

CODRUȚA MARA LUISA GHENCEAN

**INTROSPECȚIUNI
INTERPRETATIVE**

Referenți:

Conf. univ. dr. Veronica Negreanu

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GHENCEANU, CODRUȚA

Introspecțiuni interpretative / Codruța Ghenceanu.

- Cluj-Napoca : MediaMusica, 2019

ISMN 979-0-9009871-4-3 ; ISBN 978-606-645-048-5

78

Design coperta: Ciprian Gabriel Pop

© Copyright, 2019, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS:

DON GIOVANNI de W. A. MOZART	4
Mozart și opera	4
Opera Don Giovanni privită din perspectiva acompaniamentului	11
BELCANTOUL ȘI REPREZENTANȚII SĂI DE SEAMĂ:	
ROSSINI, DONIZETTI, BELLINI.....	62
Aspecte stilistice ale belcanto-ului italian	62
GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)	
Creația rossiniană privită din perspectiva acompaniamentului	66
GAETANO DONIZETTI (1797-1848)	
Creația donizettiană privită din perspectiva acompaniamentului....	118
VINCENZO BELLINI (1801-1835)	
Creația belliniană privită din perspectiva acompaniamentului	132
GIUSEPPE VERDI (1813-1901)	
Creația verdiană privită din perspectiva acompaniamentului	142
CONCLUZII	234
BIBLIOGRAFIE	236

***DON GIOVANNI* de W. A. MOZART**



Mozart și opera

Geniul său excepțional îl situează mai presus de oricare maestru, în toate domeniile artei și în toate timpurile

Richard Wagner despre Mozart

Pentru mine înainte de orice este opera

W. A. Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart s-a născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg, pe atunci capitala unui principat-arhiepiscopat (germ. Fürstbistum) ce făcea parte din Sfântul Imperiu Roman de Națiune Germană (după 1804 devenit Imperiul Austriac). Tatăl lui, Leopold Mozart, (foto) era un talentat violonist în orchestra de la curtea prințului arhiepiscop din Salzburg, și era apreciat pentru aptitudinile sale pedagogice. În registrul de botez, noul născut a fost înregistrat cu numele: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Mai târziu, în Italia, și-a luat numele de



Amadeus, traducerea latină a lui Theophilus (*Iubitorul de Dumnezeu*).

Încă de mic copil, Wolfgang dă dovada geniului său muzical. La vârsta de 5 ani, înainte de a ști să scrie, compune câteva piese pentru pian, transcrise imediat de tatăl său. În ianuarie 1762, Leopold Mozart obține de la arhiepiscopul Schrattenbach un concediu de trei săptămâni, pentru *a arăta lumii acest miracol*. Acest turneu va dura 9 ani!

Prima apariție are loc la München, unde Wolfgang execută muzică la clavecin în fața prințului elector de Bavaria, după care familia Mozart pleacă la Viena, tânărul Wolfgang concertând în fața familiei imperiale. Urmează un lung turneu european: Augsburg, Aachen, Bruxelles, Paris și Versailles. Rămâne un an la Londra, apoi se întoarce în Austria, trecând prin Franța, Elveția și Bavaria. Între decembrie 1769 și martie 1771 întreprinde un lung turneu în Italia: Verona, Milano, Florența, Roma și Napoli au fost principalele stațiuni de concerte. Peste tot publicul era fascinat de talentul acestui copil precoc, între timp devenit adolescent.

În timpul acestor lungi călătorii pe care le face împreună cu tatăl său în Munchen, Viena, Praga, Mannheim, Paris, Londra sau Haga, capitale ale culturii europene, orașe în care Mozart are prilejul să cunoască numeroși muzicieni importanți ai vremii, să studieze un număr impresionant de lucrări aparținând predecesorilor și contemporanilor săi.

O influență importantă este exercitată de către Johann Christian Bach, întâi la Londra (1764-1765) și apoi la Viena (1767-1768), perioadă în care Mozart se familiarizează atât cu lucrările lui Johann Christian cât și cu cele ale marelui Johann Sebastian Bach.

De-a lungul întregii sale vieți, numeroasele sale călătorii îi oferă tot atâtea prilejuri de a auzi noi muzici, noi stiluri muzicale, tendințe prezente sau vestigii ale barocului și renașterii. Prietenia cu Joseph Haydn este prilej de comunicare și de creație, Mozart dedicându-i 6 cvartete de coarde.

Nenumăratele sale voiaje, această continuă mișcare în centrele muzicale europene se reflectă în versatilitatea și fluiditatea stilului mozartian. Mozart crește practic deodată cu stilul clasic, transformările și evoluțiile genului regăsindu-se pas cu pas în creația mozartiană.

Primele lucrări sunt exerciții după modele baroce, copilul compozitor absorbind ca un burete tot ceea ce oferă realizările trecutului. Sinteza între diversele direcții și influențe se împletește cu gustul propriu, cu acea sclipire de geniu, acea ușurință de a imagina linii muzicale, construcții simple dar ingenioase. Claritatea și particularitatea stilului mozartian se accentuează cu fiecare nouă lucrare.

În anii 1769-1771, Mozart împreună cu tatăl său, fac prima călătorie în Italia unde scrie prima sa opera seria, intitulată *Metridate re di Ponte* (Metridate, regele Pontului), reprezentată cu mare succes sub conducerea lui, la teatrul Scala din Milano (1770). Cu ocazia celei de a doua călătorii în Italia, Mozart compune serenada balet *Ascanio in Alba*, compusă pentru nunta arhiducelui Ferdinand.

Între timp, la Salzburg se urcă pe tronul principatului, arhiepiscopul Hieronymus¹, prinț de Colloredo, un om care îl tratează pe tânărul compozitor în rând cu servitorii curții. Mozart compune pentru ocazia înscăunării, o serenadă *Il sogno di Scipione* (Visul lui Scipione), iar la comanda teatrului Scala, Mozart termina opera *Lucio Silla* care nu a avut succes din cauza textului prea convențional.

Cea mai reprezentativă lucrare din tinerețea lui Mozart, este opera buffa în trei acte *La finta giardiniera* (Grădinărița prefăcută), compusă pentru carnavalul din München (1775), alături de opera *Il re pastore* (Regele păstor), compusă în aceeași perioadă. Familia Mozart revine la Salzburg la 15 decembrie 1771. Wolfgang împlinește 16 ani și pleacă pentru câteva luni la Bologna, unde

¹ Hieronymus Joseph Franz de Paula, Graf Colloredo von Wallsee und Melz, Fürsterzbischof von Gurk und Fürsterzbischof von Salzburg

studiază cu Giovanni Battista Martini (1706-1784), renumit pedagog în arta compoziției.

La întoarcere este angajat ca maestru de concert (Konzertmeister) de către noul arhiepiscop din Salzburg, contele Colloredo, cu un salariu de 150 de guldeni pe an, ceea ce constituia o sumă apreciabilă. În această funcție rămîne timp de șase ani, deși relațiile cu noul arhiepiscop nu sunt din cele mai bune, acesta tratându-l de servitor și interzicându-i să părăsească orașul Salzburg.

Nemaiputând suporta umilințele, Wolfgang își dă demisia în 1777 și pleacă, însoțit de mama sa, la München, unde solicită un angajament la curtea prințului elector Maximilian III. Acesta însă îl refuză. După o altă tentativă nereușită la Mannheim, se hotărăște să-și încerce soarta la Paris, unde-în timpul turneului din 1763-avusese mult succes. Publicul parisian nu-și mai amintea însă de copilul minune de atunci și Mozart se lovește de multe greutăți. La toate acestea se adaugă moartea mamei, care îl însoțise peste tot.

Starea lui morală se ameliorează cu greu, compozițiile sale încep să fie apreciate la curțile domnești. Lipsurile materiale îl constrâng totuși să părăsească Parisul și iată-l la 15 ianuarie 1779 din nou la Salzburg, unde rămîne doi ani. Între timp compune opera *Idomeneo*, cu care înregistrează un mare succes. Se decide totuși în 1781 să plece la Viena, capitala Imperiului.

Sosirea lui Mozart în Viena în 1781 marchează o accelerare în dezvoltarea și cristalizarea stilului clasic. Aici Mozart absoarbe fuziunea între stilul italian spumos, brilliant și stilul german caracterizat prin o puternică coeziune a formelor. În această decadă, Mozart compune operele sale cele mai faimoase și ultimele 6 simfonii, lucrări ce redefinesc genul simfonic, deschizând drumul simfoniei beethoveniene și mai târziu al celei romantice, alături de o serie de concerte pentru pian, concerte a căror formă și construcție reprezintă o sinteză și reformă a genului.

Viena era în acea epocă capitala mondială a muzicii clasice. Mozart se simte în sfârșit independent și își creează un cerc de

relații, conștient de faptul de a fi un virtuos fără egal al pianului. Înregistrează primul mare succes cu opera *Răpirea din serai*, fiind felicitat de însuși împăratul Iosif II cu cuvintele: *o muzică prea frumoasă pentru urechile noastre*.

Mozart dă numeroase concerte publice și private, executând din propriile compoziții, improvizează spontan pe teme date; aplauzele nu conținesc, publicul este în extaz. Redescoperă operele lui Bach și Händel, pe care le face cunoscute publicului vienez.

La 4 august 1782 se căsătorește cu Constanze Weber (foto). La 1785 este vizitat de tatăl său, Leopold, care- până atunci foarte reticent- constată cu satisfacție reușita lui Wolfgang. Este încântat să audă din gura lui Joseph Haydn: *Fiul Dumneavoastră este cel mai mare compozitor pe care l-am cunoscut*.



La sfârșitul unui concert în Burgtheater, după interpretarea concertului nr. 20 pentru pian, împăratul Iosif -prezent în sală- se ridică în picioare agitându-și pălăria și strigând *Bravo Mozart!*. În această perioadă Mozart compune într-un ritm neobișnuit, lucrează cu obstinație la splendidele cvartete dedicate lui Haydn și la opera *Nunta lui Figaro*, după o piesă a lui Beaumarchais, operă revoluționară, ca muzică și conținut istoric, reușind să depășească dificultățile din partea nobilimii.

În timp ce Mozart termină compoziția operei *Don Giovanni*, tatăl său se îmbolnăvește și moare la 28 mai 1787. Între 1784 și 1786, Mozart realizează în medie o compoziție la fiecare două săptămâni, cele mai multe adevărate capodopere. Premiera operei *Don Giovanni* are loc la Praga și este primită de public cu entuziasm.

Urmează opera *Così fan tutte*, reprezentată cu mai puțin succes. Mozart pierde treptat din popularitate, între timp murise și protectorul său, împăratul Iosif II, care îl numise compozitor al curții imperiale.

În martie 1790 dă ultimul său concert public, interpretând concertul pentru pian KV595. Compune încă opera *Flautul fermecat*, cu care obține un succes enorm. Începând din luna noiembrie 1791, sănătatea lui Mozart se degradează însă progresiv. Se pare că suferea de o febră reumatismală recurentă cu insuficiență renală. Speculațiile nu au lipsit, suspectându-se o otrăvire pusă la cale de rivalii lui, cum ar fi fost Antonio Salieri. La 4 decembrie starea lui se ameliorează trecător, mai lucrează la compoziția *Requiemului*, pe care nu va reuși să-l termine. Există mărturii că *Requiemul* a fost comandat compozitorului de o persoană necunoscută, care i-a venit în vizită fiind îmbrăcată în straie de culoare neagră. Persoana a fost mai târziu identificată-acesta era un slujitor al unui conte vestit. Contele, pe numele Walsegg, avea intenția de a se interpreta *Requiemul* compus de Mozart cu ocazia trecerii din viață a soției sale, reclamând creația drept compoziție proprie.

Despre această întâmplare Mozart nu a mai aflat. El era convins că muzica și-o scrie pentru propria sa moarte! În ziua de 5 decembrie 1791, viața scurtă a lui Wolfgang Amadeus Mozart se stinge. Avea numai 35 de ani! După un scurt serviciu divin la catedrala Sfântul Ștefan (*Stefansdom*) din Viena, trupul neînsuflețit al lui Mozart este dus fără un cortegiu de însoțitori la cimitirul Sankt Marx, mormântul său rămânând anonim până în zilele noastre.

În scurta sa viață, Wolfgang Amadeus Mozart a compus un număr enorm de opere muzicale, cele mai multe neegalate în frumusețe sau profunzime. În 1862, Ludwig von Köchel a clasificat și catalogat compozițiile lui Mozart, fiind numerotate cu mențiunea KV (Köchel-Verzeichnis = catalogul Köchel). Ultima sa creație, *Requiem-ul*, are numărul 626. Mozart este autorul a 41 de simfonii, printre care sunt de menționat Simfonia nr. 35 *Haffner*, nr. 36 *Linz*, nr. 40 și nr. 41 *Jupiter*. A compus 27 concerte pentru pian și orchestră, 7 concerte pentru vioară și orchestră, concerte pentru

clarinet, pentru harpă și flaut, pentru corn și orchestră, 2 simfonii concertante, divertismente, serenade.

În domeniul muzicii de cameră sunt de menționat cele 6 cvartete pentru coarde dedicate lui Haydn, sonate pentru pian, sonate pentru vioară și pian, trio-uri pentru vioară, violoncel și pian, cvartete pentru instrumente de suflat, sextetul *O glumă muzicală* etc.

Pasionat de operă, a compus 17 opere, dintre care cele mai cunoscute, jucate și astăzi pe scenele tuturor teatrelor de operă din lume, sunt: *Răpirea din Serai*, *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Flautul fermecat*. A mai compus 19 messe, cantate, motette pentru soprană și orchestră, oratoriul *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* și, în fine, *Requiem*-ul în re minor.



Opera Don Giovanni
privită din perspectiva acompaniamentului



Aici nu se vorbește decât despre Figaro. Nimic nu este cântat, îngânat sau fluierat decât dacă este din Figaro. Desigur, este o mare onoare pentru mine. – fragment din scrisoarea trimisă de către Mozart lui Gottfried von Jaquin, în 15 ianuarie 1787 din Praga.

La începutul anului 1787, Mozart se afla la Praga, unde asistă la reprezentația operei *Le nozze di Figaro* din 17 ianuarie, dirijând opera cinci zile mai târziu. Impresionat de primirea călduroasă și de succesul de proporții obținut cu Figaro, Mozart semnează înainte de a părăsi Praga, pe 7 februarie, un contract pentru compunerea unei opere pentru stagiunea următoare. Acest contract, semnat cu Pasquale Bondini, director al Teatrului Național al Contelui Nostitz, va duce la nașterea primei opere scrise de Mozart pentru publicul praghez, *Don Giovanni* (KV 527).

De la premiera din 29 octombrie 1787 și până în prezent, această operă a suscitat valuri de admirație mereu crescândă, fiind și în zilele noastre o sursă de încântare pentru publicul întregului mapamond. Mozart a fost permanent elogiat de către personalități ale culturii mondiale, începând cu Goethe, care îl considera singurul

demn de a pune pe muzică al său Faust, sau E.T. A. Hoffmann, care se referă la *Don Giovanni* considerând-o *opera operelor*, sau marele teolog și filosof danez Soren Kierkegaard, care, în 1843, scrie: *Don Juan-ul lui Mozart ocupă un loc de frunte între toate operele artelor clasice*.

Don Giovanni este a doua dintre cele trei opere italiene scrise de Mozart pe libretul lui Lorenzo Da Ponte, (foto), precedând *Così fan tutte* (K 588) și urmând după *Le nozze di Figaro* (K 492). *Don Giovanni* a fost compus între lunile martie și octombrie ale anului 1787, dată la care Mozart avea 31 de ani.



Don Giovanni reprezintă una dintre capodoperele istoriei muzicii și culturii occidentale. În el se reflectă în toată splendoarea sa geniul mozartian în diferitele stiluri și modalități componistice ale unui *Settecento* muzical ajuns deja pe culmile strălucirilor sale și în pragul transformării în ceea ce va reprezenta romantismul secolului viitor.

Amprenta lui Lorenzo Da Ponte, viitor poet al curții de la Viena, se regăsește în manieră sensibilă în toate cele trei opere. Libretistul venețian a colaborat cu mulți dintre compozitorii italieni ai vremii, printre care Antonio Salieri, pentru care a scris libretul la *Il burbero benefico*, al cărui personaj principal se regăsește mai târziu și în teatrul lui Goldoni.

Da Ponte, în colaborarea cu Mozart pentru țesătura dramei, s-a inspirat dintr-un libret mai vechi al lui Giovanni Bertati, intitulat *Don Giovanni Tenorio, ossia Il convitato di pietra*, aducându-i totodată modificări substanțiale. Bertati executase acest text pornind de la creația în versuri a lui Tirso de Molina, compusă de către scriitorul spaniol în 1630 și purtând numele de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.

Tema lui Don Juan Tenorio, luată dintr-o sursă de inspirație folclorică, i-a permis lui de Molina– care și-a structurat povestirea în trei zile distincte din viața aventuroasă a seducătorului din

Sevilla– să inaugureze drumul literar-muzical plin de farmec și succes al lui Don Giovanni.

