaugă: „*doresc să modific: să iei un tempo încă o dată așa de rar*”². N- am greși prea mult dacă am considera *nepăsare* muzicală superficialitatea interpretării reflectată în viteza exagerată cu care unii maeștrii dirijori concep tempoul în „execuția” muzicii mozartiene.

Legat de atenția interpretului, aș dori să fac o scurtă paranteză referitor la un amănunt, nu lipsit de importanță. U. L. Gerber în „*Historisch-biographischer Lexikon der Tonkünstler*” (1790) afirmă că Mozart, datorită faptului că, încă de copil a făcut cunoștință cu legile armoniei muzicale, a reușit să atingă o expresie profundă și complexă a acesteia, încât chiar cunoscătorii, pentru a-i sesiza întreaga dimensiune și valoare, trebuie să asculte de mai multe ori o piesă, fiindcă pentru apariția acestui m e t e o r contemporanii încă nu erau pregătiți să-l înțeleagă.

În capitolele precedente, vorbind despre „a s c u n z i ș u r i l e ” muzicii mozartiene, exemplificam prin două arii din „Nunta lui Figaro”: „*Deh vieni non tardar*”, Susanna și „*Voi che sapete*”, Cherubino, cât de „suveran” pot fi neglijate de interpret unele fațete ale personajelor mozartiene, fațete ce dau profil uman și credibilitate simțămintelor lor, pe care nimeni nu le descoperă, prin muzică, cu mai multă iscusință și finețe ca Mozart, în „drapajul” comportamentului, de preferință feminin. Chiar coloraturile și cadențele ariilor din „Răpirea”, „*Schauspieldirektor*” sau „*Don Giovanni*”, ce pe parcursul procesului de creație au reprezentat frecvent concesii făcute de hatârul cântărețelor (cazul Cavallieri), cât

¹ În nr. 4/2006 al revistei „Muzica”, vorbind despre „Criza operei”, la pp. 145-146 exemplificam cum, în duetul Werther-Charlotte, apariția trioletelor exprimă tensiunea afectivă crescândă de care este cuprins Werther, prin simplul fapt că spațiul a două note este „aglomerat” de trei: prin urmare conținutul este mai bogat, desfășurarea câștigând în intensitate.

² În această privință, au mai mult sens tempi „așezați” ai dirijorului-filosof W. Furtwängler.

și al stilului epocii, au fost convertite de geniul său muzical în mijloace dramatice și încărcate cu funcții expresive¹. În scrisoare din 26.09.1781 Mozart spune: „*Aria Constanței am sacrificat-o puțin obișnuitelor gargariseli (coloraturi) ale domnișoarei Cavallieri, însă, atât cât permite o arie italiană de bravură, am căutat să exprim textul: „Despărțiți suntem acum, ochii mei se scaldă în lacrimi.”*”²

Pentru ca toate acestea să ajungă la spectator așa cum au fost gândite și puse de Mozart pe note, este sarcina interpretului de a nu le face pierdute, odată ce a t e n ț i a sa le-a identificat.

Când interpreții, datorită acuității psihologice, reușesc să închege în reprezentări imaginile *reale* ale eroilor, cu toată bogăția și tainele pe care le ascund, talentul cântăreților, atât muzical cât și vocal și scenic, va face ca personajele respective să t r ă i a s c ă pe scenă și să convingă. Dacă, însă, publicul, la teatru, se d i s t r e a z ă³ în loc să se concentreze asupra conținutului muzical, este, în cea mai mare parte, vina noastră, a interpreților, pentru că nu suntem în stare să le captivăm atenția⁴ prin propria noastră lipsă de concentrare.

*

Un instrument indispensabil în acest proces, deloc simplu, de recreare a personajului din datele partiturii și înscrierea lui organică în viața dezvoltării muzical-dramatice, este capacitatea de concentrare, atât în repetiții cât și în spectacol. În lumea teatrului circulă frecvent vorba că o repetiție generală mai slabă reprezintă, dacă nu chiar premiza, cel puțin speranța unei bune

¹ Încă de la începutul secolului XVII, în *Nuove Musiche* apărută la 1614, Caccini vorbește despre așa zisa coloratură retorică, folosită pentru a da e x p r e s i v i t a t e frazei muzicale.

