

Ioan CHERATA

BARITONUL VERDIAN
Analiză stilistică și interpretativă



EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2013

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Mircea SÂMPETREAN

Academia de Muzică "Gh. Dima" Cluj-Napoca

Prof.univ.dr. Ionel VOINEAG

Universitatea Națională de Muzică București

Copyright © 2013 Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

CHERATA, IOAN

Baritonul Verdian : analiză stilistică și interpretativă / Ioan

Cherata. - Craiova : Universitaria, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-606-14-0684-5

78

Apărut: 2013

TIPOGRAFIA UNIVERSITĂȚII DIN CRAIOVA

Str. Brestei, nr. 156A, Craiova, Dolj, România

Tel.: +40 251 598054

Tipărit în România

Dragelor mele Gabriela și Mara

PROLEGOMENE

Studierea operelor unui mare compozitor nu este un lucru atât de ușor pe cât ar putea să pară la prima vedere. Nici „atingerea” unei stări de convingere pentru a duce la bun sfârșit o asemenea întreprindere nu este la îndemâna oricui. Pentru a te mobiliza și a începe un studiu pragmatic îți trebuie nu numai cunoștințe teoretice în domeniul pe care dorești să-l analizezi ci și o experiență proprie necesară discernerii faptelor și ideilor pe care le-a trăit creatorul în momentul realizării producțiilor sale.

Două sunt, după unele păreri, direcțiile de cercetare în acest domeniu al nostru, al muzicii în general și al celei de operă în special, pentru a putea extrage acele elemente caracteristice, specifice acestei arte și a le aduce la lumina cunoașterii și investigației amănunțite. O direcție pur științifică, în care sunt discutate și analizate elemente de strictă specialitate, întâlnite în procesul creației muzicale de natură formală, stilistică, de armonie, polifonie și orchestrație, de frazare și articulație ș.a. Cea de a doua este una de tip didactic, privitor la metodele și procedeele care pot să-l ajute pe solistul interpret să atingă acel nivel al cunoașterii unei partituri care să-i permită o interpretare deosebită, plină de personalitate, așa cum marele compozitor Giuseppe Verdi însuși urmărea la cântăreții care dădeau viață personajelor din operele sale.

Pentru că am adus în discuție pe acest mare creator de operă italian din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să afirmăm că de-a lungul vieții sale a dat naștere unor opere care au rămas nemuritoare pentru iubitorii genului liric din toate timpurile, iar interpreții partiturilor sale au impus un anumit stil de interpretare care este absolut special. În acest sens, putem preciza că denumirea de soprană sau bariton verdian sunt deja utilizate pe scară largă în domeniul operei, acest lucru evidențiind necesitatea ca aceste voci să dovedească unele calități specifice. De aceea el este considerat pe de o parte un exemplu în creația de operă, dar și un vârf care cu greu va mai putea fi atins vreodată de un alt compozitor. Contemporan cu un alt mare creator de operă, Richard Wagner, nu s-a întâlnit personal

niciodată cu acesta și nici nu a avut trăsături comune cu compozitorul german în ceea ce privește drumul către sufletele spectatorilor. Melodicitatea ariilor și în general ale partiturilor solistice din creația lui Giuseppe Verdi, spontaneitatea ideilor muzicale și a rezolvărilor din punct de vedere orchestral sunt tot atâtea modele pentru cei care se ocupă de studiul acestui gen muzical.

Urmărind acest fir conducător, se poate afirma că latura didactică în studiul cântului este foarte importantă pentru formarea unor interpreți de valoare, care să cunoască și să aplice tot ceea ce cunoaștem acum despre interpretarea partiturilor verdiene. De altfel, îmi propun ca pe parcursul acestui studiu să mă ocup de aducerea la suprafață a acelor probleme care din punct de vedere al trăsăturilor interpretative s-au impus de-a lungul timpului în arta operistică actuală. Alături de studiul despre unele personalități ale artei cântului, care s-au format în perioada în care Verdi își scria operele, care au interpretat rolurile respective în conformitate cu cerințele autorului și au transmis mai departe aceste trăsături particulare prin intermediul unor discipoli pe care i-au pregătit, se vor regăsi în aceste pagini și unele aspecte care au reieșit din propria experiență în calitate de solist de operă, dificultățile precum și aspectele mai puțin vizibile, care țin de munca de zi cu zi a unui interpret verdian.