De la sursele sale ce sunt învăluite în anonimul oralității și al ritualului, și până la versiunea mozartiană, mitul lui Don Giovanni s-a dezvoltat, s-a colorat și și-a adăugat valențe expresive și teme noi, adăugând diverse noi conotații precum cea etică, socială, filozofică sau existențială.

La originile sale, mitul lui Don Giovanni este povestea banchetului la care este invitată Moartea. După unele păreri, mitul își are originile undeva în secolul al XI-lea, abordând, de-a lungul istoriei sale, această tematică a cultului morților, tematică ce avea un impact puternic în Evul Mediu, personajul nefiind în mod obligatoriu Don Giovanni.

Într-adevăr, în dramatizările din secolele XII și XIII, personajul principal nu este seducătorul ce minte și părăsește femeile, ci este un om ce sfidează moartea, omul ce invită un mort să cineze cu el. Banchetul împreună cu un mort reprezintă un tabu fundamental în culturile mediteraneeană și orientală.

Este interzis strict în viața socială, cu excepția unor momente rituale, în Ziua Morților, sau în Ziua tuturor sfinților (2 noiembrie), zi în care sufletele morților revin pe pământ, iar contactul oamenilor vii cu sufletele celor morți se desfășoară pe parcursul banchetelor, servindu-se, chiar în unele tradiții, un fel de mâncare ce poate fi consumată de către morți. Mortul este o entitate ambiguă în acest caz, o prezență în contact cu două lumi, apropiindu-i, prin prezența sa rituală, pe cei vii de lumea de dincolo.

Nesăbuița lui Don Giovanni constă așadar în dorința de a experimenta pericolul de a banchetui cu Moartea, fără a muri. Eroismul lui Don Giovanni este doar atât: provocarea adusă mortului. Profanările sunt de fapt două: mai întâi lipsa de respect arătată în casa mortuară, iar apoi invitația la cină.

La apariția musafirului de piatră, cel care a lansat invitația mănâncă împreună cu oaspetele său, iar apoi îi dă mâna, prilej cu

care este tras în focul iadului. Mâna mortului este o imagine ce apare în multe tradiții. De obicei este mâna de foc, al cărei contact arde, lasă o urmă de arsură și omoară. De asemenea poate fi mâna care îngheață pe cel ce o atinge, deși mai degrabă se poate vorbi de o senzație extremă, care conține ambele senzații de înghețat și fierbinte îngemănate în durere și moarte.

Acesta este nucleul mitului, nucleu din care lipsește dimensiunea libertinului, pedeapsa venind ca urmare a sfidării aduse morții și nu pentru felul în care se poartă cu femeile. Acest mit se reprezintă și în zilele noastre, în sate din Spania, în preajma cimitirelor, cu ocazia zilei morților, păstrându-și caracterul ritualic.

Tema libertinului a fost adăugată mitului mai târziu, probabil odată cu Contrareforma, din cauza faptului că mitul originar al provocării morții începuse să-și piardă din forța dramatică, odată cu răspândirea ideilor iluministe. Din această cauză apare latura desfrânată a eroului și totodată și victimele feminine ale abuzurilor sale sentimentale, dintre care, cea mai importantă, Anna, fiica mortului, violentată de Don Giovanni.

Atât Mozart cât și Da Ponte erau oameni de lume. Figura lui Mozart, portretizat când romanțat, când distorsionat în filmul lui Milos Forman, *Amadeus*, este aceea a unui muzician de geniu care se ascunde pe sub mese la banchete, în timpul dintre o sonată și un concertino, proferând glume deșuchete și adesea rușinoase la adresa unor figuri marcante ale vremii, glume ce i-au atras antipatia și dușmania unor oameni mărginiți și invidioși pe talentul său, trasându-i un destin sumbru ce avea să îi curmeze foarte de timpuriu viața și creația.

Nici Da Ponte nu era mai prejos, în ceea ce privește apucăturile și viciile. Se spune că în timpul lungilor zile petrecute în fața biroului, scriind, Da Ponte avea la el un clopoțel cu care chema o servitoare tinerică să îi țină companie.

Desigur, pentru a putea vorbi despre Don Giovanni nu este suficient să se facă referire la aceste episoade ce au un aer de caricatură, însă, se poate afirma cu certitudine că întâlnirea dintre

verva plină de culoare și aroganță a muzicianului și înclinațiile către libertinaj ale poetului se reflectă în modul cel mai fericit cu putință, îngemănându-se și împlinindu-se în figura celebrului gentilom spaniol, îndrăzneț până la nesocotință, sfidător până la blasfemie și înfometat fără de astâmpăr, vânând fără opreliști orice creatură aparținând sexului frumos.

Opera lui Mozart a avut premiera, după cum am mai spus la Praga, în 29 octombrie 1787, iar după succesul premierei, Mozart scria: *Opera a avut succesul cel mai strălucitor cu putință*; într-adevăr, se știe că în seara de 3 noiembrie a avut loc a patra reprezentație *în beneficiul compozitorului*, având loc demersuri asidue din partea impresarilor pentru a-l reține la Praga pe Mozart, în vederea unei noi opere.

Impresarul Guardasoni se grăbește să îi scrie lui Da Ponte: *Evviva Da Ponte! Evviva Mozart! Tutti gli impresari, tutti i virtuosi devono benedirli! Finché essi vivranno, non si saprà mai cosa sia la miseria teatrale*. Ca fapt divers, este interesant de menționat că din publicul de la premieră făcea parte și Giacomo Casanova, aflat de câteva zile la Praga.

După marele succes praghez, opera este reprezentată la Viena, în luna mai a anului următor. Praga a fost ulterior considerată un loc ales pentru a încerca o versiune, ce va fi mai apoi definitivată pentru a fi prezentă în orașul imperial.

Mozart a întâmpinat piedici serioase din partea rivalilor săi, ale căror intrigi l-ar fi făcut poate chiar să renunțe la a-și mai prezenta opera la Viena, dacă nu ar fi intervenit însuși împăratul Austriei, Iosif al II-lea, cu un ordin expres de a se reprezenta *Don Giovanni*. Informații cu privire la intrigile ce au înconjurat ediția vieneză a operei se regăsesc în memoriile lui Lorenzo da Ponte.

Datorită, în parte, unui nou ansamblu solistic, Mozart a fost nevoit să aducă unele modificări, mai ales în actul al II-lea. De altfel, publicul vienez, mai degrabă conservator, ar fi primit cu rețineri sau chiar ostilitate opera în versiunea ei originală, motiv pentru care autorul a efectuat tăieturi și modificări substanțiale. Au

apărut numere noi, altele fiind scoase, au fost adăugate și modificate recitative, însă cu toate astea, varianta vieneză a obținut un succes modest, incomparabil mai mic decât cel de la Praga.

Imediat după reprezentarea versiunii revizuite se naște o dispută între susținătorii celor două versiuni. Diferențele au fost însă definitiv rezolvate de către membrii organizației Neue Mozart-Ausgabe, instituție ce lucrează de mai bine de cincizeci de ani la revizuirea critică a creației mozartiene. Versiunea aleasă drept definitivă este cea pragheză.

Un alt punct de interes este reprezentat de titlul ales de compozitor, cât și de mențiunea ce apare în catalogul tematic, unde, în data de 28 octombrie, Mozart introduce Don Giovanni cu titlul: *Il dissoluto punito*, ossia *Don Giovanni* și cu specificația *opera buffa*, pentru a reveni mai apoi la clasificarea ce se păstrează și în zilele noastre și anume cea de *dramma giocoso*.

Don Giovanni este așadar o *dramma giocoso* împărțită în două acte. *Dramma giocoso* este denumirea unui gen de operă folosit în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, avându-și originea în Italia, fiind folosit inițial de către Carlo Goldoni în 1748.

Astfel, *dramma giocoso* are o țesătură sentimentală sau patetică cu final fericit, găsindu-se la jumătatea drumului dintre opera seria și opera buffa, având drept caracteristică inserarea unei scene comice pentru crearea climaxului dramatic de la sfârșit de act. Genul s-a dezvoltat din tradiția operei napolitane, în special datorită lucrărilor lui Goldoni de la Veneția.

Lucrări aparținând acestui gen au fost scrise de Baldassarre Galuppi, Niccolò Piccinni, Antonio Salieri, Domenico Cimarosa și alții, astăzi rămânând în repertoriul curent al teatrelor de operă doar *Don Giovanni* și *Così fan tutte* de Mozart, și *Il matrimonio segreto* de Cimarosa. Alte elemente tipice acestui gen sunt alternanța dintre dialoguri rapide și numere muzicale cu un pronunțat caracter dramatic, cât și portretizarea unor personaje între ironie, insolență și supunere fricoasă în raport cu stăpânirea, cum este atitudinea lui Leporello față de stăpânul său, Don Giovanni.

În dramă sunt prezente de asemenea figuri comice sau cu un caracter bucolic (țărani petrecăreți), dar există între figurile comice și cele dramatice o puternică antiteză, menită să transmită publicului valorile morale și etice ale figurilor patetice sau tragice.

De fapt, Don Giovanni este etern călător între polaritățile claselor sociale, între galanterie și grobianism, spulberând prin comportamentul său limitele celor două lumi, încălcând toate restricțiile.

Însă nu atât figura controversată a eroului, cu succesele sale amoroase și atitudinea sa sfidătoare este relevantă de această țesătură de evenimente, ci, în spiritul catharsis-ului antic, pedeapsa primită prin intermediul unui *Commendatore* în care putem întrezări acel *Deus ex machina*, soluționare de natură divină, exemplară pentru publicul spectator, toate aceste argumente justificând continuarea titlului *ossia Il dissoluto punito*.

Mai mult chiar, uvertura vine să confirme primatul pedepsei, al exemplului, asupra jocului periculos al protagonistului.

Reiterarea discursului melodic și a temelor din prima parte a uverturii în momentele de climax dramatic din finalul actului secund, sugerează ideea unei compoziții circulare, a unei ciclicități epice a narațiunii ce pare, prin cercuri concentrice, să învăluiască încet și sigur sufletul lui Don Giovanni, târându-l inexorabil dincolo de mormânt.

Această polaritate despre care vorbeam mai devreme se dezvăluie încă din uvertură. Re, tonică și centru de greutate al întregii opere, pendulează între minorul sentențios– grav și amenințător în momentul scării cromatice ce reunește toate cele 12 sunete ale gamei cromatice– și majorul înfloritor– explozie de viață pătimasă ce nu se supune regulilor, sfidează îngrădirile de orice natură, trăiește. Imaginea sonoră a acestei uverturi este impresionantă și realmente suprarealistă; este vegetație luxuriantă, tropicală, crescută pe vârfurile înghețate ale unui masiv de granit.

Apariția personajelor se realizează într-o succesiune plină de dinamism, Mozart creionând de la prima apariție atât importanța

și locul pe care îl ocupă fiecare dintre personaje în desfășurarea acțiunii, cât și, mai ales, fondul sufletesc, esența eroilor săi.

Leporello apare bombănind, promițându-și că va lua atitudine de comportamentul *galantului* său stăpân, dar este evident că nu va întreprinde nimic, confirmându-și porecla. Intrarea Donnei Anna, furibundă, pe urmele lui Don Giovanni este pregătită de o intensificare a discursului orchestral printr-o serie de accente dramatice, Donna Anna apărând în scenă *come furia disperata*, în contrast cu un Don Giovanni cinic, rece și lipsit de maniere.

Intrarea inoportună a comandorului se realizează odată cu revenirea re minorului, marțial, amenințător, și este prilejul unei noi ambivalențe, în ceea ce privește importanța și ponderea acestui personaj în economia piesei.

Comandorul este victimă și călău al lui Don Giovanni, prezența sa circumscrie întreaga desfășurare a acțiunii dramatice, rămânând, în mod paradoxal, în afara ei, neputincios în calitate de părinte, este totuși acela care, în calitate de oaspete de piatră, hotărăște soarta damnatului. Momentului morții, parcă suspendat între pământ și cer, undeva în afara dimensiunii realului, i se succedă un recitativ în care Leporello are prilejul să trivializeze întreaga situație *chi e morto, voi, o il vecchio?*.

Apariția Donnei Anna însoțită de Don Ottavio, oferă un prim portret al acestuia din urmă. Îngrijorarea se îmbină cu spiritul cavaleresc, cu simțul unei datorii fundamentale de a proteja ființa iubită. Don Ottavio răspunde acceselor de furie ale Annei, printr-un discurs calm punctat pe alocuri de efuziuni lirice. Ritmul interior al acestui duet fluctuează sugestiv între *Allegro agitato* și momente de *Adagio*.

Figura lui Don Ottavio începe să se contureze ca o contrapondere a lui Don Giovanni, nu doar din punct de vedere dramaturgic, ci, după cum vom vedea ulterior, și din punct de vedere al scriiturii vocale.

Cel mai revelator din acest punct de vedere este contrastul între aria lui Don Ottavio din actul I, *Dalla sua pace*, arie de linie,

cu fraze largi în piano, mărturie a unei iubiri asumate total, și aria șampaniei, în care Don Giovanni bravează, într-un discurs vocal agresiv, de o mare viteză, dând glas promiscuității și desfrâului.

Donna Elvira intră *cu o falcă-n cer și una-n pământ*, clocotul unui suflet rănit cât și amplitudinea emoției, devenind evidente în momentul salturilor la octavă și nonă *gli vo' cavare il cor*. Donna Elvira este iubirea deznădăjduită și nu răzbunătoarea care se pretinde a fi; este dispusă să ierte orice infamie pentru a-l avea din nou pe Don Giovanni, iar din hotărârea ei nu o poate întoarce nici aflarea impresionantei liste a cuceririlor soțului ei.

Antiteza în care se află Don Giovanni și Don Ottavio este în mare măsură similară celei între Donna Elvira și Donna Anna, însă în oglindă, în sensul că ambele donne sunt exact opusul a ceea ce vor să pară: Donna Anna, aparent fragilă, îndoliată și mai tot timpul în pragul lacrimilor *Ah, non mi dir* este de fapt o fiară, a cărei pasiune sălbatică pentru Don Giovanni este de neoprit, pasiune ce pendulează între dorința de a-l avea și cea de a-l vedea pedepsit, în timp ce Donna Elvira, cea care jură că îi va smulge inima din piept trădătorului, monstrului perfid, *Ah, chi mi dice mai* este de fapt mânată de o iubire totală, între iertare și sacrificiu, iubire cu valențe salvatoare *Mi tradi quell' alma ingrata*.

Așadar ne aflăm în fața unei structuri polare duble, la polul pozitiv regăsim iubirea Elvirei și statornicia lui Ottavio, iar la polul negativ trădarea lui Giovanni și ipocrizia Annei. Zerlina și Masetto sunt ultimii intrați în scenă, în sunet de serbare câmpenească.

Zerlina emană o prospețime ce nu are nimic de a face cu inocența sau naivitatea, iar Masetto, bătos și aparent trecut prin încercările vieții, cedează cu ușurință șiretlicurilor Zerlinei.

Acest cuplu, pe cât este de nostim, pe atât este de picant. Șiretenia Zerlinei este magistrală în două arii și un duet cu Don Giovanni, unde ingenua miaună, se gudură, își etalează inocența, în timp ce Masetto, în arie și în finalul actului I, bodogăne asemenea ursului păcălit de vulpe.

Iată, într-o expunere sumară, tabloul complet al trăirilor umane ale acestor personaje, între *dramma* Comandorului și *giocosu*-ul lui Leporello, șiretlurile Zerlinei și obtuzitatea lui Masetto, isteria Donnei Anna și perplexitatea lui Don Ottavio, dispararea Donnei Elvira și insașiabilitatea lui Don Giovanni.

Opera lui Mozart prezintă o țeșătură complexă de caractere și de acțiuni, al cărui element fundamental, dintr-un punct de vedere sociologic, este distrugerea prestigiului aristocrației, fapt evidențiat de pățaniile erotico-mondene ale libertinului.

Din această perspectivă, două sunt momentele importante ale narațiunii: primul, când Donna Anna îi cere ajutor lui Don Giovanni în descoperirea asasinului, însă odată cu apariția Elvirei reușește să îl recunoască pe asasin sub veșmântul cavalerului, fapt ce îi provoacă logodnicului stupefiat sentimente contradictorii, acesta nereușind să conjuge aristocrația –castă ce condensează toate virtuțile –cu fraudă, cu crima; al doilea moment se concretizează în căutarea lui Don Giovanni de către Masetto, înarmat, expediție punitivă care, deși soldată cu un eșec, marchează o ruptură între castele sociale, aristocrația pierzând nu doar rolul de element de echilibru, ci devenind totodată obiectul urii claselor de jos.

Episoade de revoltă antinobiliară existau de mai bine de două sute de ani, însă este semnificativă introducerea unui astfel de moment vădit anti-nobiliar într-o operă destinată claselor conducătoare ale societății.