² „*Die Aria von der Konstanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavallieri aufgeopfert*”. «Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug in Tränen», *habe ich, so viel es eine welsche Bravour-Aria zuläßt, auszudrücken gesucht*”.

³ Este cunoscut faptul că publicului nu-i trebuie multe pentru ca atenția sa să scape din „strânsoarea” tensiunii scenelor dramatice, imediat ce i se oferă prilejul. Mi-a fost dat să simt pe pielea proprie această „facultate” a spectatorului. Cu ocazia unei reprezentații, în duetul dintre Olga și Lenski, din tabloul IV al operei *Oneghin*, în timp ce, disperat, îi reproșam Olgăi comportamentul său ușuratic, o pisică neagră a traversat de la un arlechin la altul scena.. O parte din public a început să șoșotească. Neîndemânarea regizorului de culise, care a vrut să prindă intrusul ce nu făcea parte din regia spectacolului, a produs efectul contrar. Pisica, vrând să scape, a apărut din nou pe scenă (acolo unde se simțea în largul ei), de data asta traversând-o tacticos în celălalt sens. Ei bine! toată sala a izbucnit în râs. A trebuit să treacă ceva vreme până ce muzica lui Ceikovski să-și recapete, în atenția publicului, drepturile cuvenite.

⁴ Despre lipsa de atenție și concentrare a publicului - care face ca el să se aleagă cu prea puțin din minunile muzicii și să plece de la spectacol mai gol de cât a venit, și pe care, de aceea, nu-l pot asemăna decât cu cel ce ar arunca miezul unei nuci, încercând să se hrănească și să-și desfete palatul cu cojile -, cu alt prilej, fiindcă este un vast capitol de sine stătător, deși dependent de scenă.

premiere. Cei ce sunt tentați să transforme această „înțelepciune” de culise într-un principiu al meseriei, demonstrează pe lângă un evident cabotinism și un procent, deloc neglijabil, al lipsei de profesionalitate. Să mă explic. Stresul provocat de groaza unui eșec iminent, e asemănător disperării ce concentrează toate forțele pentru asaltul într-o bătălie al cărui sfârșit apare îndoielnic. Din păcate, chiar dacă e vorba de o reușită de moment, acest soi de concentrare are respirație scurtă, lipsindu-i susținerea pe parcursul uneia și aceleiași reprezentații. În lipsa concentrării în liniște - și de aceea fecundă -, cea de care poți fi sigur că va da inspirației libertatea, apare așa zisa improvizatie de moment, ca ultimă scăpare, provocată de dezorientare, chiar panică. De altfel mobilizarea „de nevoie” a forțelor asigură oscilații supărător de mari de la un spectacol la altul. În ceea ce mă privește, doar acele improvizatii - reflectate și în reacția pozitivă a publicului - în care cunoscând bine rolul, fiindcă nu eram crispat, ci liber, mi-au dat posibilitatea de a mă putea concentra și prin urmare să devin convingător. Furtwängler, în cadrul unei conversații cu W. Abendroth afirmă: „... e nevoie ca repetiția să-și aibă rolul său, fără îndoială: ea trebuie să asigure ca în timpul concertului să nu improvizezi mai mult de cât este necesar. Dar deloc mai puțin, - aceasta este foarte important. Prin urmare succesul improvizatiei care nu apare ca un corp străin în context, constă în pregătirea ei, pentru a-i deschide drum liber, odată cu posibilitatea ca improvizatia să nu rățăcească în „stufărișul” partiturii.

*

În cazul artistului liric, mai mult decât al celorlalți participanți activi în spectacol, atenția și concentrarea joacă un rol și mai mare, datorită faptului că aceste facultăți sunt solicitate *fără întrerupere* în supravegherea circuitelor cibernetice ce stăpânesc emisiunea vocală. Controlul continuu al mecanismului emisiunii vocale, descris în detalii în „Cibernetica fonației în canto”¹, îl are urechea. Importanța ei în acest proces a fost semnalată deja cu secole în urmă. Astfel în „El Melopeo”, apărut la Napoli în 1613, N. Cerone afirmă: „*El perfecto cantante mas canta con orejas que con la boca*”, iar Bacilly în „Remarques curieuses sur l'art de bien chanter...” (Paris, 1669) susține: „*C'est avec cette qualité - avoir de l'oreille - que l'on parvient a bien chanter, sans laquelle celle de la voix et de la disposition ne sont quasi rien*”.