Școala de canto din România este foarte cunoscută peste hotare prin mijlocirea unor personalități care de-a lungul timpului s-au afirmat pe unele dintre cele mai mari scene ale lumii, și aici trebuie să amintesc pe Elena Teodorini sau Haricleea Darclée, dintre interpretele unor roluri feminine inclusiv verdiene, dar și unii reprezentanți chiar din generațiile mai aproape de contemporaneitate precum Zenaïda Pally, Nicolae Herlea, Ludovic Spiess, Alexandru Agache, Mariana Nicolesco, Angela Gheorghiu, etc.. Prin intermediul experienței acumulate pe parcursul mai multor generații de soliști ai artei cântului, dar și prin propriile trăiri și cunoștințe dobândite putem sugera anumite căi și drumuri de urmat în acest domeniu, dar mai cu seamă în cel al redării cât mai naturale și expresive a rolurilor celui care este considerat un veritabil titan al operei, Giuseppe Verdi. Rolul acestui studiu este deci acela de a găsi și explica într-un mod cât mai exact, căile pe care un exeget al muzicii de operă îl poate urma pentru a se implica cât mai firesc în pielea unui personaj bariton din panoplia operistică a marelui compozitor italian.

CAPITOLUL I. TRĂSĂTURI GENERALE ALE ROMANTISMULUI

„Romantismul este liberalismul în artă”
Victor Hugo

I.1. Romantismul ca mișcare culturală și artistică

Dincolo de metamorfozele structurale care au făcut obiectul unor multiple și profunde analize de-a lungul ultimelor două secole, romantismul înseamnă și instituirea unor concepte novatoare ce aveau să confere esteticii o autonomie deplină; astfel, alături de frumosul teoretizat de neoclasicism, și-au făcut loc unele concepte noi precum pitorescul și sublimul. Frumosul semnifică, în reprezentările teoretice tradiționale – un element generator de senzații estetice plăcute, în slujba cărora era activat un întreg mecanism de perfecționare formală, de la armonie, normă, echilibru și până la virtuozitate metrică. Debitoare concepțiilor antice, noțiunea de frumos presupunea o regularizare geometrică ca rod al capacității umane de a imagina și a realiza forme perfecte. În viziunea neoclasicistă, frumosul definea chiar calitatea specifică a modului omenesc de a lucra și opera.

Așa cum se sublinia încă în cercetări mai vechi dar nu mai puțin exacte în reliefaarea unei anumite ambiguități de natură semantică între conceptele de clasic și romantic, „Cuvântul „romantic”, definit de obicei o abundență a sentimentelor, o anumită exaltare, înclinația către visul imaginativ, a căpătat o circulație adeseori independentă de sensul lui istoric. Și este firesc să fie așa, pentru că din totdeauna oamenii au avut o viață sufletească intensă, întotdeauna au năzuit către ceva și au încercat să-și închipuie cum s-ar înfățișa idealul împlinit. Într-un sens foarte general deci, cuvântul „romantic” are o justificată permanență în viața cotidiană”¹.

¹ Ada Brumaru, *Romantismul în muzică*, vol. 1. București, Editura Muzicală, 1962, p. 7.

Și, mai departe, în decelarea trăsăturilor romantismului în general, „Cuvântul „romantic” are deci o întrebuintare cuprinzătoare, sugerând exprimarea ideilor și sentimentelor înflăcărare ale unui artist, năzuind către un ideal estetic sau moral la un grad de tensiune corespunzător cu epoca sa. Este așa cum spunea Hugo, „un fapt de suflet”, o calitate a conștiinței umane”² și, spre a accede la o și mai generală accepție a termenului,

„În accepția sa de curent sau de mișcare artistică, romantismul nu este unitar, nici ca structură, nici ca modalități de manifestare, prin urmare, așa cum susține autoarea mai sus citată, acesta „are tendințe contradictorii, între ale căror extreme există un spațiu larg, populat de întruchipările multiple și variate ale aceleiași stări de spirit: neîmpăcarea cu realitatea și aspirația către ceva nou”³.

Natura nu produce frumosul ci produce imagini ce pot inspira două sentimente fundamentale: pitorescul și sublimul. Sublimul e definit întâia oară de E. Burke, în 1756, într-un studiu intitulat *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* („Cercetare filosofică asupra originii ideilor sublimului și ale frumosului”) în care consideră cele două concepte, sublimul și frumosul, ca fiind opuse: sublimul nu se ivește din plăcerea pentru măsură și pentru forma frumoasă, nici din contemplația dezinteresată a obiectului, ci își are obârșia în sentimentele de spaimă și de oroare suscitade de către infinit, de către lipsa de măsură, de „tot ceea ce e înfricoșător sau vizează lucruri înspăimântătoare”, ca exemplu *golul*, întunericul, singurătatea, tăcerea etc.