Luând în calcul aceste considerente, Don Giovanni este opera condamnării desfrânatului aristocratic, însă, ca o reflexie se observă condamnarea încă în stadiu embrionar a castei sociale căreia acesta îi aparține.

Acțiunea operei se desfășoară la Sevilla în secolul al XVII-lea.

Actul I.

În grădina Comandorului, Leporello stă de pază, așteptându-și stăpânul, ce sosește urmărit de Donna Anna, după ce

încercase să o seducă. Comandorul apare, îl provoacă la duel pe gentilomul mascat, în timp ce Anna fuge, și este ucis de acesta. Întorcându-se împreună cu logodnicul ei, Don Ottavio, Anna este îngrozită de moartea tatălui ei și îi cere lui Ottavio să o răzbune.

În piața din fața palatului său, Don Giovanni însoțit de Leporello vede o femeie ce caută disperată pe cel ce a părăsit-o și, nerecunoscând-o pe Elvira, încearcă să flirteze cu ea. Reproșurilor Elvirei, Don Giovanni le răspunde sumar, lăsând explicațiile în seama lui Leporello, care, dând la iveală un catalog, face o expunere exhaustivă cu privire la cuceririle stăpânului său.

Apare un convoi de nuntași cu Masetto și Zerlina în frunte. Don Giovanni și Leporello sosesc, iar gentilomul este imediat atras de Zerlina și, după ce reușește să scape de gelosul soțior, pune în practică întreaga sa artă a seducției, dar planul său este dejucat de apariția Elvirei. Rămas singur, Don Giovanni îi întâlnește pe Anna și Ottavio, aceștia cerându-i ajutorul. Elvira se întoarce și, fără a se mai gândi la urmări, se plânge celor doi de trădarea suferită. Ultimele cuvinte ale aventurierului o fac pe Anna să recunoscă în el pe asasinul tatălui său și pe cel ce a încercat să o molesteze. Ottavio, nu prea convins, se hotărăște să investigheze situația.

Leporello îi povestește stăpânului său despre apariția Elvirei însoțită de Zerlina, însă Don Giovanni, mereu bine dispus, se hotărăște să organizeze o petrecere de pomină. Între timp, Zerlina reușește să îl convingă pe Masetto de nevinovăția ei, dar suspiciunile renasc odată cu apariția seniorului curtenitor.

Don Giovanni îi invită pe însurăței la petrecere, moment în care apar Ottavio, Anna și Elvira mascați, cu intenția de a-l prinde pe nonșalantul amfitrion. La bal, Giovanni încearcă să o seducă pe Zerlina, care strigă după ajutor și apare răvășită, urmată de Don Giovanni care îl demască pe Leporello ca fiind atacatorul ei. Aruncându-și măștile, Elvira, Ottavio și Anna îl acuză pe Giovanni, însă acesta, nepierzându-și cumpătul, reușește să fugă.

Actul II.

În fața reședinței Elvirei, Leporello amenință să își părăsească stăpânul, dar se răzgândește la sunetul monedelor de aur. Don Giovanni, vrând să o seducă pe camerista Elvirei, își schimbă hainele cu cele ale lui Leporello și, văzând-o la geam pe Elvira, își bate joc de ea trimițându-l la ea pe Leporello în chip de Don Giovanni. Înainte de a reuși să ajungă la cameristă, Don Giovanni îl întâlnește pe Masetto însoțit de câțiva prieteni și, dându-se drept Leporello, li se alătură planului de a-l cotoconi pe libertin. Rămânând singur cu Masetto, îl bate bine, acesta fiind găsit de Zerlina, care îl consolează, promițându-i să îl vindece cu un leac special.

Într-o curte întunecoasă, Leporello vrea să o abandoneze pe Elvira, dar este surprins de Zerlina și Masetto, cărora li se alătură Anna și Ottavio, amenințând să îl omoare pe răufăcător. Elvira cere în zadar iertare în numele soțului său, dar Leporello, dezvăluindu-și adevărata identitate, profită de confuzia creată și reușește să scape. Ottavio este acum convins de vinovăția lui Don Giovanni și jură răzbunare, iar Elvira își plânge trădarea cu sufletul rănit.

În cimitir, Don Giovanni râde pe seama servitorului său, dar este admonestat de statuia Comandorului. Sfidător, Don Giovanni îi ordonă lui Leporello să invite statuia la cină, iar statuia dă din cap și răspunde: *Da*. Între timp, în camera Annei, Ottavio o presează să se mărite cu el și o acuză de cruzime când aceasta îi răspunde că e prea devreme. Anna răspunde, asigurându-l pe Ottavio de iubirea și fidelitatea ei.

În palatul său, Don Giovanni ia masa în timp ce orchestra întreține atmosfera cu muzici la modă, printre care și aria lui Figaro, muzică familiară și lui Leporello. Apare Elvira, cerându-i să își schimbe felul de a trăi. Don Giovanni o batjocorește, laudând femeia și vinul *esență și glorie a umanității*. Rănită din nou, Elvira pleacă, scoțând un țipăt înspăimântat la vederea statuii vii. Leporello, înfricoșat la culme se ascunde în timp ce Don Giovanni

înfruntă musafirul de piatră. Statuia îi cere să se căiască și să renunțe la viața de până atunci, dar Don Giovanni refuză cu încăpățânare. Statuia dispare în abis, trăgându-l cu ea pe libertinul pedepsit în focurile iadului.

Apar acum Anna, Ottavio, Elvira, Zerlina și Masetto, căutându-l pe răufăcător. În locul său îl găsesc pe Leporello, traumatizat de oroarea la care a asistat. Anna și Ottavio hotărăsc să aștepte încă un an înainte de a se căsători, Elvira se hotărăște să își încheie viața la mănăstire, Zerlina și Masetto vor merge să cineze acasă, iar Leporello va merge la cârciumă să își găsească un stăpân mai bun.

Concertato-ul final enunță morala operei: *Acesta este sfârșitul celor ce fac rău!*.

Opera este structurată în două acte și debutează cu o uvertură.

Actul I are 13 numere muzicale, iar actul al II-lea cuprinde numerele de la 14 la 24. La acestea se adaugă numerele compuse pentru Viena, și anume N. 10 a Aria *Dalla sua pace* (Don Ottavio) KV 540 a; N. 21 a Duetto *Per queste tue manine* (Zerlina, Leporello) KV 540 b și N. 21 b Recitativo accompagnato și Aria *In quali eccessi, o Numi -Mi tradì quell' alma ingrata* (Donna Elvira) KV 540 c. În cele ce urmează rememorăm lista completă a numerelor prezente în versiunea pragheză, așa cum apar în original în partitură:

Atto I.

N. 1 Introduzione *Notte e giorno faticar* (Leporello, Donna Anna, Don Giovanni, Commendatore)

N. 2 Recitativo accompagnato e Duetto *Ma qual mai s'offre, oh Dei -Fuggi, crudele, fuggi* (Donna Anna, Don Ottavio)

N. 3 Aria *Ah, chi mi dice mai* (Donna Elvira con Don Giovanni e Leporello)

N. 4 Aria *Madamina, il catalogo è questo* (Leporello)

- N. 5 Coro *Giovinette che fate all'amore* (Zerlina, Masetto, Coro di contadine e contadini)
- N. 6 Aria *Ho capito, signor sì* (Masetto)
- N. 7 Duetto *Là ci darem la mano* (Zerlina, Don Giovanni)
- N. 8 Aria *Ah, fuggi il traditor* (Donna Elvira)
- N. 9 Quartetto *Non ti fidar, o misera* (Anna, Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni)
- N. 10 Recitativo accompagnato ed Aria
Recitativo accompagnato *Don Ottavio, son morta!* (Donna Anna, Don Ottavio)
- Aria *Or sai chi l'onore* (Donna Anna)
- N. 11 Aria *Finch' han dal vino* (Don Giovanni)
- N. 12 Aria *Batti, batti, o bel Masetto* (Zerlina)
- N. 13 Finale *Presto, presto, pria ch' ei venga* (Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Don Giovanni, Leporello, Masetto, Coro di servi)

Atto II

- N. 14 Duetto *Eh via buffone* (Don Giovanni, Leporello)
- N. 15 Terzetto *Ah taci, ingiusto core* (Donna Elvira, Don Giovanni, Leporello)
- N. 16 Canzonetta *Deh vieni alla finestra* (Don Giovanni)
- N. 17 Aria *Metà di voi qua vadano* (Don Giovanni)
- N. 18 Aria *Vedrai carino* (Zerlina)
- N. 19 Sestetto *Sola, sola, in buio loco* (Anna, Zerlina, Elvira, Ottavio, Leporello, Masetto)
- N. 20 Aria *Ah pietà, signori miei* (Leporello)
- N. 21 Aria *Il mio tesoro intanto* (Don Ottavio)
- N. 22 Duetto *O statua gentilissima* (Don Giovanni, Leporello, il Commendatore)
- N. 23 Recitativo accompagnato e Rondo *Crudele!.. Ah no, mio bene! - Non mi dir, bell' idol mio* (Donna Anna)

N. 24 Finale *Già le mensa è preparata* (Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio, Don Giovanni, il Commendatore, Leporello, Masetto, Coro di sotterra)

Acompaniamentul orchestral este realizat într-o bogăție de forme având o largă paletă de funcțiuni în economia expresivității operei, având uneori rolul de susținător al discursului solistic, alteori pe cel de comentator, fiind creator de atmosferă în momente delicate, sau zugrăvind imagini pline de tensiune și dramatism.

Partitura lui Mozart prevede un aparat orchestral compus din 2 flauti, 2 oboi, 2 clarinete, 2 fagoți, 2 corni, 2 clarini (trompete), 3 tromboni, timpan, mandolină și orchestră de corzi, recitativele fiind susținute de clavicembalo și violoncel.

La acest aparat orchestral se mai adaugă în finalul actului I trei orchestre compuse după cum urmează: prima orchestra din 2 oboi, 2 corni, corzi, în afară de violoncel, iar orchestrele a doua și a treia din viori și contrabas. În finalul actului secund, cina este acompaniată de o orchestră pe scenă, compusă din 2 oboi, 2 clarinete, 2 fagoți, 2 corni și violoncel.

Mandolina este folosită doar la acompaniamentul canzonettei lui Don Giovanni (Nr. 16), iar trombonii sunt folosiți doar pentru a susține cuvintele statuii în scena cimitirului și mai apoi în finalul operei.

Uvertura reunește întreg aparatul orchestral încă de la primul acord. Măsura este *Alla breve*, tempo-ul este *Andante*, fără a specifica valoarea doimii. Primele patru măsuri concentrează în ele esența dramei ce este pe cale să se desfășoare. Re minorul izbucnește implacabil în forte, fiind urmat de un La major al cărei pedală este sensibilă lui re, do#.



(fragm. din introducerea uverturii operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Din măsura a cincea discursul orchestral este preluat de corzi împreună cu flaut și clarinet, la care se adaugă din măsura a șaptea oboiul și clarinetul 2, re minor-ul revenind de data aceasta *piano*, desfășurându-se pe o formulă repetată de pătrime cu punct urmată de optime.



(fragm. din uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Sonoritatea se acumulează treptat, îmbogățindu-se expresiv prin apariția legato-ului pe o formulă de lanț de sincopă la violă, apoi șaisprezecimile cu caracter de ostinato la violoncel, urmate de optimea cu punct urmată de triolet de treizecișidoimi într-un sforzando urmat de piano la viori, pentru a izbucni din nou în sforzando în două acorduri de la major cu septimă și si bemol major cu septimă, acord a cărui rezolvare mi bemol major– re minor– la major reprezintă puntea către unul dintre momentele cele mai surprinzătoare din întreaga creație mozartiană și anume totalul cromatic ce se desfășoară pe parcursul a patru măsuri, pornind din re minor, modulând de o manieră nemaintâlnită în epocă, spre a ajunge, după încă patru măsuri de tranziție, la re major-ul *Molto Allegro* în care se va desfășura partea a doua a uverturii.





(fragm. din uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

În continuare, începutul secțiunii a doua a uverturii:



(fragm. din uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Dacă prima parte reprezintă certitudinea inexorabilă a pedepsei, cea de-a doua este, fără îndoială, strigătul sfidător al vieții ce nu crede, nu se teme și nu are remușcări. De fapt, uvertura reprezintă un concentrat al operei, exprimând esența ce se regăsește în titlu. Finalul uverturii, coroadă pe do major, facilitează intrarea spectatorului în miezul acțiunii, pregătind printr-o sonoritate reținută, cadrul primei scene a operei. Există totuși o variantă de final, scrisă de către Mozart după premiera pragueză, probabil

pentru o execuție concertistică, sau poate chiar pentru varianta vieneză, de această dată, orchestra încheind uvertura în maniera clasică, cu acorduri repetate de re major. În cele ce urmează prezentăm cele două variante, varianta originală:



(fragm. din uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Varianta de concert:



(fragm. din uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

În No. 1 *Introduzione*, fa major, 4/4, Mozart ilustrează așteptarea înfrigurată a lui Leporello cu valori de optime urmată de pauză, pe jumătatea a doua a timpului patru figurând un triolet de

șaisprezecimi, legat de pătrimea din măsura ce urmează. Motivul de început este format din două măsuri cu auftakt ce se reiau de patru ori, ultima expunere având o codettă ce dezvoltă celula trioletului inițial, pregătind totodată intrarea vocii. Acest motiv de început duce cu gândul la mersul unei santinele ce face trei pași într-o direcție, iar cu al patrulea se întoarce pentru a porni din nou în direcția opusă.

Molto allegro.

Piano.

Strings & Harp.

Strings & Harp.

Voc.

(w/rap in a dark mantle, impatiently pacing to and fro before the steps
Leporello. to the palace).

Not-tee gior-no fa-ti-car, per chi nul-la sa gra-dir; pio-vae

(fragm. din aria lui Leporello *Nocte e giorno faticar* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Într-adevăr, în textul cântat apare de trei ori *la sentinella*, a treia dată, Mozart dându-i prilej interpretului lui Leporello să își demonstreze calitățile vocale prin două coroane ce puteau fi ornamentate după placul și priceperea cântărețului în cauză.



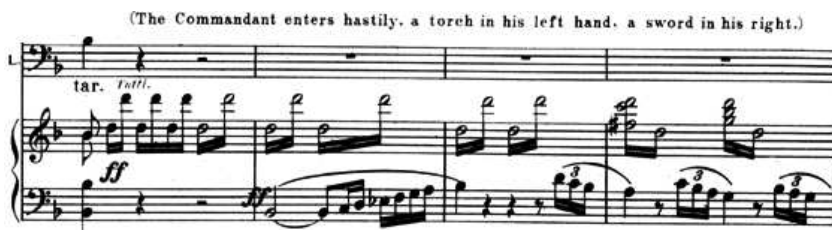
(fragm. din aria lui Leporello *Notte e giorno faticar* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

Discursul orchestral se schimbă odată cu apariția lui Don Giovanni, urmărit de Donna Anna. Apariția personajului principal al operei este punctată de orchestră, printr-un acompaniament corespunzător caracterului său; efervescența, temperamentul fiind oglindite în scriitura orchestrală. Acompaniamentul orchestral are rol ilustrativ. Din punct de vedere tonal-funcțional, se petrece o modulație în si bemol major, fără a se nota acest lucru la cheie. Acompaniamentul ilustrează agitația momentului, fiind energic și dinamic.



(fragm. din actul I nr. 1 *Non sperar, se non m'uccidi*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Un *tremolo* la viori pe re anunțând apariția comandoului, care sosește și îl provoacă pe Don Giovanni la duel. Momentul duelului este preluat de asemenea de acompaniamentul orchestral, având și această secvență rol ilustrativ, punctând caracterul dramatic.



(fragm. din act I, nr.1, duelul dintre Don Giovanni și Comandor, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

După un scurt moment în sol minor, revine marțial și implacabil re minor-ul în momentul acceptării duelului de către Don Giovanni, lupta urmând a fi descrisă în amănunt de către orchestră. Aici, orchestra este protagonistă, exprimând nu doar tensiunea și agitația luptei, ci marcând prin repere clare loviturile de spadă ce culminează cu lovitura fatală ce se petrece pe acordul final:

f *sf*

(He strikes the torch out of the Commandant's hand.) (First bout: the Commandant attacks.)

Mi - se ro - ai - ten - di se vo - i mo - ri!

(They fight.)

(2nd bout: Don G. attacks.) (3rd bout.)

(The Commandant falls mortally wounded.)

(fragm. din act I, nr. 1, momentul uciderii Comandorului, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Andantele ce urmează este un terțet în care Mozart materializează un spațiu metafizic, cel al sufletului ce părăsește trupul, plecând spre sfere necunoscute.