Imensa sarcină pe care o are atenția, bineînțeles secondată de concentrare, subliniată prin citatele de mai sus, își mărește importanța în cazul fenomenului descris clar pentru prima dată de enciclopedistul Diderot, acela al „dedublării” actorului. În timpul spectacolului personalitatea artistului se împarte în două: o parte continuă să acționeze în virtutea implicării în „trăirea” situațiilor dramatice cu care acesta e confruntat, pe când cealaltă monitorizează neîncetat, cu atenție critică, propriul comportament scenic.

¹ Vezi: J. Piso – „Cibernetica fonației în canto”, Editura Muzicală, București 2000, pp. 33-55, passim.

Iată câteva din motivele pentru care am crezut că este de datoria mea să subliniez aceste calități cardinale de care depinde arta interpretului, mai ales într-o epocă în care superficialitate stăpânește la toate nivelele.

§ 13. Opera: gen popular, elitar sau de interes minor?

Întrebarea, cu alternativele ei, așa cum o întâlnim frecvent, are toate șansele de a fi pusă, dacă nu fals, cel puțin impropriu și, în consecință, de a avea parte de răspuns pe măsură, deoarece, în deosebi, capodoperele acestui gen (iau ca exemplu creația lui Mozart) sunt în aceeași măsură și populare, dar satisfac și gustul elitei culturale, fapt analizat în capitolele anterioare și demonstrat prin exemplificări.

Dacă nu facem deosebire de epocă, de stil, dar mai ales de valoarea partiturii și de calitatea spectacolului, referindu-ne numai la felul în care este privit acesta de către publicul de azi, adică de modul cum **noile elite**¹ „savurează” opera, s-ar părea că aceasta are toate șansele să devină un gen de interes minor, pentru că se adresează snobismului promovat prin așa zisul turism cultural (în genul manifestărilor de operă populare de la *Arena di Verona* și ale altor spectacole similare, care dau tonul), sau susținut de avalanșa producțiilor DVD: „**Muzica pentru ochi**”, ultima invenție a trusturilor de profit, ce exploatează latura cea mai puțin culturală a acestui gen din care muzica a fost exilată (vezi mai sus, § 10, „Spectacolul ... ca obstacol”).

*

Ca să înțelegem mai bine criza prin care trece opera, trebuie să nu uităm că acest gen de spectacol s-a născut dintr-o necesitate care plutea vag în atmosferă la vremea respectivă, necesitate ce s-a întâlnit cu înclinațiile muzicienilor care făceau primii pași pe acest tărâm. Astfel „publicul” a început să se intereseze, fiind atras de creația spiritului renascentist al celor din *Camerata Fiorentina*. Se știe că un curent ce se prefigurează în cultură va prinde contur și viață numai în cazul în care ambii, și „producător” și „consumator” (ca să folosesc termenii de „piață” la care se rezumă raporturile socio-culturale contemporane) se află pe aceeași lungime de undă. Astăzi intervine și un al treilea element (de temut), ce nesocotește raportul natural dintre cele două și pe care trecutul nu l-a cunoscut, element ce viciază s p o n t a n e i t a t e a recepționării, și anume „îndrumarea”, mai bine zis m a n i p u l a r e a , atât a masei spectatorilor, cât și a profesioniștilor dispuși să intre în acest joc sau a „experților” și amatorilor de care

¹ Goethe constată, referindu-se la experiența proprie, că „*preferințele, cu timpul, se purifică*”; în această privință elitele generației spontanee, produsul specific al tranziției, mai au ceva drum de făcut !

vorbește Picasso într-un interviu publicat de „The American Mercury” din august 1957, din care reproduc un fragment: „Astăzi majoritatea oamenilor așteaptă zadarnic din partea Artei consolare și înălțare. Rafinații, bogătașii, cei a căror profesie este să nu facă nimic, distilatorii de „chintesențe” așteaptă de la Artă **numai neobișnuitul, senzaționalul, excentricul, scandalosul.** Încă din perioada Cubismului i-am hrănit pe acești „băieți” cu ceea ce doreau, iar critica a fost încântată de toate ideile mele ridicole care-mi treceau prin cap. Cu cât această critică înțelegea mai puțin ideile mele năstrușnice, cu atât eram mai admirat. Cu cât mă amuzam mai mult cu aceste absurdități, cu atât deveneam mai celebru și mai bogat...”¹