Aceste supoziții îl vor determina pe Kant³ să atribuie aceluiași elemente funcțiile cauzatoare de sublim, atunci când afirmă că sunt

² Ibid., p. 7.

³ Op. cit., p. 8.

³ În a cărui gândire filosofică și estetică romantismul își află, indiscutabil, adevăratul izvod; în ce privește elementele considerate laolaltă de Burke și Kant ca fiind generatoare de sublim, ar fi suficient să evocăm două exemple ale poeziei romantice europene, cel al lui Leopardi și cel al lui Eminescu: primul, în celebrul poem intitulat chiar *Infinitul*, descrie neliniștea creată în eul poetic de contemplarea nesfârșirii de pe o colină racanateză, printr-un joc metaforic ce-a solicitat întens capacitățile comprehensive ale exegeților săi; cel de-al doilea, în memorabile versuri atât din prima etapă de creație, în sonete ori în capodopera „Luceafărul”, relevă tensiunea teribilă pe care o trăiește eul romantic în fața întinderilor nesfârșite și a mișcărilor astrale, pe întinsul fără hotare al cosmosului, el însuși infinit.

sublimi stejarii înalți și sunt frumoase răzoarele, noaptea a sublimă în timp ce ziua e (doar) frumoasă; potrivit lui Kant, sublimul nu rezultă din jocul liber dintre sensibilitate și intelect, ci din conflictul care se naște între sensibilitate și rațiune. Trăim sentimentul amestecat de spaimă și de plăcere care e determinat atât de măreț în mod absolut (seria infinită a numerelor sau lipsa de limită a timpului și a spațiului și care definesc sublimul matematic), fie de spectacolul marilor frământări și fenomene naturale ce suscită în om sentimentul fragilității și a finitudinii sale (sublimul dinamic).

Pitorescul, în schimb, e o categorie estetică ce-și găsește întâia sa formulare abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea, datorată lui U. Pirce care, în 1792, a scris *Un studiu despre pitoresc, în raport cu sublimul și frumosul*. Pitorescul refuză precizia geometriilor regulate spre a regăsi senzația plăcută în neregularitate și în dezordinea spontană a naturii. Pitorescul devine astfel categoria estetică a peisajelor. Întreaga pictură romantică peisagistică conservă această caracteristică.⁴

În mod curent, termenul romantic este uzitat pentru a desemna un autor, o operă, aparținând epocii romantice, o atitudine creatoare dominată de afectiv, opusă obiectivismului clasic, sau un stil opus echilibrării, simetriei și clarității clasice.

Termenul *romantism* indică momentul general uman în care sentimentul prevalează asupra raționamentului. Fără a se închide major, cartezianismul avansat la începutul secolului al XVII-lea e transferat tot mai mult în domeniul mai larg al științelor pozitive și locul acelei *ratio* pe care întemeietorul său o instituisse, alături de metodă, în centrul existenței umane este luat de *intuiție*. În perspectivă istoric-literară, mișcarea romantică se ivește în opoziție

⁴ O incitantă discuție s-ar cuveni, fie doar și spre a face o trimitere în mentalitățile naționale și în metamorfozele pe care le-au cunoscut acestea în timp, cu privire la „arta grădinăritului” în care categoria pitorescului a jucat un rol aproape la fel de important ca cel din lumea artei cu care, de altfel, s-a aflat într-o anumită conivență. Relevantă ar fi, în acest context, deosebirea marcante dintre modelul englezesc, cel francez și, ulterior, rolul pe care l-a jucat reîntoarcerea la o tradiție italiană străveche din marile cetăți medievale cu tradiții în antichitate. Grădinile englezești, de pildă, refuzând orice sugestie geometrică, s-au orientat către o „dezordine” făcută cu artă, un joc al labirinturilor cu un gust irevocabil pentru misterios și, deci, neliniștit însă îmbiind la plăcere.

cu neoclasicismul ca manifestare a individualității împotriva frumuseții abstracte de tradiție greco-romane, justificându-se în sens subiectiv ca activare a sentimentului artistului și, în sens obiectiv, ca reprezentare a tipicului. Romantismul recunoaște continuitatea dintre viață și artă și plasează artistului într-o perspectivă de angajare a sa în bătăliile epocii, naționale dar și sociale: artistul romantic trăiește cu intensitate – deseori paroxistică – evenimentele epocii sale, cărora le devine nu numai martor ci și protagonist. Opera de artă nu mai e un produs după un fel de normativ ce putea fi studiat și aplicat, deci deprins; ea este, pentru artist ca și pentru beneficiarul său, fructul unui proces complex de factori ce intră în personalitatea constitutivă a noului subiect, în care predomină harul-vocația, semn că e recunoscută și o înclinație nativă, pe linia înzestrării pe care le proba creatorul anonim; nu întâmplător, prin Herder, dar nu numai, romantismul descoperă și validează în câmpul artei – și al esteticului – creația populară.