Acest efect al materializării sufletului, sau mai bine zis al vizualizării lui, este obținut de Mozart prin armonizarea a trei voci grave *sottovoce*, având în același timp o transparență a scriiturii și o densitate a culorii timbrale, întrepătrunderea lor creând un melanj de spaimă în fața morții, de liniște resemnată și de stupeoare care amuțește. Cele trei voci sunt acompaniate de triolete pizzicato, executate de cordari. Acest acompaniament face ca timpul să stea parcă în loc, suspendând desfășurarea acțiunii, sau plasându-i pe cei trei participanți într-o dimensiune aflată în afara realității simțurilor. Mai mult, textul ne conduce într-o sferă inaccesibilă simțurilor prin cuvintele comandoului: *gia dal seno palpitante sento l' anima partir* și chiar mai mult prin cuvintele lui Don Giovanni: *gia dal seno palpitante veggo l'anima partir*.

Acompaniamentul orchestral, din terțet, deși simplist, primește încărcătura dramatică a momentului și are dublu rol, acela de susținere a soliștilor și de sugerare a trecerii în neființă a comandoului, a desprinderii sufletului de trup.

Andante. Don Giovanni. *sotto voce*. Ah! già ca - de il seia - gu -

The Commandant. (sinking slowly, leaning on his sword) Ah! son - cor - so! son tra - di - to! l'as - sas -

Leporello. *sotto voce*. Qual mi - sfat - to!

Andante. *pp*

tir, veg - - go l'a - ni - ma par - tir,
 sen - to l'a - ni - ma par - tir,
 io non sò che far, che dir, io non sò che far, che dir,

(fragmente din actul 1, nr. 1, terțetul *Ah! soccorso! son tradito!* din *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 2 *Recitativo accompagnato e Duetto*, este executat de orchestră *attacca subito* după replica Donnei Anna *In questo loco...* Discursul orchestral este în forte, agitat și precipitat, reliefând starea de spirit a tinerei femei ce nu poate să-și creadă ochilor.

Allegro assai.
 (Seeing the corpse) Donna Anna.
 Ma qual mai s'offre, oh Dei, spet.
 What is this I be - hold? Can

(fragm. din actul 1, nr. 2, *Ma qual mai s'offre, oh Dei*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Accentele violente lasă loc suspinelor, în timp ce Anna, din ce în ce mai vlăguită de puteri, examinează cadavrul tatălui, leșinând mai apoi în brațele lui Don Ottavio.

(examining the corpse more carefully)

do, done! *Fl. fl. Fug.* Quel san-gue - quel-la pia-ga -
Thou'rt wounded - blood is flowing -

quel volto - this pallor! tin-toe co - per - to del co - lor di mor-te.
Si - lent and pale, thou heed-est not my cry-ing!

(fragm. din actul 1, nr 2, *Ma qual mai s'offre, oh Dei, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Încercările lui Don Ottavio de a o consola pe Anna se lovesc de zidul durerii neîmpăcate, insistențelor iubitelui, răspunzându-li-se mânios.

Duetul ce începe cu replica Donnei Anna *Fuggi, crudele, fuggi* este punctat cu numeroase schimbări de tempo, care, fragmentând discursul muzical, îi conferă dramatism și dinamism.

Allegro se transformă în *Maestoso*, urmat de *Adagio in tempo* și din nou de *Allegro (Tempo primo)*. Aceste indicații apar în momentul formulării jurământului de răzbunare de către Donna Anna și acceptării sale de către Don Ottavio, la început ezitant, apoi din ce în ce mai convins.

Orchestra subliniază gravitatea și importanța momentului prin prisma sentimentelor Donnei Anna. Re minor-ul reprezintă centrul de greutate al duetului, rezonând ca o promisiune sau o profeție a pedepsirii celui vinovat, orchestra încheind acest număr *tutti în forte*.

Acompaniamentul orchestral, (pianistic) are rol de atmosferă, și rol de susținere, susținând și subliniind agitația donnei Anna, iar ulterior șocul acesteia în momentul constatării morții

tatălui, sugerând varietatea sentimentelor ce o încearcă pe îndurerata eroină.

Intrarea Donnei Elvira –No. 3 Aria– este realizată de Mozart într-un ritm alert, într-o alternanță de forte și piano ce ilustrează starea contradictorie a Elvirei ce se zbughăie între furiile gălăgioasă a femeii trădată și suspinul reținut al femeii chinuite de dragoste. Acompaniamentul orchestral are rolul ilustrativ, surprinzând accesele de furie, dar și vulnerabilitatea sentimentelor victimei seducătorului, ce sub pretextul răzbunării este nerăbdător de a-și revedea adoratul



(fragm. din introducerea ariei Donnei Elvira *Ah! chi mi dice mai, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Mânia ce clocotește în sufletul Elvirei este sugerată atât de exploziile de *sfp* și *fp* ale orchestrei, cât și de salturile de octavă în ritm punctat ce se regăsesc în partitura vocală.



Donna Elvira.

G. F.

Vo' far - - ne or-ren - - do scem - pio, gli vo' ca-var il cor,

Gli vo' ca - var il cor, sì, gli vo' ca - var il cor!

Can nev-er - more re - turn, no, can nev-er - more re - turn!

fp *p*

(fragmente din aria Donnei Elvira *Ah! chi mi dice mai*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria lui Leporello, No. 4, supranumită și *Aria catalogului* reprezintă un portret al moravurilor lui Don Giovanni, portret făcut de către servitorul său, pus cap la cap dintr-o multitudine de frânturi ce reprezintă cuceririle amoroase ale libertinului, expuse de către Leporello în funcție de zona, apartenența socială și vârsta respectivelor *cuceriri*.

Aria are două secțiuni. Prima, 4/4 *Allegro*, reprezintă enumerarea victimelor lui Don Giovanni, iar a doua, 3/4, *Andante con moto*, îi oferă lui Leporello posibilitatea să rememoreze din punctul de vedere al spectatorului-comentator actul seducției, tabloul evocat de acesta demascând rafinate de voyeur și de cunoscător.

Concluzia este definitivă și definitivă: *Pur che porti la gonnella, voi sapete quel che fa*. În acest portret este esențializată figura bărbatului ce iubește nu atât femeia ci actul seducției, pericolul, misterul. Odată cucerită, femeia devine neinteresantă, fiind abandonată pentru o alta, necunoscută încă. Aria se desfășoară în re major, tonalitate portret a lui Don Giovanni, și este plină de vervă și de umor, discursul orchestral fiind de la primele măsuri jovial, pe un ton ușor glumeț.

Acompaniamentul, cu rol creator de atmosferă este dificil de reprodus la pian, din punct de vedere tehnic. Acordurile repetate ale mâinii drepte în staccato sunt încadrate de mișcările agere ale mâinii stângi ce dialoghează între registre într-o articulație non-legato. Tempo-ul rapid, dat de efervescența personajului descris și caracterul pregnant pot crea probleme pianistului acompaniator. Ne permitem să sugerăm acompaniatorilor neexperimentați să nu aibă ca deziderat în interpretarea acestei arii doar preocuparea pentru *tempo rapid*, ci să-și canalizeze atenția spre surprinderea caracterului dat de dialogul mâinii stângi între viori și răspunsul realizat în aceeași articulație, dar între registre diferite.

(fragm. din *Aria catalogului*, aria lui Leporello *Madamina*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Secțiunea a doua în 3/4 are un aer de menuet elegant și grațios, expresie a galanteriei și rafinamentului fermecătorului nobil spaniol.

(fragm. din *Aria catalogului*, aria lui Leporello *Madamina*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Depart de a fi critic sau dezaprobată față de acțiunile stăpânului său, Leporello dă glas fascinației lui Don Giovanni pentru sexul frumos, fascinație împărtășită nu doar de Leporello ci și de Mozart și de al său libretist, da Ponte.

În No. 5, *Coro*, Mozart introduce în scenă doi tineri în pragul căsătoriei, Zerlina și Masetto, însoțiți de nuntași ce cântă și dansează.

Din nou re major, din nou sărbătoarea vieții, a naturii, într-un ritm vioi, 6/8, *Allegro*. Melodia este simplă, jucăușă, proaspătă, de serbare câmpenească. Acompaniamentul orchestral are rol creator de atmosferă și rol de susținere.



(fragm. din actul 1, nr. 5, *Giovinette che fate all'amore*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria lui Masetto, No. 6, este un mârâit înciudat adresat pe rând lui Don Giovanni, Zerlinei și lui Leporello, presărat de replici *da parte* și de dialoguri încrucișate. Muzica este simplă, armonic gravitează în permanență în jurul lui fa major, denotând caracterul dintr-o bucată al lui Masetto. Acompaniamentul orchestral are rol de susținere.



(fragm. din actul 1, nr. 5, *Giovinette che fate all'amore*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 7, *Duetto*, împreună cu recitativul ce îl precede, ne dezvăluie tacticile de seducție ale gentilomului libertin. La major, 2/4, Andante, duettino-ul este o broderie muzicală de o finețe deosebită. Acompaniamentul orchestral are rol de susținere.

Andante.
Don Giovanni.

G. Lă ci da - rem la ma - no, là mi di -rai di sì;

p Strings.

(fragm. din actul 1, nr. 7, duettino *La ci darem la mano*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Linia lui Don Giovanni este preluată aproape neschimbată de către Zerlina, generând o structură întrebare-răspuns ce se dezvoltă treptat, cele două voci înlănțuindu-se tot mai mult pentru a intona împreună o melodie naiv-dulceagă, odată cu trecerea în 6/8, *Allegro*, melodioară ce anunță înfiriparea unei iubiri *inocente*.

Allegro.

Z. An - diam, an - diam, mio be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne

G. An - diam, an - diam, mio be - ne, a ri - sto - rar le pe - ne

(fragm. din actul 1, nr. 7, duettino *La ci darem la mano*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 8, *Aria* readuce discursul energic al Elvirei, aria începând *attacca subito* după recitativul ce o precedă, în *forte*. Valorile punctate, salturile din partida vocală și, mai ales, accentuarea obsesivă a timpului al doilea din măsură prin plasarea unei doimi, adesea precedată de o șaisprezecime, conferă vigoare și rigurozitate muzicii, evocând o sonoritate familiară publicului din secolul al XVIII-lea, sonoritate întâlnită în arii dramatice ale operei *seria*.

Allegro. Donna Elvira.

Ah! fug - - gi! il tra - di -
The trai - - tor means de -

Strings throughout.

tor! Non lo las.ciar più dir; il lab.bre men - ti -
ceit! His flatt'ry heed thou not, While yet there's time, re -

(fragm. din actul I, nr. 8, aria Donnei Elvira *Ah! fuggi il traditor!*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Caracterul riguros și precizia execuției trebuie să păstreze mai ales în finalul ariei, la apariția agilităților dublate de orchestră, șaisprezecimile executate pe silaba a doua a cuvântului *fallace* reprezentând un moment dificil pentru multe interprete ale acestui rol.

fal - la - - - - - cè il ci glio, sì,

(fragm. din actul I, nr. 8, aria Donnei Elvira *Ah! fuggi il traditor!*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 9, *Quartetto* îi reunește pe Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio și Don Giovanni. Acompaniamentul este susținut în principal de către corzi în piano, suflătorii intrând pentru a sprijini efectele de *p-crescendo-mfp*. Întregul cvartet are o ținută nobilă, grav-maiestuoasă, sonoritățile fiind transparente pentru a permite vocilor să păstreze intensități scăzute ale sunetului dublate de o atenție deosebită față de pronunție și articulație. Scriitura, atât cea vocală cât și cea instrumentală, favorizează efectele de clar-obscur, jocul cu nuanțe contrastante și dinamizarea internă a frazelor prin *crescendo-diminuendo*, sau *p-cresc-f-p*. Un alt element ce colorează frazarea este utilizarea în numeroase momente a replicilor *aparté*.

Donna Anna. (aside.)
A chi si cre-de - rà? a chi si cre-de-

Re-sta - te, oh Dei - re - sta - te!

Don Ottavio. (aside.)
A chi si cre-de - rà? a chi si cre-de-

da - te! è pazza!

(fragm. din act I, nr. 9, cvartet *Non ti fidar, o misera*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Acompaniamentul se dinamizează pentru a susține replicile Elvirei, formulele de anapest de treizecișidoimi și șaisprezecimi în f, rememorând acompaniamentul energic din ariile no. 3 și no. 8, aceste subdiviziuni și accente urmărind adesea discursul Elvirei.



(fragm. din act I, nr. 9, cvartet *Non ti fidar, o misera, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 10, *Recitativo accompagnato ed Aria* este momentul cu cea mai mare intensitate dramatică a primului act, punct culminant ce în versiunea pragheză suspendă firul acțiunii, publicul fiind lăsat în *suspansuri* printr-o schimbare radicală de scenă și atmosferă. Odată cu includerea ulterioară a ariei lui Don Ottavio, No. 10 a, Mozart propune o detensionare a momentului, aria *Dalla sua pace* reprezentând o antiteză a momentului precedent.

Totuși, prin crearea acestei situații de pol-antipol, Mozart reușește să sublinieze momentul esențial al recunoașterii asasinului, moment de răsturnare a situației și de revelație, de o importanță similară momentelor analoge din tragedia greacă, enunțând totodată prăpastia de netrecut dintre cei doi logodnici, atât de net formulată prin diferențele sufletești și de caracter, juxtapuse ireconciliabil în portretele muzicale din cele două arii.

Anna este furie dezlănțuită, sete de răzbunare și nevoie de acțiune imediată, Ottavio este îndoială rezervată, melancolie meditativă și lipsă de inițiativă. Revenind la recitativul acompaniat, observăm o largă paletă dinamică și expresivă, orchestra comentând, susținând și amplificând trăirile Donnei Anna, provocate de rememorarea tentativei de viol și a crimei. Izbucnirile orchestrei în ritm punctat, tutti, forte, se intercalează cu exclamațiile Annei, generând tensiune dramatică din primele momente ale recitativului. Celula motivică apare de cinci ori în aceeași formulă ritmică și cu schimbări în planul armoniei.



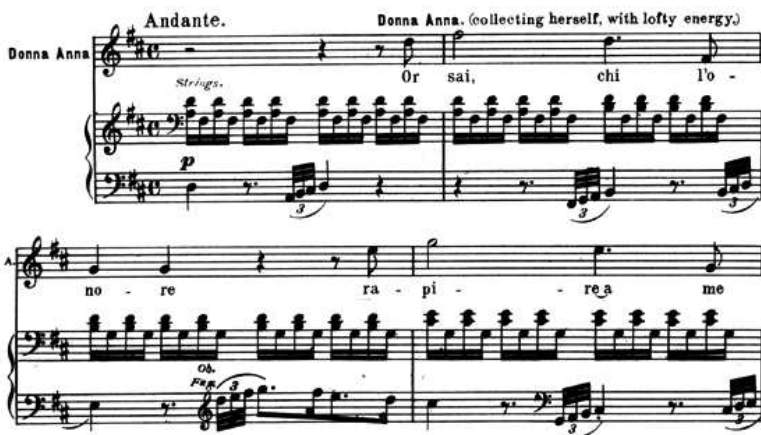
(fragm. din actul I, nr. 10a *Don Ottavio, son morta*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

După o scurtă intercalare a basului continuu, orchestra revine în *f –dim –p*, *Andante*, pentru a oferi suport armonic descrierii Annei, creând atmosfera povestirii.



(fragm. din actul I, nr. 10a *Don Ottavio, son morta*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria este atacată imediat după recitativ, re major, *Alla breve*, *Andante*, trioletele de optimi ale corzilor dând pulsația și menținând tensiunea, în timp ce intercalarea trioletelor de treizecișidoimi pe ultimul sfert al timpilor doi și respectiv patru, adaugă o notă de agitație, de furie și de urgență.



(fragm. din aria Donnei Anna *Or sai, chi l'onore*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria lui Don Ottavio, No. 10 a, datată în manuscrisul mozartian Viena, 24 aprilie 1788, poate fi considerată drept moment de detensionare, după aria precedentă. Structura de arie da capo este ușor sesizabilă, reexpoziția oferind prilejul ornamentației discursului vocal.

Acompaniamentul este folosit pentru a contura atmosfera și este în majoritatea timpului în piano, permițând interpretului să se folosească de sfumaturile vocii (*mezzavoce*, *piano*, *falsetto* sau *voce di testa*). Tempo-ul este *Andantino sostenuto*, însă este tratat cu mare flexibilitate de către dirijori și interpreți.



(fragm. din act 1, nr. 10, aria lui Don Ottavio, *Dalla sua pace*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria șampaniei, No. 11, este una dintre cele mai celebre arii de bravură, galopând înfocată și nelăsând nici un respiro baritonului

și smulgând ropote de aplauze publicului, dacă este executată cu precizia euforică a jocheului în sprintul final.



(fragm. din act 1, nr. 11, Aria șampaniei, aria lui Don Giovanni, *Finch'han dal vino*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

În ciuda vitezei amețitoare, aria pretinde interpretului culori și intenții de frazare variate, datorită repetării aproape obsesive a textului atât literar cât și muzical. Aceasta este adevărata față a lui Don Giovanni, această explozie de poftă, de nesăbuiință, de adrenalină. Acompaniament cu rol de susținere.