*

În una din scrisorile pe care Goethe le trimite din Italia prietenilor săi, întâlnim relatarea despre un spectacol la care asistase în octombrie 1786 la Veneția, la Teatrul de Comedie „Sfântul Luca”, relatare în care spune în felul următor: *poporul este baza pe care se clădește întreg spectacolul; spectatorii joacă și ei, mulțimea se contopește cu teatrul, alcătuind un întreg.* Deși nu toată lumea e Veneție și nici fiecare spectator un italian, teatrul, pe ori ce meridian, trăiește din succes, intenția lui fiind să captiveze publicul, pentru că în momentul în care sala e indiferentă scena a devenit inutilă. Desigur, nu poți aștepta aceeași reacție la Reykjavik ca la Napoli. (Observăm și astăzi un soi de *contopire* între public și scenă, însă ea se produce doar cu ocazia manifestărilor ce au la bază dezlănțuirea instinctelor primare în care este „prins” tineretul și în care muzica de fapt nu joacă nici un rol - simțul muzical al participantului, dacă se complăce într-o asemenea situație, l-ar putea compromite!)

*

Mai ales în vremea noastră, calitatea „*de interes popular*” a spectacolului de operă este totuși o parte mai puțin importantă și de o valoare scăzută, din punct de vedere artistic. O dovadă în plus o fac toate capodoperele ale căror premiere au fost un fiasco, ca de exemplu “Traviata”, sau “Carmen”² etc., datorită faptului că la acea vreme publicul nu era în stare să aprecieze calitățile lor artistice. Cu timpul, aceste opere au devenit, în mod paradoxal, printre cele mai populare !

Faptul că publicului, inclusă mass media (care pentru a supraviețui, se implică asiduu în viața acestuia : reflectându-i preferințele, dar și influențându-l și contribuind, astfel, la nașterea și agonia modei), îi trebuie timp mai multșor

¹ Vezi și “Stuttgarter Zeitung” din 22.01.1962.

² De altfel, la Paris, abia în anii '40 ai secolului trecut “Carmen” a primit drept de cetățenie la « Garnier », (rezervat numai operelor “de prestigiu”), unde primul spectacol a fost dirijat de Roberto Benzi; până atunci capodopera lui Bizet era acceptată doar la « Favart », unde se jucau de obicei operele comice.

pentru a pătrunde valoarea artistică a unei opere cu care se întâlnește pentru prima oară, mai ales muzica ei, deschide o problemă cu consecințe grave în vremea de azi. La rezolvarea ei contribuie prea puțin, ca să nu spun de loc, tot ceea ce ține de promovarea acestui gen, începând cu marile trusturi de profil (casele de discuri) al căror interes devine „muzical” doar în măsura în care aduce profit. Pentru că rentabilitatea financiară stabilește ștacheta nivelului artistic, ea contribuie la modelarea gustului contemporan, nevoit să "accepte" răsturnări de valori fatale (vezi exemplele din capitolele anterioare).

Ceea ce în economia capodoperelor intra numai sub forma unui ***distilat*** al energiilor primare (instinctele) - fapt condiționat de natura artisticului și nu de pudibonderie (așa cum intenționat prea mulți susțin) - a fost „eliberat” de cultura actuală, devenind calul de bătaie al artei actuale, ce a deșertat pe scenă, în toată goliciunea lor, instincte dereglate, caricaturi ale unei imaginații rătăcite, ca într-un manual de psihopatologie.

Apariția pe ecranul unui monitor a unei splendide flori sau a unui peisaj încântător nu sunt altceva decât rezultatul scurt-circuitării curentului electric, care, în măruntaiele televizorului – printr-un un parcurs lung și extrem de sofisticat - se transformă, pentru a deveni imaginile pe care le admirăm pe display. Făcând o analogie între tensiunea electrică și cea a pasiunilor, înțelegem apariția "florii" muzicale - sub forma serenadei lui Don Giovanni "*Deh vieni alla finestra, o mio tesoro*" - ca rezultatul născut în *athanorul* (laboratorul) mozartian prin convertirea tensiunii pasiunilor pe parcursul unui miraculos proces de transmutare artistică.