Atenția acordată forțelor afectivității, simțirii și pasiunii, a sensibilității preferată certitudinilor rațiunii și științei, a trăirii între vis și realitate, exacerbarea eului, comuniunea cu natura și cosmosul, experiența răului de a trăi, nostalgia, melancolia, temele despre geniu și sublim, toate aceste elemente care definesc romantismul secolului al XIX-lea, sunt prezente în literatura și artele secolului precedent. Fuziunea acestor elemente, ale romantismului propriu-zis ce caracterizează stilul cultural al unei întregi epoci, nu a fost posibilă decât printr-un efect de șoc dat de situația de ansamblu după revoluția din 1789. O mutație globală a sensului real și a posibilităților de schimbare intervenite după Revoluția din 1789, a venit cu un statut ontologic de a fi uman și în condițiile existenței sale a contribuit în a orienta romantismul european către realitate, punându-l în dimensiunile sale istorice și sociale.

Cunoscând viața într-o perioadă de criză, aparținând unei societăți incapabile de a rezolva grave probleme sociale și de a asigura fericirea oamenilor, justiția și libertatea, a făcut să se nască un sentiment de insatisfacție, de suferință și de neadaptare pe care generațiile romantice, ale anilor 1830, le-au exprimat în manieri diferite în opere literare și artistice.

O altă trăsătură esențială a romantismului artistic a constituit-o difuziunea ideilor exprimate cu caracter estetic în aproape toate țările

Europei, fenomen de o însemnătate epocală, atât din perspectiva transformărilor radicale de natură ideologică și politică în curs de afirmare la începutul secolului al XIX-lea, cât mai ales a afirmării unei conștiințe artistice pe punctul de a se coagula într-o structură de gândire care răspundea noilor realități:

„Romantismul a fost încă de la începuturile sale un curent artistic în care influențele reciproce între diversele națiuni europene au jucat un rol însemnat (...). Dacă literatura engleză constituise pentru artiștii germani de la sfârșitul secolului al XVIII-lea un exemplu, acela care avea să aducă o modificare simțitoare în optica și atitudinea lor este francezul Jean-Jacques Rousseau”⁴.

O altă perspectivă în care se afirmă și se decantează estetica romantică – și pe care o vom regăsi cu pregnanță în opera lirică a marilor compozitori italieni din epocă, în rândul cărora Verdi ocupă un loc reprezentativ – este angajarea, pe plan individual și social, a pasiunilor umane în care intervine de obicei jocul instinctelor, al opțiunilor majore cu alură de destin, din care nu lipsește revolta împotriva predeterminărilor și ale evenimentelor accidentale survenite în cursul existenței. Tocmai în albia acestei tendințe survin atmosferele întunecate, misterul, senzațiile tari, oribilul și terifiantul. Artistul romantic pare dotat cu un suflet suprasensibil, gata mereu să accepte și să continue tulburările ivite în intimitatea sa și în ambianța în care trăiește. El nu se mai simte un burghez ci începe să se comporte tot mai mult într-un mod autoconvențional, uneori chiar cu acțiuni ce apar ca asociale și amurale.

Există, printre ei, artiști disperați și blestemați ce alimentează propriul geniu prin transgresiuni și excese. Romantismul acreditează pesimismul, scepticismul, își trăiește nenorocul cu o tensiune dramatică iar rezultatul se regăsește în opere în care oroarea, așa cum se întâmplă în unele tablouri ale lui Gericault ce transfigurează țeste umane decapitate. Cum anticipam, arta romantică acoperă și sfera religioasă, o întoarcere la reperele credinței pe care laicismul și anticlericalismul iluminist le îndepărtase din ambianța cotidiană. Impulsul cel mai eclatant al acestei redescoperiri l-a constituit publicarea lucrării *Geniul creștinismului* a francezului

⁴ Cf. Ada Brumar, *Romantismul în muzică*, vol. 1. București, Editura Muzicală, 1962, p. 12.