(fragm. din act 1, nr. 11, aria lui Don Giovanni, *Finch'han dal vino*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Aria *Zerlinei*, No. 12, este structurată în două secțiuni, prima, un *Andante grazioso* 2/4, în care *nevinovata* mireasă se abandonează mâniei soțului, reușind, cu mierea în glas, să îl îmbrobodească pe Masetto, a doua secțiune fiind un *Allegretto* 6/8 ce reamintește într-o oarecare măsură de finalul duetului cu Don Giovanni, atât prin pulsație cât și prin atmosfera idilic-naivă ce o creează. Cu siguranță, Don Giovanni nu este singurul care știe cum să ducă omul *cu zăhărelul*.



(fragm. din actul I, nr. 12, aria Zerlinei *Batti, batti o bel Masetto*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 13, *Finale* cuprinde o succesiune de momente, secțiunile fiind delimitate prin schimbările de tempo și prin secvența scenelor. Unul dintre momentele importante din acest final este *terzetto*-ul în *Sib, Alla breve, Adagio*, în care Anna, Elvira și Ottavio cer protecția divină în sprijinul unei drepte răzbunări. Liniile celor trei voci se suprapun sau se întrepătrund într-o țesătură diafană ce reliefează când discursul Annei, când pe cel al Elvirei, Ottavio realizând un suport constant. Construcția deosebit de rafinată a acestui moment îi propulsează pe cei trei parcă în afara timpului, percepția dilatându-se din pricina gravității momentului.

Acest moment reprezintă un antipol al *terzetto*-ului între Comandor, Giovanni și Leporello prin contrastul între greutatea apăsătoare a contactului cu moartea și elevarea aproape decorporalizantă a rugăciunii.



(fragm. din act I, nr. 13, terțetul *Protegga il giusto cielo*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

În menuetul ce precede strigătele de ajutor ale Zerlinei, Mozart introduce pe rând încă două ansambluri orchestrale, primul intonând un dans grațios în 2/4 pentru Don Giovanni și Zerlina, al doilea ansamblu executând un dans *alla tedesca* în 3/8 pe care Leporello îl obligă pe Masetto să danseze.

Cele două orchestre din scenă se suprapun peste orchestra din fosă într-o tendință de dispersare a atenției ce se apropie de vacarm în măsurile dinaintea *Allegro-ului assai*, moment în care acțiunea este din nou concentrată prin intervenția energică a orchestrei și prin unisonul vocilor.

453 DON GIOVANNI (Conducendola)

D.G. Vie - ni con; me ... mia vi - ta. vie - ni (St cava dalle mani di)

M. (da il segno) La - scia-mi ... ah no ... Zer-

LEPORELLO / MASETTO

Orchestra III

Orchestra II

Orchestra I

(fragm. din act 1, nr. 13, Final, *Riposate, vezzose ragazze!*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Actul I se încheie cu un *tutti* energic în *Do* în care Anna, Zerlina, Elvira, Ottavio, și Masetto îl amenință în cor pe Giovanni, care inițial ripostează, pentru a fugi mai apoi, urmat de Leporello.

(fragm. din act 1, nr. 13, Final, *Riposate, vezzose ragazze!*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Începutul actului doi ne localizează în fața casei doamnei Elvira, unde cuceritorul Don Giovanni încearcă să-l calmeze pe Leporello, care este vădit deranjat de peripețiile și nesăbuițele stăpânului său. No. 14, Duetto, în Sol major, $\frac{3}{4}$, *Allegro assai*, creează un cadru potrivit desfășurării furiei și neliniștii lui Leporello, pe de-o parte, și a poftei de viață a lui Don Giovanni, pe de alta. Orchestra susține îndeaproape discursul, într-o manieră aerisită, predominând corzile, cu intervențiile cornului; contrastele și *crescendo*-urile secvențiale sugerează îmbufnările lui Leporello, ce intuiește în extravaganțele stăpânului periclitarea constanței simbriei sale.

48



(fragm. din act II, nr. 14, duet *Eh Via, Buffone, eh via!*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Recitativul ce urmează va calma situația, deoarece pungața primită drept mită de la stăpân îl va liniști pe servitor îndată, care acum este dispus să intre în jocul stăpânului său, acceptând să-și schimbe hainele, pentru a putea continua șirul cuceririlor sale.

Într-un delicat terțet în La, 6/8 – No. 15, *Trio* - urmat de celebra arie *Deh vieni alla finestra* – No. 16, *Canzonetta* – ne este prezentat Don Giovanni în plină acțiune amoroasă, paralizându-și victima cu vorbe dulci, dragăstoase. Pentru acompaniamentul orchestral al ariei, Mozart a rezervat rolul principal mandolinei, care este acompaniată în pizzicato de partida viorilor. Acompaniamentul pianistic va încerca să imite tonul cristalin, delicat al mandolinei prin articulație *staccato* la dreapta și *non legato* la stânga. Acompaniamentul are rolul de atmosferă.





(fragm. din act II, nr. 15, Serenada lui Don Giovanni, *Deh vieni alla finestra, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Cuceritorul etern îndrăgostit, în straiile lui Leporello, va fi surprins de Masetto, care împreună cu o bandă de localnici înarmați au pornit să se răzbune pe Don Giovanni. Acesta, fiind luat drept Leporello, va reuși să-l izoleze pe Masetto de țărani, administrându-i niște pumni, din partea stăpânului său. Acompaniamentul are rol de susținere, pe alocuri având rol de comentator.

Andante con moto.
Don Giovanni (to the peasants.)

Me-tà di voi quà va-da-no, e gli altri va-da-no là!
Go half to left, and half to right, The road to pi-e-neer,

pian piano lo cer-chi-mo.
And by the way look ev-ry where,

Ho-

(fragm. din act II, nr. 17, aria lui Masetto , *Metà di voi quà vadano, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Zerlina va sări în ajutorul lui Masetto, ce zace în drum, bătut, cântându-i o arie *grazioso*, în 3/8, *Vedrai carino* – No. 18, Aria –oblojindu-i rănilor cu mângâieri, șoptindu-i dulci vorbe de

amor, cochetând și profitând de situație pentru a-i redovedi iubirea, nu demult știrbită de farmecele irezistibilului Don Giovanni.



(fragm. din act II, nr. 18, aria Zerlinei, *Vedrai carino*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Debutul numărului 19, *Sextetto*, o surprinde pe donna Elvira rămasă singură în noapte, înfricoșată. Acompaniamentul orchestral va surprinde neliniștea și dulceața personajului, în contrast cu fragmentul dedicat lui Leporello, ce caută o ușiță salvatoare prin grădină pentru a ieși din penibilă situație în care din nou l-a băgat stăpânul său. Apariția lui Don Ottavio este surprinsă de partida corzilor prin legato-uri molcome, demne de temperamentul limfatic al personajului. Mozart a dorit ca personajul titular să șocheze prin temperament, culoare, energie, conturând, prin contrast personalitatea celorlalte personaje masculine.

Venite pe rând în scenă, diferențiate prin limbaj muzical și orchestrație, personajele îl vor surprinde pe Leporello și, crezând că e Don Giovanni, îi vor cere explicații. Acesta își va dezvălui identitatea spre stupefacția celorlalți. Un magnific ansamblu va surprinde pe de-o parte intervenția șerpuitoare a lui Leporello și furia celorlalți.

Leporello.

to - sta, fu - sion. Ml - le tor - bi - di pen - Fear and doubt - ing quite dis -

Leporello. *cresc.*

sie - ri mi s'ag - gi - ran per la te - sta; se mi sal - vo in tal tem - tract me, all my head is in con - fu - sion; Would in - deed 'twere a de -

(fragm. din act II, nr. 19, sextet *Mille torbidi pensieri*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Leporello, șmecher și descurcăreț (calități necesare meseriei sale) va reuși să scape din strânsoare și va fugi, salvându-și pielea, după ce îi încurcă pe toți cei prezenți în mrejele unui discurs încărcat de un patetism exagerat, marcat în acompaniament de o abundență a accentelor de *fp* și de numeroase treceri de la *subito f* la *subito p* și viceversa. No. 20, *Aria*.

Allegro assai.
Leporello.

Ah, pie - tà! Si - gno - ri miei! ah pie - tà, pie - tà, pie - An, be not so hard on me, give me leave, good friends, to

ta, pie - tà di nie, pie - tà Do ra - gio - ne a voi a speak, oh give me leave to speak! Wrongs like yours sure - ly had un -

(fragm. din act II, nr. 20a, aria lui Leporello, *Ah, pietà! Signori miei*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

În No. 21, *Aria Il mio tesoro intanto*, în *andante grazioso*, Ottavio o roagă pe Elvira să vegheze asupra Annei în timp ce el va pleca să-l caute pe Giovanni cu promisiunea de a se întoarce doar,

aducând vestea morții celui ce i-a trădat, înșelat sau umilit pe toți cei de față. Acompaniament cu rol creator de atmosferă.



(fragm. din act II, nr. 21, aria lui Don Ottavio, *Il mio tesoro intanto*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Rămasă singură, Elvira meditează asupra situației disperate în care se găsește. No. 21c, *Recitativo accompagnato ed aria*, ilustrează universul sufletesc al Elvirei, sfâșiata de sentimente contradictorii, oscilând între dorința de a vedea pedeapsa dusă la bun sfârșit și frica de a-l pierde pe cel pe care îl iubește mai presus de orice rațiune. Recitativul acompaniat este una dintre cele mai emoționante pagini din această lucrare. Înălțuirile armoniilor creează o sugestie foarte puternică a dinamicii sufletești a Elvirei, accentele de furie topindu-se în disonanțele dragostei rănite ce totuși mai speră la un miracol. În continuare, debutul orchestral al recitativului:



(fragm. din act II, nr. 21c, recitativul Donnei Elvira, *In quali eccesi, o Numi*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Elvira observă cu resemnare cum, în ciuda tuturor chinurilor suportate, sufletul ei este plin de iubire. Această resemnare și acceptare a sentimentului de iubire necondiționată iese la suprafață în ultimele măsuri ale recitativului, înainte de atacul ariei, ariei ce este confesiunea supremă a Elvirei.

Mi se-rà lli-vi-ra! che con-tra-sto dal-fet-ti,
 in sen-ti nasce!
 Perché que-sti so-spi-ri?
 e quest'am-ba-scio?

(fragm. din act II, nr. 21c, recitativul Donnei Elvira, *In quali eccessi, o Numi, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Fugarii Don Giovanni și Leporello se întâlnesc în cimitir (singurul loc mai liniștit unde se pot ascunde, până la liniștirea spiritelor din oraș). În timp ce Don Giovanni se laudă cu ultima cucerire întâmplătoare, iar Leporello îi reproșează situația delicată în care a ajuns din cauza lui, vocea Comandorului se aude înspăimântătoare în liniștea cimitirului, secundată de oboi, clarinet, fagot, tromboni și contrabași. Comandorul îl amenință că va înceta să mai râdă înainte de ivirea zorilor.

Adagio.
 The Statue.
 Di-ri-der-fi-ni-rai pria dell'au-ro-ra!
 Your jest will turn to woe ere it is morn-ing!

(fragm. din act II, nr. 21c, recitativ *Ah questa è buona, or lasciala cercar, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Ironie și plin de el, Don Giovanni îl invită la cină, comișând unul dintre cele mai mari ultraje pe care le poate aduce cineva unui suflet ce a părăsit această lume. No. 22, Duetto, reprezintă această invitație, Leporello fiind cel care o va lansa, la amenințarea stăpânului său, nu înainte de a specifica că este doar mesagerul înghizitoarei invitații.



(fragm din act II, nr. 22, duet , *O statua gentilissima*, *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Răspunsul statuii vine ca un trăznet. Cei doi părăsesc cimitirul vorbind din ce în ce mai șoptit. Scena se schimbă, urmând un recitativ urmat de recitativul accompagnato și aria Annei, No. 23, recitativ ce debutează *Risolto*, pentru a deveni în continuare *Larghetto*, urmat de arie în 4/4, *Allegretto moderato*, arie de virtuositate și linie, piatră de încercare pentru sopranele ce abordează acest rol și se văd nevoite să abordeze o țesătură ce le obligă la o lejeritate și o transparență ce a lipsit până în acest moment al lucrării, partitura Annei fiind marcată de un dramatism accentuat, prezent atât în aria din actul 1 cât și în numerele de ansamblu.



(fragm. din act II, nr. 23, aria Donnei Anna, *Non mi dir, bell'idol mio, Don Giovanni*, W. A. Mozart)

No. 24, *Finale* este momentul întâlnirii lui Don Giovanni cu figura implacabilă a pedepsei divine, concretizată în apariția supranaturală a Comandorului. Acest final debutează în Re major, 4/4, Allegro vivace, eroul titular fiind portretizat în ambianța sa preferată, cea a petrecerii. Asistat de Leporello, Don Giovanni mănâncă, bea și petrece.

Orchestra de pe scenă intonează pe rând câteva melodii celebre pe vremea lui Mozart. Un aer de familiaritate și bună dispoziție este transmis spectatorilor prin procedeul citatului muzical pe care Mozart îl folosește cu îndemânare, punctând plin de umor prin replicile lui Leporello la fiecare nouă intervenție.

Primul citat este din lucrarea *Una cosa rara* de Martin, al doilea din *Fra i due Litiganti, il terzo gode* a lui Paisiello, al treilea fiind un auto- citat din *Le nozze di Figaro*, din aria *Non piu andrai*, arie a căror ecouri erau încă proaspete la doar un an de la premiera de *Nozze* la Praga. Totul pare că se va termina cu bine, în spiritul operei *buffa* italiene.

Allegretto. Leporello.

tir. end. (The private band begins the first piece, melody from Martin's *Una cosa rara*.) Bravi! "Cosa rara!," Bravi! "Cosa rara!"

(Music on stage: 2 Ob., Clar., Bassoons, Horns.) *p*

(fragm. din act II, nr. 24, Finale, *Una cosa rara*, Don Giovanni, W. A. Mozart)

(The private band begins the 2d piece from Paisiello's *Fra i due litiganti il terzo gode*) Leporello.

Allegretto. Ev - vi - va noi li - ti - ganti.

f

(fragm. din act II, nr. 24, Finale, *Fra i due Litiganti*, Don Giovanni, W. A. Mozart)

Leporello.

Moderato. (Private band begins the 3d piece, from Mozart's *Pizarro*.) Questo poi la co - no - sco pur troppo. That's a song I have heard but too oft - en.

f *p* *mf* *p*

(fragm. din act II, nr. 24, Finale, *Non piu andrai*, Don Giovanni, W. A. Mozart)

Tonalitățile celor trei citate sunt Re major, Fa major și Si bemol major, Mozart pregătind aproape pe nesimțite momentul dramatic ce va urma. Atmosfera suferă prima schimbare alarmantă în momentul intrării intempestive a Elivirei, mânată de durerea iubirii ce nu își mai găsește împăcarea. Ea îi aduce lui Don Giovanni precum o jertfă ultima mărturie a iubirii ei, iertarea tuturor relelor în schimbul pocăinței. Batjocorită de Don Giovanni,

Don Giovanni deschide el însuși ușa, văzând în prag teribilul spectru. Efectul dramatic este copleșitor. După un tutti în *fortissimo* ce acompaniază intrarea statuii, orchestra intonează pe un ton marțial un *Andante* ce readuce re minorul uverturii, ritmul punctat susținut ce sugerează destinul implacabil.

[illegible]

Leporello, ascuns sub masă se pierde cu firea în timp ce Giovanni continuă să îl sfideze pe judecătorul său. Pasajele cromatice din uvertură reapar în timp ce Comandorul își dezvăluie adevăratul motiv al prezenței sale, formulând propria sa invitație la cină.

Al - tre a - cu - re, più gra - vi di que - sie,
 Cast a way from thee now all such trifling,

al - tra bra - ma qua - gli ni - gi - do.
 Heed the sen - tence I hith - er have brought

58

Don Giovanni refuză cu înverșunare apelul la pocăință lansat de Comandor. Acesta pleacă, lăsându-l pe ticălos în puterea spiritelor iadului ce îl asaltează pe Giovanni din toate părțile, purtându-l cu ele în flăcările pedepsei veșnice. Orchestra participă la agonia eroului printr-o înșiruire de rulate descendente într-un ritm trepidant, efectul fiind amplificat și de intervenția corului nevăzut al spiritelor.

The image displays a musical score for a scene from *Don Giovanni*. It features vocal staves for Don Giovanni and Leporello, and piano accompaniment. The lyrics are in both Italian and English. The piano part includes a prominent descending scale in the right hand.

Vocal Parts:

- Don Giovanni:**
 - che in - fer - no! che ter -ror!
 - Oh dread - ful, end - less night!
 - gri - di! che la - menti! co - me mi fa ter -ror!
 - sounds, what sights of ter -ror! Oh I shall die of fright!
 - Vie - ni! less, vie - ni! less, vie - ni! o' un mal peg -
 - end - less, end - less, Burn - ing and end - less
- Leporello:**
 - Ah! Ah!
 - Ah! Ah!