Însă, dacă unim **direct** cele două fire prin care circulă curentul electric, vom produce un scurt-circuit banal, obținând, pentru o clipă, o scânteie, după care, am ars siguranța. Aidoma procedează și regizorii „revoluționari” în exprimările lor "**pe șleau**", convinși că dețin piatra filozofală atunci când ne intoxică cu etalarea propriilor obsesii sexuale. Dacă descărcăm pe scenă instinctele în mod **direct**, dezbrăcate de „î n v e l i ș u l ” prin care specia umană s-a ridicat deasupra celorlalte primare, acest „scurt-circuit” ne lasă...pe întuneric. Goethe avea dreptate când afirma, în una din scrisorile „italiene”, că impertinența ar putea avea, la o adică, partea ei amuzantă pe moment, însă reposedită devine injurioasă și dezgustătoare!

*

Pentru lămurirea problemei legate de virtuțile deosebite ale muzicalului, mai bine zis a valorificării, adică a înțelegerii și pătrunderii muzicii de către publicul „consumator”, aspect de care este strâns legată soarta operei, cititorul va binevoi să mă întovărășească într-o scurtă incursiune care caută să surprindă anumite particularități specifice doar muzicii.

O desfășurare dramatică ascunde mecanisme „secundare”, esențiale pentru împlinirea ei. Acestea nu pot exista fără muzică, mai bine zis fără ea nu se

arată; doar muzica le trădează existența, așa cum firicelele de praf ce plutesc în atmosferă pot fi văzute numai când spațiul respectiv este străbătut de o rază de lumină opusă părții din care privim. Muzica are rolul razei de lumină. Prin muzica, ce le dă viață, creând un halo în jurul lor, câștigăm conștiința acestor „mici” existențe. Câteodată, ele trădează, dezvăluind ceea ce personajul ascunde conștient sau inconștient, alteori ascund șagalnic, ceea ce gândul viu vrea să scoată la lumină, aidoma unui diamant, când transparent, când translucid; uitându-ne prin el, privirea ne va fi furată de fațetele cristalului care reflectă o lumină ce nu se află în el, însă trăiește în luciul pietrei prețioase.

Pentru exemplificarea acestei virtuți a muzicii mă voi referi tot la Mozart. Despre el s-a spus, pe drept cuvânt, că de n-ar fi fost muzician ar fi devenit cu siguranță un remarcabil dramaturg¹. Atunci când textul libretului îl nemulțumește, în loc să-l modifice, sau să ceară libretistului să facă acest lucru, Mozart recurge tot la muzică, îmbogățind și „completând” textul banal, stângaci sau caduc. Acest lucru se observă mai ușor în arii, a căror funcție este și aceea de a caracteriza personajele și stările lor sufletești în anumite momente ale desfășurării dramatice, dincolo de text. Ori și cine acordă atenție muzicii poate constata acest lucru. De aceea revin, pentru nu știu a câta oară, insistând pe lângă regizor (și cântărețul poate profita) să analizeze cu atenție muzica. Aici și numai aici se află o nesfârșită sursă de inspirație pentru interpretare, mai ales atunci când este vorba de creațiile marilor compozitori.

Spre deosebire de cuvântul articulat, o altă particularitate a muzicii constă în faptul că ea „se menține”. În timp ce cuvântul „cade” dacă nu e susținut, sunetul muzical datorită vibrației durează, producând reverberații în spațiul pe care l-a creat, dincolo de momentul producerii ei, mai ales atunci când se naște ca o proiecție a conținutului, a unei participări pe care o și potențează. Cuvântul, după ce a fost articulat, supraviețuiește doar în înțelegerea rațională, unde, scormonind în depozitul minții, ajunge la ceea ce numim „a înțelege”. Sunetul muzical, prin irizațiile ce învâluie supra-rațional, pune stăpânire pe noi, creând a t m o s f e r a . Să ne amintim de *metaforele muzicale* din exemplul dat cu aria lui Cherubino, din „Nunta lui Figaro” (vezi „Muzica - opusul haosului” în revista „Muzica” 2009, nr. 4), mânuite suveran de Mozart cu scopul de a sugera întrepătrunderea celor două tendințe ce se nasc în inima pajului: jocul ușor al