Piano Accompaniment:

- Don Giov. (The flames increase and engulf Don Giovanni)
- Leporello.

(fragm. din act II, nr. 24, Final , *Don Giovanni*, W. A. Mozart)

Concertato-ul final, în Sol major, *Allegro assai*, $\frac{3}{4}$, îi readuce din nou în scenă pe toți ceilalți protagoniști. Constatând turnura surprinzătoare a evenimentelor, își expun pe rând dezideratele ce pot fi duse la bun sfârșit, acum că justiția divină a încheiat fără drept de apel toate socotelile.

Ottavio va aștepta să treacă un an de doliu pentru a se putea căsători cu Anna, Elvira va merge la mănăstire spre a-și trăi viața în

penitență, Zerlina va merge împreună cu Masetto să cineze și să își vadă de proaspăt întemeiata gospodărie, iar Leporello va merge la crâșmă să-și găsească un stăpân mai de treabă.

Concluzia tuturor: acesta este sfârșitul răufăcătorilor! Triumful în cele din urmă este al tonalității solare și a vieții, căreia îi este, până la urmă, tot una, orice ar fi. Triumful este al lui Mozart, al creației, al izvorului de sensibilitate și viață, al lui Don Giovanni, copil teribil al vieții, copil și alter-ego al lui Mozart.

La premierele de la Praga, cea inițială, la data de 29 octombrie 1787 și Viena, ulterior, la data de 7 mai 1788, din distribuție au făcut parte: în rolul lui Don Giovanni, la Praga a interpretat Luigi Bassi¹ iar la la Viena, Francesco Albertarelli. În rolul Comandorului, la Praga a interpretat Giuseppe Lolli, iar la Viena, Francesco Busani. În rolul donnei Anna, la Praga a interpretat Teresa Saporiti, iar la Viena, Aloysia Weber, (foto), care a fost iubirea din tinerețe a lui Mozart, ulterior căsătorindu-se cu sora acesteia. În rolul lui don Ottavio, la Praga a interpretat Antonio Baglioni, iar la Viena cu Francesco Morella. În rolul donnei Elvira la Praga a interpretat Katerina Micelli, iar la Viena, Catarina Cavalieri. În rolul lui Leporello a interpretat la Praga, Felice Ponziani, iar la Viena Francesco Benucci. În rolul lui Masetto, la Praga a interpretat Giuseppe Lolli iar la Viena, Francesco Busani (observăm că în ambele distribuții, interpretul Comandorului este același cu interpretul lui Masetto) . În rolul Zerlinei la Praga a interpretat Teresa Bondini, iar la Viena, Luisa Mombelli. Dirijor, atât la Praga, cât și la Viena, a fost compozitorul însuși: W. A. Mozart.



¹ 1766-1825, la vârsta de 22 de ani a interpretat la premiera opereii *Nunta lui Figaro* de la Praga, rolul Contelui Almaviva

Dintre versiunile operei *Don Giovanni* imprimate de-a lungul timpului se remarcă unele precum cea din 1936 cu John Brownlee, Salvatore Baccaloni, Koloman von Pataky, Ina Souez și Luise Helletsgruber, dirijată de Fritz Busch, apoi cea din 1937 cu Ezio Pinza (foto) în rolul titular, Virgilio Lazzari, Dino Borgioli, Karl Ettl, Herbert Alsen, Elisabeth Rethberg, alături de corul și orchestra de la Staatsoper din Viena, dirijor Bruno Walter.



În 1954, Cesare Siepi, (foto) Otto Edelmann, Anton Dermota, Walter Berry, Dezső Ernster, Elisabeth Grümmer, Elisabeth Schwarzkopf, înregistrau *Don Giovanni* sub bagheta lui Wilhelm Furtwängler la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Viena, iar în 1959 a fost realizată una din versiunile de referință, având în distribuție, sub conducerea muzicală a maestrului Carlo Maria Giulini, pe Eberhard Wächter, Giuseppe Taddei, Luigi Alva, Piero Cappuccilli, Gottlob Frick, Joan Sutherland, Elisabeth Schwarzkopf (foto) și Graziella Sciutti



Dintre versiunile mai recente se remarcă imprimarea pentru televiziune a spectacolului dirijat de Claudio Abbado, avându-i în distribuție pe Simon Keenlyside, Bryn Terfel, (foto) Ildebrando d'Arcangelo, (foto) Matti Salminen, Carmela Remigio și Uwe Heilmann. O altă versiune de referință este adaptarea cinematografică realizată de regizorul Joseph Losey.



BELCANTOUL ȘI REPREZENTANȚII SĂI DE SEAMĂ: ROSSINI, DONIZETTI, BELLINI



Aspecte stilistice ale belcanto-ului italian

Belcanto– (în italiană *cântat frumos*) se referă la arta și tehnica vocală originară în Italia sfârșitului de secol XVII și care a atins apogeul în prima parte a secolului XIX în creația compozitorilor Rossini, Donizetti și Bellini. Belcantoul este caracterizat de atenția asupra perfecte egalități de emisie pe întreaga întindere vocală, legato, flexibilitate și agilitate vocală, acut luminos și lejer și un timbru *dulce*.

Stilul cere cântăreșului ambitus extins, incluzând nenumărate coloraturi cuprinzând game, arpegii și cadențe. Accentul este pus pe tehnică în detrimentul volumului, demonstrația fiind făcută prin executarea de pasaje cu o lumânare în dreptul gurii, emisia echilibrată permițând flăcării să nu se miște. Există câteva diferențe importante între cei trei compozitori menționați anterior, în ceea ce privește scriitura și organizarea materialului sonor.

Dacă la Rossini predomină agilitățile pirotehnice, ariile sunt aproape în totalitate arii de bravură, cerând cântărețului o dicție de o perfectă claritate și de o mare viteză, la Donizetti și mai ales la Bellini predomină caracterul cantabil, linear, meditativ, patetic-sentimental. Recitativul suferă transformări la rândul său. Fiind sortit dialogului și expunerii acțiunii, recitativul este, în operele rossiniene și în operele buffe donizettiene, acompaniat sumar de către clavecin (recitativ *secco*), pentru ca mai apoi să capete o mai mare importanță, fiind acompaniat de orchestră (recitativ *accompagnato*) și oferind compozitorului șansa de a exploata dimensiunea expresivă a recitativului, împreună cu cea narativă.

Bellini folosește în exclusivitate recitativul acompaniat, în creația sa existând pagini elaborate, în care recitativul este folosit pentru a crea o atmosferă de melancolie sau de visare. Atât Donizetti cât și Bellini reprezintă încununarea a mai bine de două secole de căutări și reforme.

Opera evoluează de la *dramma per musica* creată de Camerata florentină, gen ce urmărea renașterea tragediei grecești, bazându-se pe recitativul acompaniat, la opera seria barocă, pe de o parte, cu exagerările datorate castraților, a căror tehnică era pusă exclusiv în slujba virtuozității, și apariția operei buffe pe de altă parte.

Reformele preconizate de Gluck readuc în prim plan acțiunea, urmărind o revitalizare a operei prin eliminarea elementelor ce nu servesc dramei. Gluck exercita o deosebită influență asupra creației ulterioare de operă, opera seria renunțând la efectele superficiale, iar opera buffă, începând să se dezvolte în afara stereotipelor, în care se afundase datorită personajelor mereu aceleași și a glumelor nereușite.

Gluck propune reîntoarcerea la drame de substanță, în care sinceritatea expresiei să fie încredințată în egală măsură cuvântului și muzicii. În perioada belcanto-ului italian întâlnim în Italia școala de canto cea mai rafinată, ai căror exponenți sunt posesorii unei tehnici și a unei respirații perfect controlate.

Ca urmare a posibilităților expresive atinse în această perioadă, compozitorii creează partituri de o extremă dificultate, alternând cantilena cu coloraturile, cântatul în voce plină cu cel în mezza-voce și fil di voce, oferind o paletă de nuanțe de o deosebită frumusețe și varietate.

Luigi Lablache¹, (foto) unul din marii baritoni ai sec. XIX-lea, interpret al operelor lui Bellini, Rossini, împreună cu Manuel Garcia² (foto) și cu Gilbert Duprez³ (foto) menționează câteva reguli de interpretare potrivite creației lui Rossini, Bellini, Donizetti, pentru stilul belcanto.



Printre aceste reguli sunt:

- folosirea dintr-o singură respirație a tehnicii *messa di voce*, capacitatea cântarețului de a ataca sunetul la intensitate redusă, crescându-l și diminuându-l spre final.

- legato cursiv, lipsit de accente în cadrul frazei

- conducerea frazei *con grazia e levita* fără a se simți înălțimile intermediare

- interpretarea în maniera *sfumare*, nuanțarea, colorarea sunetului în directă relație cu textul rostit

- ornamentație impecabilă

Ulterior, Maria Callas (foto) prin arta sa extraordinară a revitalizat interpretarea operei și stilului belcanto, cu preocupare înspre restabilirea unei frazări diverse, analitice, cu adânciri ce duceau



¹ 1794-1858, bariton italian.

² 1775-1832, tenor spaniol, compozitor, impresar, interpret al operelor lui Rossini, Mozart.

³ 1806-1896, tenor francez, compozitor și profesor de canto.

dincolo de text, în zona expresivă, psihologică a cuvântului, cu expresivizarea coloraturilor ce pornesc dintr-un prea plin sufletesc, cu catifelarea sunetului și intensificarea efuziunii lirice, și nu în ultimul rând cu renașterea tipologiei vocal-psihologice a personajelor interpretate.



GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Creația rossiniană privită din perspectiva acompaniamentului



Unul dintre cei mai renumiți compozitori italieni, Gioacchino Antonio Rossini face legătura dintre opera napolitană a sec. XVIII-lea și opera romantică și de asemenea dintre două concepte, cea teatrală și rodul muzicii în spectacol.

În opera lui se întrevăd elemente ce anunță pe succesorii săi: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi, prin alegerea subiectelor (patriotice sau naturaliste¹), utilizarea corului ca pe o încarnare a poporului, comic, exploziv, îmbogățirea materialului orchestral. Se va impune atât prin minunate pagini scrise în belcanto autentic, dar și prin crearea teatrului liric romantic.

Scenele, unde se vor derula acțiuni conduse de orchestră, cor sau recitativul declamat se vor îmbina cu ariile descătuseătoare de sentimente și etalarea frumuseții vocale. Ariile vor fi un prilej de

¹ înfățișează condiția umană supusă determinismului social și biologic într-un stil neutru, incolor, o *felie de viață*, descrisă într-un *fișier docum. de experiențe și observații*. În literatura italiană naturalismul se numește verism. (*Curente literare*, alcătuit de Irina Petraș, Ed. Demiurg, București, 1992, pag. 64)

etalare a virtuozității, de multe ori, cuvântul va fi doar un suport de vocale pentru melodie, forma ariei fiind transformată din cea de sonată în succesiuni de diverse tempo-uri, ce marchează diferite secțiuni componente.

De obicei sunt începute într-un tempo lent, solistul putându-și etala sentimentele în fraze lungi, suave, mai apoi energia acumulându-se, întetindu-se spre final prin coloraturi extrem de virtuozice.

În jurul anului 1820, așa numita cavatină, cabaletta sau cantabile era utilizată ca arie de început, devenind o formă standard: era alcătuită din patru secțiuni: recitativ introductiv, arie în tempo rar, tempo di mezzo (unde putea interveni corul) și finalizarea cu cabaletta rapidă. De regulă la acestea se mai adăuga o coda sau stretta. Aceste forme erau folosite de contemporanii săi. Ulterior, pentru a adapta muzica textului, au apărut noi forme, fluide, conform schimbărilor dramatice.

În materie de satiră, Rossini se dovedește a fi cel mai îndrăzneț compozitor având darul inegalabil de a deștepta prin asociații sonore râsul, care nu e altceva decât o descătușare, o eliberare, o chemare la viață.

Acompaniamentul orchestral are rol de comentator, comentariile autorului asupra personajelor, sau este reflecția sentimentelor personajelor. Sunt utilizate frecvent, în moment de culminație interjecții ilustratoare de agitație, emoții ale eroilor, etc. Pentru Rossini subiectul operei are valoare aproape egală cu a muzicii. Caută texte minunate, cu tâlc, încercând ulterior să le însuflețească.

Rossini a experimentat toate genurile operei lirice, de la farsă și opera buffă la oratoriu și opera seria. Misiunea compozitorului era de a însufleți muzica, de a o tonifica, a o energiza. Folosește și dezvoltă năzuințele școlii napolitane și a compozitorilor venețieni pentru un acompaniament orchestral integrat dramaturgiei muzicale.

Se va folosi de timbralitatea orchestrală, folosind în parte resursele fiecărui instrument pentru a sugera caractere sau situații, de asemenea exploatează capacitățile expresive ale vocii, dându-i oportunitatea și libertatea de a se manifesta.

Alegerea instrumentelor acompaniatoare nu va fi întâmplătoare ci este dată de resursele instrumentului respectiv, limbajul său melodic fiind extrem de divers, de la ironie, bună dispoziție, emoție precipitată, cochetărie, grandoare, furie, tristețe. Rossini îi determină pe interpreți să exploreze psihologia personajelor și să renunțe la tratarea superficială a caracterelor lor.

De asemenea va elimina recitativele secco și pianul (clavecinul) din orchestra acompaniatoare, introducând recitativul acompaniat, expresiv, scurt, de efect (opera *Tancredi*); va fixa în scris înfloriturile vocale în spiritul dramatic.

Prima operă este *Demetrio e Polibio*, scrisă în anul 1806, dar a avut premiera doar în 18 mai 1812, operă în două acte pe libret de Vincenzina Viganò-Mombelli. A fost scrisă pentru familia de cântăreți Mombelli, astfel că distribuția la premieră a fost formată din: Lodovico Olivieri, Maria Ester Mombelli, Marianna Mombelli, Domenico Mombelli.

Următoarea operă, o farsă lirică, într-un act, având premiera la 3 noiembrie 1810 la Teatrul San Moise din Veneția, este *La cambiale di matrimonio* (Polița căsătoriei) pe libret de Gaetano Rossi, are subiectul ce i-a inspirat pe Pergolesi în *La serva padrona* și pe Cimarosa în *Il matrimonio segreto*. Se remarcă o reîmprospătare a acțiunii scenice și muzicale, prin antrenul și înlănțuirea vocilor cu ansamblul orchestral. Se simte preocuparea ce o acordă Rossini ansamblului orchestral, prin extragerea de noi culori și nuanțe, prin exploatarea resurselor instrumentale. Se spune că opera a surprins și pe cântăreți având importante intervenții nu numai personajele principale cât și cele secundare. Din distribuție la premieră au făcut parte Luigi Raffanelli, Rosa Morandi, Tommaso Ricci, Nicola de Grecis.

Cu *L'echivoco stravagante*, drama *giocosu* nu va repurta nici un succes, datorită frivolității libretului, scris de Gaetano Gasbari. Pentru această operă, Rossini a recurs la următoarea componență orchestrală: 1 flaut, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 trompete, timpani, tobă mare, talgere, tobă mică, orchestră de coarde, cembalo. Premiera a avut loc la 26 octombrie 1811, la Bologna, la Teatro del Corso. Din distribuție au făcut parte: Domenico Vaccani, Marietta Marcolini, Paolo Rosich, Tommaso Berti

Înainte să împlinească 20 de ani va compune opera buffă *L'inganno felice* (Fericita înșelăciune), pe libret de Giuseppe Maria Foppa, premiera având loc la 8 ianuarie 1812. Din distribuție au făcut parte: Teresa Giorgi-Belloc, Raffaele Monelli, Filippo Galli.

Pentru teatrul din Ferrara compune opera *Cirus in Babilonia*, ce a avut premiera la 14 martie 1812, pe libret de Francesco Aventi iar pentru Veneția, la Teatrul San Moise. Din distribuție au făcut parte Eliodoro Bianchi, Marietta Marcolini, Elisabetta Manfredini-Guarmani

La 9 mai 1812 a avut premiera operei *La Scala di seta*, o farsă comică într-un act, pe libret de Giuseppe Foppa. Din distribuție au făcut parte: Gaetano Dal Monte, Maria Cantarelli, Carolina Nagher, Raffaele Monelli.

Componența instrumentală a operei *La Scala di seta* este următoarea: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, orchestra de coarde, continuo.

Publicul, criticii vor observa în acompaniamentul orchestral rossinian dorința de a conversa cu soliștii. Acesta freamătă, comentează, intervine la discursul solistic. Figurațiile pe diferite instrumente se înmulțesc, se exploatează capacitățile expresive ale acestora dând naștere la o variată gamă de sentimente și stări afective.

Pentru Scala din Milano scrie *La pietra del paragone*, ce a avut premiera la 26 septembrie 1812, melodramă *giocosu* în două acte, pe libret de Luigi Romanelli (libretistul oficial al Scalei, la acea vreme). Din distribuție au făcut parte Filippo Galli, Marietta Marcolini, Claudio Bonoldi, Pietro Vasoli. Pentru componența orchestrală apelează la următoarele instrumente: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, 2 trompete, timpani, tobă mare, talgere, orchestră de coarde, clavecin. Într-o singură stagiune, opera a fost reprezentată de 50 de ori, și acest succes va fixa numele lui Rossini pe bolta valorilor italiene.

Au urmat în același an premiera operei *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia* având genul de *burletta per musica* într-un act, pe libret de Luigi Prividali. Premiera a avut loc la 24 noiembrie 1812 la Veneția, Teatro San Moise. Din distribuție au făcut parte Luigi Pacini, Filippo Spada, Tommaso Berti, Gaetano Dal Monte.

Componența orchestrală este formată din: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, orchestră de coarde, clavecin.

La începutul anului 1813, la 27 ianuarie, tot în Veneția la Teatrul San Moise are loc premiera operei *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*, pe libret de Giuseppe Maria Foppa. Din distribuție au făcut parte Nicola De Grecis, Teodolinda Pontiggia, Luigi Raffanelli, Gaetano Dal Monte.

Componența orchestrală este formată din: 1 flaut, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, orchestra de coarde, clavecin.

În opera *Tancredi*, acompaniamentului liric, Rossini îi conferă un rol tot atât de important ca și al vocilor. Opera datează din 1813 și se bazează pe un libret având ca surse *Jerusalimul eliberat* al lui Voltaire (foto).



Libretul a fost realizat în final de Gaetano Rossi (foto). Din distribuție la premieră au făcut parte Adelaide Melanotte Montresor, Elisabeta Manfredini-Guarmani, Pietro Todran.



Era considerată de Stendhal ca o capodoperă, o sinteză între expresia lirică și acțiunea dramatică. Tancredi, suflet eroic, rănit pe nedrept în dragostea pentru Amenaide, de care se crede trădat, reprezintă întruchiparea amorului cavaleresc, gata să se sacrifice pentru o cauză nobilă. Întors din exil la Siracusa, Tancredi cântă ca omagiu pentru patria sa natală și pentru iubita sa Amenaide această strălucitoare și pasionată cavatină, de înaltă expresivitate și emoție.

Lord Derwent spunea că era fredonată *atât de ducese cât și de spălătorese, cântată și fluierată în gondole, cafețele și palate. Aria reîntoarcerii în patrie va deveni tot atât de celebră ca La donna e mobile*¹. La premieră, în 6 februarie 1813, la Veneția, la Teatrul La Fenice, cântăreața Melanotte a refuzat să cânte această arie pe care apoi Giuditta Pasta (foto) a interpretat-o cu mare succes stagiuni de-a rândul, iar Adelina Patti a integrat-o chiar și în opera *Bărbierul din Sevilla* în cadrul *lecției de muzică*, act II. În zilele noastre a fost reînsuflețită magistral de legendara mezzo-soprană Marilyn Horne.



Introducerea orchestrală a recitativului *Oh, patria, dolce e ingrata patrie*, ce precede ariei *Di tanti palpiti*, este colorată prin concursul mai multor divizii orchestrale. La reîntoarcerea eroului Tancredi în patrie, orchestra exprimă mai mult decât însăși aria.

În timp ce suflătorilor de lemn, cornilor și bașilor le revine ilustrarea valurilor mării, pe a căror unde corabia lui Tancredi revine în patrie, viorile trădează emoția acestuia la revederea

¹ Lord Derwent - *Rossini*, Ed. Gallimard, Paris, 1937, p. 48

pământului natal. Acompaniamentul este sensibil la emoțiile eroului, susținând și dinamizând la maxim sentimentele de bucurie, fericire și dragoste ce animă sufletul personajului.

Violoncelul sugerează plutirea corabiei pe mare, violele și oboarele imită jocurile valurilor în traiectul ei, iar linia viorilor, cantabilă, plutind deasupra tuturor este însăși gândul eroului nostru, bucuria revederii patriei și a iubitei. În această variantă interpretativă vom avea articulații diferite pentru a departaja planurile sonore. Partida violoncelului, revenindu-i mâinii stângi, va avea articulația legato, ostinato, aceeași articulație de la început la sfârșit, violele cu oboarele, staccato, iar linia mare a viorii, legato, cantabile. Acompaniamentul orchestral are rol ilustrativ.

Rolul acompaniamentului orchestral se schimbă odată cu intrarea recitativului, devenind acompaniament cu rol de susținere. Introducerea propriu zisă a ariei *Di tanti palpiti* este precedată de o scurtă prezentare a temei de către aparatul orchestral. Acompaniamentul are rol de atmosferă.

Instrumentele de suflat de lemn sunt acompaniate în pizzicato de viori, astfel încât tema este *tradusă* la pian prin non-legato, realizat de mâna dreaptă, acompaniată în staccato de mâna stângă.

Pianistul acompaniator va urmări cu atenție linia solistului îndeosebi la ornamentația și cadențele improvizatorice, ce sunt caracteristice epocii respective. Fraza nu va fi fărâmițată de aceste improvizații, fiind construită în funcție de desfășurarea demersului literar, melodic și armonic ce concură la deslușirea mesajului artistic.

Improvizațiile dinamizează linia melodică, îi asigură latura virtuoasă, dar dozarea dinamică și dramaturgică primează în interpretarea ariei. Acompaniatorul va tempera sau dinamiza demersul melodic în funcție de desfășurarea solistică.

Componența orchestrală la opera *Tancredi*: 2 flaute, piccolo, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 timpani, banda turca, orchestra de coarde, clavecin.

Rossini se impune prin pregnante trăsături de stil ca: tehnica repetitivă, secvențială, tempouri rapide, crescendo-uri culminante în ansambluri strălucitoare la sfârșit de act, stil lejer, comic, spumos.

Toate acestea vor fi în contrast cu caracterul tragic din operele seria, alături de *Tancredi* la care se mai adaugă *Semiramida*, *Wilhelm Tell*, *Maometto*, *Moise* și *Otello*, în cadrul căroră va insera și tehnici ale comediei, preluând forme de la Mozart, Cimarosa, dezvoltând și anunțând marea operă romantică.

Fiind mare specialist în voci, îndeosebi pentru mezzosopran (influențat fiind de soția sa, Isabella Colbran) a cristalizat conceptul de *mezzosopran d'agilita*. A consacrat această voce ca un substitut al vocii castraților, cerând pentru partiturile sale o virtuoziitate aparte, întruchipată în rulate melodice virtuozose, ornamente, arpegii, game cu ambitusuri ample, coloraturi- care cer o lejeritate și agilitate aparte.

La 22 mai 1813 în Veneția la Teatrul San Benedetto are loc premiera unei alte opere, drama *giocosu* în două acte *L'Italianca in Algeri* pe libret de Angelo Anelli. Din distribuție, la premiera operii au făcut parte Marietta Marcolini, Serafino Gentili, Paolo Rosich, Filippo Galli.

Învăluită de un colorit exotic, muzica surprinde sentimentul de libertate prin expresivitate, întâmpinând din partea publicului un succes răsunător. Rămân influențele lui Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Mozart-în perioada incipientă, dar predomină penița plină de vervă și spontaneitate a lui Rossini, care își evocă latura umoristică a caracterului său, spiritualitatea și umorul spumos.

Componența instrumentală a operii *Italianca în Alger* este următoarea: 1 flaut, 2 piculine, 2 oboaie, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, 2 trompete, tobă mare și banda turca, catuba, orchestră de coarde, clavecin.

Compusă în mai puțin de o lună, inițial Rossini a definit-o un amuzament dar, ulterior a avut succes la public și a rămas până azi în repertoriul marilor teatre, subiectul centrat în jurul unei femei

(prizonieră a beiului Mustafa, ce reușește să-și salveze compatrioții), declanșând entuziasm în rândul melomanilor.

Ariile *O come il cor de giubilo* și *Languir per una bella* ale tenorului sunt spumoase, pline de vitalitate și exuberanță cu un acompaniament orchestral ce susține discursul solistic (acompaniament cu rol de susținere) și acompaniament deconspirativ (acompaniament cu rol deconspirativ) ce exprimă, trădează prin intervențiile solistice ale oboiului respectiv a cornului, sentimentele de iubire ce înflăcărează sufletul personajului.

Duetul tânărului Lindoro cu Mustafa surprinde prin vitalitate, exuberanță, optimism, virilitate. Acompaniamentul orchestral are rol de susținere. Duetul dintre Isabella și Taddeo, *Ai capricci della sorte* prevestește limbajul folosit în capodopera rossiniană *Bărbierul din Sevilla*, acompaniamentul muzical având rol de susținere și rol deconspirativ al stărilor sufletești ale personajelor.

Aria sopranei, eroinei principale e pe măsura importanței personajului. *Cruda sorte* este o arie extrem de savuroasă cu o tematică deosebit de inspirată și antrenantă. Acompaniamentul muzical are rol de susținere.

Opera seria în două acte *Aureliano in Palmira*, pe libret disputat între Giovanni Francesco Romanelli și Felice Romani a avut la premieră, în 26 decembrie 1813 următoarea distribuție: Luigi Mari, Giovanni Battista Velluti, Lorenza Correa, Luccia Sorrentini.

Pentru *Teatro alla Scala*, Milano, a scris drama bufă *Il turco in Italia*, ce a avut premiera la 14 august 1814, pe libret de Felice Romani (foto). Deși are doar 22 de ani, Rossini a scris până la această vârstă 13 opere. Din distribuție, la premieră au făcut parte: Luigi Pacini, Francesca Maffei Festa, Filippo Galli, Giovanni David.



Componența orchestrală folosită: 2 flaute, 2 piculine, 2 oboae, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 trompete, 1 trombon,

timpani, toboșă mare, orchestra de coarde, clavicembal. Această operă a fost compusă sub influența operei mozartiene *Così fan tutte*.

După premiera de la Scala, opera a fost prezentă în repertoriul european până în 1850, când opera a intrat în umbra celorlalte capodopere de gen revigorând-o, peste un secol Maria Callas. A mai făcut parte din repertoriul marilor cântărețe Joan Sutherland, Marilyn Horne. Această operă face parte din genul comic absolut, gen desăvârșit de Rossini.

Atât *Italianca în Alger* (1813) cât și *Turcul în Italia* (1814) la care se va mai adăuga *Semiramida* (1823) corespunde perioadei călătoriei inițiatice a compozitorului, tipică romantismului în general, și tinereții artistului în particular. Evadarea din cotidian este făcută fie la propriu, fie la figurat, fie în trecut (perioadă mitologică, istorică, etc.) fie în viitor (imaginar).

În aria sopranei *Non si da follia*, acompaniamentul orchestral are rol de susținere a discursului muzical și de asemenea are rol creator de atmosferă. Același tip de acompaniament îl întâlnim în aria *Presto, amici*, o adevărată pagină de virtuozitate solistică.

Opera *Sigismondo* în două acte, pe libret de Giuseppe Maria Foppa a avut premiera la 26 decembrie 1814, la Teatrul La Fenice din Veneția, având în distribuție pe Marietta Marcolini, Claudio Bonoldi, Marianna Rossi.

În 4 octombrie 1815, la Napoli, la Teatro San Carlo va avea loc premiera operei *Elisabetta, regina d'Ighilterra* pe libret de Giovanni Schmidt. Aceasta este prima din cele 10 opere scrise pentru teatrele din Napoli.

Observând că publicul napoletan preferă dramele, s-a grăbit să abordeze genul, folosindu-se de drama cu același nume de Carlo Federici. Uvertura a fost folosită și la opera *Aurelian în Palmira*, dar o va relua și în introducerea operei *Bărbierul din Sevilla*.

Napoletanii vor fi vrăjiți încă de la uvertură prin fecunditatea melodică și prin caracteristica dinamicii rossiniene:

crescendo e accelerando. Abordările vocale sunt caracterizate de numeroase fiorituri, game, triluri, descrierea personajelor pierzându-se în stufoasa ornamentare a discursului melodic, dar aceasta a fost cerința impresarului Barbaia care cunoștea gustul publicului napolitan.

Acompaniamentul orchestral are în general rol de susținere și rol creator de atmosferă, pregătind desfășurarea solistică. Componenta orchestrală: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, timpani, toba mare, orchestra de coarde.

La premieră, protagoniștii au fost Isabella Colbran, ce va deveni ulterior soția compozitorului, Andrea Nozzari și Manuel Garcia. Compozitorul a fost acuzat că nu dă atenție priorității vocale datorită văditei preocupări pentru expresivizarea acompaniamentului orchestral.

Opera semiseria *Torvaldo e Dorliska*, în 2 acte, pe libret de Cesare Sterbini, având premiera la 26 decembrie 1815 a avut în distribuție pe Domenico Donzelli, Adelaide Sala, Filippo Galli, Raniero Remorini.

Capodopera rossiniană, *Il barbiere di Sevilla, ossia L'inutile precauzione*, operă bufă pe libret de Cesare Sterbini, după comedia omonimă a lui Beaumarchais (foto), a avut premiera la Teatrul Torre Argentina din Roma, la data de 20 februarie 1816. *Bărbierul din Sevilla*, alături de *Nunta lui Figaro* sunt două dintre piesele lui Beaumarchais, transpuse genial în muzică de Mozart și Rossini.



Protagoniști: Figaro, ce va rămâne același, Almaviva, ce va cunoaște mari transformări, poate cele mai mari, Rosina ce va deveni Contesa, Susanna, aleasa lui Figaro, Bartholo, Basilio, etc.

Almaviva s-ar putea traduce suflet viu, sau inimă zburdalnică, un nume deosebit de potrivit, mai ales în *Nunta lui Figaro*. În opera rossiniană avem de-a face cu un tânăr îndrăgostit care suspină după frumoasa Rosina și nu se dă în lături de la nici o stratagemă pentru a se apropia de ea, spre deosebire de însuratul conte Almaviva al lui Mozart, plictisit de viața conjugală și mare amator de infidelități galante, ce își va încerca farmecele și puterea de seducție la toate tinerele ce-i vor ieși în cale.

Sau poate că nici nu este vorba de o transformare a acestui galant conte, ci mai degrabă este vorba de o *maturizare*, de afirmarea unei identități și a unei poziții sociale, pentru că, să nu uităm, Revoluția este pe cale să măture de pe scena socială o mare parte a aristocrației, însă, Almaviva face parte, fără îndoială, dintre acei aristocrați care s-au *restructurat*, devenind marea burghezie, proprietarii și promotorii industriilor secolului XIX.

Să privim mai întâi către sursa literară, aplecându-ne puțin asupra celui care a fost Pierre Caron de Beaumarchais¹, om de teatru, om politic, om al vremii sale tulburi din preajma revoluției. Fără a încerca să intrăm în detalii biografice, trebuie să schițăm măcar trăsăturile fundamentale ale creatorului lui Figaro, pentru a înțelege că, personajul bărbierului nu este altceva decât autoportretul său literar.

Om de acțiune de o deosebită versatilitate, ceasornicar și maestru al intrigilor în materie de galanterie și politică, Beaumarchais este în primul rând un *bun la toate* ce a reușit să se impună pe prim plan, atât în activitatea sa literară, cât și în cea economică-politică. Busturile sale împodobesc intrarea a numeroase teatre franceze, iar statuia sa impozantă patronează piața din fața Bursei din Paris.

Această dublă reușită, literară și economică este urmarea faptului că a fost un adevărat copil al timpului său, al secolului

¹ 1732-1799

luminilor, format atât la școala filosofilor cât și a economiștilor francezi, care în acel timp dominau prin ideile lor știința și literatura și erau pe cale să genereze revoluția ce a schimbat lumea.

Este adept al ideilor de libertate și egalitate ale lui Voltaire¹ și Rousseau², pe de o parte, și al ideilor unor Quesnay³ sau Gournay⁴ despre o economie restructurată, bazată pe comerțul liber, fără impozit, sursă a bogăției individului și societății. Prin *Bărbierul din Sevilla* și mai târziu prin *Nunta lui Figaro*, Beaumarchais aduce o sinteză a comediei printr-un ritm susținut al acțiunii, prin comicul situațiilor și al caracterelor.

Virtuozitatea artistică e într-adevăr extraordinară și Beaumarchais n-o va mai găsi niciodată, aceste comedii rămânând unice în literatura franceză. Trebuie reținut ca un procedeu propriu acea îngrămădire, aglomerare de adjective, epitete, calificative cu care caracterizează personaje sau situații. Beaumarchais a împrumutat multe din trăsăturile sale *copilului* său literar, Figaro (*Fils de Caron!*).

Pentru a-l zugrăvi pe Figaro, respectiv a ne familiariza cu personalitatea efervescentă a lui Beaumarchais ne folosește lecturarea cărții *Vulpile în vie* de Lion Feuchtwanger.