¹ A. Schönberg, în intenția de a lămuri de ce unele fraze muzicale intermediare au lungimi neegale (perioadă de 2 măsuri după care urmează una de 3 măsuri, apoi iară 2 măsuri etc.) construcție ce trebuie pusă pe seama unei neregularități în muzica lui Mozart, nu o face recurgând la caracterul baroc al epocii (perla barocă este o perlă neregulată), ci explicând-o prin temperamentul dramatic al lui Mozart, care de aceea trebuie considerat un compozitor dramatic. Potrivirea muzicii la starea psihologică face ca fiecare schimbare a atmosferei sau acțiunii să fie o problemă de mare importanță pe care trebuie s-o stăpânească un compozitor de operă. Neputința în această privință produce neconcordanță sau chiar plictiseală și monotonie.

bucuriei pe fondul unei temeri. În conștiința tragică pe care-l resimte cel ce a lăsat în urma sa, odată cu liana, stadiul de antropoid, bucuria continuă să fie un mijloc care se luptă să alunge din suflet misterul neliniștii și al tulburării ce-i stăpânește sufletul în surdină¹. Marele psiholog Mozart, - surprinzând freamătul din sufletul lui Cherubino, prin muzica ce-i oglindește frumusețea, sugerează o taină a cărei prezență e numai bănuită, ca atunci când, vrând să mângâi o ființă dragă, gestul ce se naște a fost oprit înainte de a se împlini în fapt. Tensiunea creată de intenție e mult mai bogată de cât împlinirea ei. Procedul este fecund și pentru faptul că spectatorul va reuși, prin muzică, să descopere el însuși secretele ce se ascund în sufletul personajului. Pentru aceasta însă trebuie să se c o n c e n t r e z e ; și nu cu mult mai puțin decât interpretul!

Interpreții vor trebui să nu înece aceste valori și să renunțe la strategia de "aggiornamento", adică să vină în întâmpinarea spectatorului, să se pună bine cu comoditatea lui, reducând calitatea și mutilând virtuțile muzicii, numai pentru a fi mai ușor asimilată, și pentru a câștiga mai largă audiență. Arta interpretării constă în a-l ridica pe spectator la înălțimea creației lui Mozart, nu coborârea acestuia la nivelul superficialității de care s-ar simți ofensat ori ce om căruia i-ar fi reproșată această superficialitate.

*

Din cele de mai sus s-ar putea spune că avem deja un soi de răspuns legat, nu atât de ceea ce ar trebui să fie opera, de ceea ce ar putea fi ea, gândindu-ne la imensa comoară de valori artistice ce constituie zestrea acestui gen ci, de ceea ce a devenit azi, lăsându-se „împinsă” în zona **de jos** în care a

¹ Pentru a înțelege o latură esențială a sufletului său, redau, în original, un fragment din scrisoarea lui Mozart către tatăl său, din 04.04 1787 (abia împlinise 31 ani): *“Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich seit 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 zu verschaffen, ihn als den wahren Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mir nie zu Bette, ohne zu bedenken, dass ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag, nicht mehr sein werde. Und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, dass ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre. Für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen”*. / Deoarece moartea este adevăratul scop al vieții noastre, eu am făcut cunoștință de câțiva ani cu acest într-adevăr cel mai bun prieten al omului, încât imaginea sa nu numai că nu mai are pentru mine nimic înspăimântător ci din contră ceva ce mă liniștește și mângâie. Mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a acordat această bucurie și prilej de a cunoaște cheia adevăratei fericiri. Nici odată nu mă culc fără a mă gândi că, deși sunt atât de tânăr, ziua următoare nu voi mai fi. Și nici un om dintre cei ce mă cunosc n-ar putea spune că aș fi o fire morocănoasă sau tristă. Pentru această fericire sufletească, pe care o doresc din inimă fiecărui semen, mulțumesc zilnic Celui ce m-a creat.

ajuns. Criza, după ce a suprimat calitatea **anagogică** a muzicii și dreptul ei de a incendia imaginația, purtând-o în zonele inefabilului, îl aruncă pe „consumator” înapoi, acolo de unde s-a ridicat prin cultură, pe parcursul câtorva milenii.

Soluția? Ea ține de sfatul înțelept al lui Noica, atât de potrivit cazului de față: *deschiderea pe care o așteptăm nu poate fi decât rezultatul unei constrângeri*, pe care o văd în acest eon al superficialității, în efortul spiritului de a risipi invazia miasmelor produse de nămolul senzualismului patogen, și întoarcerea la Muzică.