Spicuim:..... *cel mai aplaudat om de teatru al țării, celebru în toată Europa prin pamfletele sale, agreat la curte, însărcinat de miniștri cu misiuni importante, răsfățat de femei, la fel de binevenit în saloanele lumii bune cât și în cârciumile și cafenelele Parisului și totodată rău famat, pătat prin sentință judecătorească*⁵...

... *cu tot temperamentul, vanitatea și superficialitatea sa, Pierre era foarte muncitor și un organizator strălucit*⁶...

¹ 1694-1778, scriitor, filozof al iluminismului francez

² 1712-1778, filozof francez de origine geneveză, scriitor și compozitor, unul din cei mari iluștri gânditori ai iluminismului, alături de Voltaire și Diderot a influențat hotărâtor spiritul revoluționar, principiile de drept, conștiința socială a epocii, ideile lui regăsindu-se în schimbările promovate de Revoluția franceză din 1789

³ 1694-1774, economist francez, alături de Gournay a fost reprezentantul Școlii fiziocrate

⁴ 1712-1759, economist francez

⁵ Lion Feuchtwanger- *Vulpile în vie sau Arme pentru America*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1962, pag. 53

⁶ *idem*, pag. 72

... avea un fel de a fi zgomotos, teatral, vanitos¹...

... trecea prin neplăceri ca și gășca prin apă²...

... mare politician, om de afaceri, dramaturg, generos, curajos dar și cabotin, de o vanitate fără margini. Scriitor strălucit și om de societate amuzant, patosul lui e antrenant, ironia sa rapidă și nimicitoare. Foarte inteligent și deloc înțelept.

... Lacom de plăceri, suportă însă cu bărbăție nenorociri și lipsuri. Se arată accesibil tuturor ideilor mari ale vremii, chiar dacă se contrazic între ele. Mulți îl socot celebru, unii rău famat. Oriunde se află, invidia, răutatea și interesele lezate îl înconjoară și-l atacă, adesea cu arme otrăvite. Dar nenumărați bărbați și femei, și nu din cei mai răi, îi sunt prieteni, iar unii îl iubesc și ar fi gata să-și dea viața pentru el.³

Caracterul, temperamentul, energia debordantă sunt genial surprinse atât de Rossini cât și de Mozart.

Cavatina spumoasă din *Bărbierul din Sevilla* îi surprinde verva, bucuria vieții, prin virtuozități scilipitoare, antrenante, demne de vitalitatea exultantă a personajului.

În varianta pentru pian, multe reduceri se grăbesc să adauge acompaniamentului sexte, terțe, care, pe lângă dificila misiune de a le cânta mai au darul de a îngreuna demersul muzical.

¹ *idem*, pag. 54

² *idem*, pag. 34

³ *idem*, pag. 14

mal quest'im-por-tu-no? La-scia-mo-lo pas-sar; sot-to quegl'ar-chi non ve-
can be this in-trud-er? I'll hide and let him pass; Un-der those arch-es none will

(Hides under the portico)
du-to, ve-drò quan-to bi-so-gna; già l'al-ba ap-pa-re, e a-mor non si ver-gogna.
see me, from thence I can observe him; 'tis now broad day-light, but love is never weary.

Nº 4. "Largo al factotum della città."

Cavatina.

Allegro vivace.

Piano.

16327

(fragm. din introd. Cavatinei lui Figaro *Largo factotum della città* din
opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Articulația trebuie să fie aerisită, clară, neîngreunată de pedală. La puncta schimbările armonice sau accentele oratorice ale discursului muzical. Tempo-ul este deosebit de antrenant, nepermițând nici o abatere, nici o îngreunare, misiunea acompaniatorului fiind aceea de a urmări demersul solistic și a întregi portretul personajului.

Caracteristica frazelor este vitalitatea debordantă, prin acel perpetuum mobile, o energie aflată mereu în mișcare, ajutată în ilustrarea sa de mișcări dinamice permanente. Pentru a fi surprinsă acea energie, dar și pentru a ajuta solistul, acompaniamentul va avea nuanțe reduse, ce vor fi depășite doar în părțile în care solistul are pauză (activă) sau acute.

Pianistul va doza în permanență dinamica, echilibrând planul solistic de cel al acompaniamentului. Și în acest gen de acompaniament se vede măiestria acompaniatorului ce mai presus de orice are misiunea de a proteja solistul, a-l ajuta să-și valorifice calitățile. Acompaniamentul are rol creator de atmosferă și de susținere.

Personalitatea contelui, întrezărită doar, în *Bărbierul din Sevilla*, se reliefează sub multe fațete, contrastante uneori, în *Nunta lui Figaro*. Dacă Lindoro este tânărul amoret, înflăcărat, în al cărui curaj juvenil poți doar ghici, patima și agresivitatea contelui ce se crede înșelat de soția sa, Almaviva din *Nunta lui Figaro* este un jucător abil, care înțelege prea bine că războiul nu se câștigă cu o singură bătălie.

La Rossini, Almaviva e tenor, la Mozart e bariton. Premierile celor două opere au avut loc în 1786 și 1816, *Nunta lui Figaro* precedând *Bărbierul* cu exact 30 de ani, compozitorii lor fiind unul austriac, celălalt italian, unul întruchipând perfecțiunea clasicismului, iar celălalt prețiozitatea spumantă a unui *belcanto d'agilita*. Beaumarchais reprezintă atât sursa cât și filonul de legătură.

Componența orchestrală a lui Mozart cuprinde: 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 trompete, timpani, orchestra de coarde.

Componența orchestrală a lui Rossini cuprinde: 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 trompete, 3 tromboni, timpani, toba mare, clavecin, ghitara, orchestra de coarde.

Contele lui Rossini intră în scenă și intonează o cavatină dulce, plină de dragoste și chemare a îngerului dimineților sale – *Ecco ridente in cielo spunta la bella aurora*– acompaniat de sunetul cald al clarinetului, căruia i se alătură flautul și oboiul, pe fundalul corzilor în pp, pizzicato.

Largo de la început devine *Allegro*, iar melancolia face loc agilităților extatice ale contelui –*O dolce contento che qual non ha*– agilități ce culminează cu o cadență la alegerea interpretului, cadență menită să reitereze predispoziția pentru *fioritura* tenorului rossinian, preferabil încununată de un do acut.

oh dol - ce con - ten - to, che
Un - til I have told her My.

gun, heart no, non ha, no, Un -
heart she en - chants, Un -

no, che - gual non ha, che - gual non ha! oh dol - ce con -
til I've told her my heart, my heart she en - chants, un - til I have

ten - to, che - gual non
told her my heart she en -

ha! che - gual non ha! che -
chants, my heart she en - chants, my

16327

(fragm. din cavatina lui Almaziva *Ecco ridente in cielo* din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Ne este ilustrat un conte sensibil, ce vine din Madrid în Sevilla pentru a-și căuta iubirea adevărată, după cum singur spune în opera lui Beaumarchais, *sunt sătul de cuceririle pe care ni le scot neîncetat în cale interesul, conveniențele sau vanitatea*.

Muzica lui Rossini îi surprinde atât sensibilitatea și profunzimea dragostei sale prin cavatina, *Largo* de la începutul ariei dar și sclipitoarele virtuozități ca semn al dorinței nestabilite pentru a-și împlini iubirea în *Allegro* din finalul ei.

Duetul cu Figaro ne dezvăluie în Almaviva un temerar, gata să-și asume într-o secundă ideile năstrușnice ale lui Figaro, să se aventureze deghizat în casa lui Bartolo și, la nevoie să o răpească pe Rosina în toiul nopții. Almaviva face dovada unui simț al umorului deosebit în două ipostaze: cea de soldat beat în căutarea găzduirii, cât și cea de elev al maestrului în muzică și calomnii, Don Basilio.

lar, si, si, del vul-can del-la tua men-to qual-che-vise a scheme, thou of bar-bers all the-flow'ry shalt be, if-

mo-stro sin-go-lar, si, sin-go-now thou canst de-vise, a scheme, yes, *cresc.*

lar, si, sin-go-lar, qual-che-mo-stro sin-go-if thou can'st de-vise, if thou can'st de-vise, a-

Figaro.
lar! scheme. Voi do-vre-ste tra-ve-Let me think how I'll dis-

stir-vi per e-sem-pio-da sol-guise you Now, for instance-as a

16327

(fragm. din duetul *All'idea di quel metallo* din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Cele două scene din actul doi *Ehi di casa, buona gente* și *Pace, gioia sia con voi* prilejuiesc interpretului lui Almaviva o paletă largă de expresii vocale și interpretative, giumbușlucuri și comicării, ironii la adresa tagmelor medicilor, militarilor și muzicanților și, până la urmă, multă alergătură în lungul și latul scenei între Bartolo și Rosina, între Basilio și Bartolo, câștigând aprecierea Rosinei și înșelând vigilența doctorului. Prevederea inutilă se materializează în scena finală a operei, când Bartolo îi ajută, fără să vrea, pe îndrăgostiți să-și unească destinele.

176

FINALE I.
• ROSINA - BERTA - CONTE - FIOAMO - BARTOLO - BASILIO • CORO •

Marziale

Fl.
Ob.
Cl.
Bs.
Tr.
Tb.
Voi.
Vla.
Vc.
Cb.

CONTE

Rosina

(fragm. din act I, Final, *Ehi, di casa, buona gente* din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

DUETTO
«CONTE - BARTOLO»

And.^{mo} moderato

Cl.
Si b

Fg.

CONTE

BARTOLO

Pace e gioia sia con voi.

Mille grazie, non s'in.

And.^{mo} moderato

Vni

Vla

Vc.

Ch.

Cl.
Si b

Fg.

CONTE

BARTOLO

Gioia e pa. ce per mil. l'anni.

Pace e gioia sia con voi.

Obblig. to in veri. tà.

Mille grazie, non s'incomodi.

Obblig. to in veri. tà.

Gioia e pa. ce per mil. l'anni.

Mille grazie, non s'incomodi.

Obblig. to in veri. tà.

Vni

Vla

Vc.

Ch.

(fragm. din act II, duet *Pace e gioia sia con voi*, din *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Almaviva iese triumfător din toată povestea, lui aparținându-i ultimul cuvânt expus într-o arie de mare dificultate – *Cessa di piu resistere*– arie ce rareori se cântă în spectacol, puțini tenori încumetându-se s-o abordeze.

304

gi - teo lie - ti - stan - ti del - la mia fe - li - ci -
ties to me have bound thee, mine art thou for ev - er -

o pia - cer che e - qual non
may the heav'ns their boon - ty

è pia - cer che e - qual non
may the heav'ns their boon - ty

tà, lie - ti - stan - ti del - la mia fe - li - ci -
more, mine art thou, yes, mine art thou for ev - er -

ha, an - nodar due co - ri - man - ti, an - nodar due co - ri - man - ti è pia - cer che qual non
pour, ev - ry joy and good surround ye, ev - ry joy and good surround ye, may the heav'ns their bounty

ha, an - nodar due co - ri - man - ti, an - nodar due co - ri - man - ti è pia - cer che qual non
pour, ev - ry joy and good surround ye, ev - ry joy and good surround ye, may the heav'ns their bounty

tà, more.
ha, pour,
ha, pour,

18327

(fragm. din aria *Cessa di piu resistere* din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Rosina este zugrăvită în *Bărbierul din Sevilla* în plină tinerețe, plină de vervă, pusă pe glume, pentru a-i îngreuna viața tutorelui său, alintată, fericită. Aria *Una voce poco fa*, nu este altceva decât o afirmare a personalității clocotitoare, a temperamentului coleric, ilustrate prin ghirlande efervescente, virtuozose, declanșatoare de buna dispoziție și energie. Ne este ilustrată o tânără sigură pe sine, pe farmecele sale, o victorioasă. Poate fi *dulce, respectoasă, obedientă, iubitoare, dar dacă o jignești se transformă într-o viperă, hotărâtă să apeleze la capcane, înainte de a ceda*, după cum se descrie în arie.

112 Camera nella casa di Bartolo. Di prospetto la finestra con gelosia.

CAVATINA
"ROSINA"

(fragm. din aria Rosinei *Una voce poco fa*, din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Acompaniamentul este extrem de spumos, tonic, plin de vervă și elan. Ritmica acompaniamentului este incisivă, sugerând fermitatea, siguranța tinerei. Intervențiile instrumentelor de suflat, prin apogiaturi scânteietoare subliniază șiretenia, capriciile, dar și vitalitatea acțiunilor sale.

Acompaniamentul pianistic va imprumuta din caracterul personajului zugrăvindu-l prin articulații clare, precise, imitând scânteietoarele viori întărite de partida suflătorilor. Micile pauze din alcătuirea frazelor muzicale fac parte din muzică, din crearea personajului. Sunt așa numitele pauze de acumulare, ce în acest caz subliniază istețimea fetei pusă pe șotii, personalitatea clocotitoare a acesteia, hotărâtă să nu cedeze decât în fața iubirii. Acompaniamentul va avea rol ilustrativ, contribuind din plin la zugrăvirea personajului, completând discursul solistic, dialogând cu acesta.

Fl.
Cl.
Le
Pg.
Cr.
Mi
Trb.
Le
AOS.
Vcl.
Vla.
Vi.
Cb.

Fl.
Ob.
Cl.
Le
Pg.
Cr.
Mi
Trb.
Le
AOS.
Vcl.
Vla.
Vi.
Cb.

...dar. lo so, no do - cile,
sono obbe - disienza, mi lascio reg - gere, mi fo gui - dar.

(fragm. din aria Rosinei *Una voce poco fa*, din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini)

Componența orchestrală a următoarei opere *La Gazetta*, pe libret de Giuseppe Palomba ce a avut premiera în Napoli, la *Teatro de Fiorentini*, la 26 septembrie 1816 este următoarea: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, 2 clarinete, 1 fagot, 2 corni, 2 trompete, orchestră de coarde, clavecin. Din distribuție la premieră au facut parte: Carlo Casaccia, Margherita Chambrend, Felice Pellegrini, Alberigo Curioni. Uvertura acestei opere o va refolosi pentru opera *La Cenerentola*, procedeu des utilizat printre compozitorii vremii. Numită de asemenea și *Il matrimonio per concorso* (Căsătoria prin concurs) a fost influențată de comedia cu același nume de Carlo Goldoni¹ reformator al teatrului italian, supranumit *Molière al Italiei*. Opera nu este încununată de succes.

Succesul va apărea odată cu premiera operei *Otello*, ossia *Il Moro di Venezia* curajoasa abordare a tragediei shakespeariene. Pe libret de Francesco Berio di Salsa, *drama per musica* a avut premiera la 4 decembrie 1816. Din distribuție la premieră au făcut parte: Andrea Nozzari, Isabella Colbran, Giovanni David, Giuseppe Ciccimarra.

Componența instrumentală pentru această importantă operă sporește considerabil în felul următor: 2 flaute, 2 piculine, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, timpani, mașină de lumini și tunete, harpă, orchestra de coarde.

Dintre operele scrise pentru teatrele din Napoli, cea mai importantă este aceasta. Libretul nu se ridică la nivelul tragediei shakespeariene, nefiind urmat filonul dramatic, transformarea personajului principal din omul plin de încredere și iubire în persoana deznădăjduită, plină de ură, nefiind realizată. Acesta apare doar ca un personaj egos, lipsit de frământări sufletești.

Tipurile de acompaniament ce predomină în opera sunt: acompaniamentul cu rol de susținere și acompaniamentul cu rol de atmosferă. Acestea se găsesc atât în aria tenorului *Ah, come mai son senti* și a sopranei *Assisa a pie d' un salice*, cât și în duetele

¹ 1707-1793

Ah, vieni nel tuo sangue, respectiv Non arrestare il colpo, vibrato in questo cuore.

În anul 1817, la 25 ianuarie în Teatrul Valle din Roma a avut loc premiera dramei giocoso în două acte, *La Cenerentola* (Cenușăreasa) pe libret de Jacopo Feretti, după vestitul basm a lui Charles Perrault¹. Tot din această poveste s-au mai inspirat Niccolò Piccinni (*La cecchina, sau La buona figliuola*, pe un libret de Carlo Goldoni), Nicolas Isouard (opera *Cenușăreasa* pe libret de Charles-Guillaume Etienne; a mai scris și *Bărbierul din Sevilla* inspirat după Beaumarchais) și Stefano Pavesi (opera *Agatina* sau *Virtutea premiată* pe un libret de Francesco Fiorini, reprezentată în Milano, în 1814).

Asemeni operei *Bărbierul din Sevilla* ce nu a avut succes de la prima reprezentare și *Cenușăreasa* a fost apreciată decât după premieră, fiind reprezentată în multe centre culturale, inclusiv la Milano, Scala, tot în anul premierei.

Personajul Cenușăresei, simbol al morții și al învierii, al eternei reîntoarceri, simbolizează lipsa de valoare pe de-o parte și fertilitatea pe altă parte. Cenușiul, ca și culoare, reprezintă semidoliul, tristețea, melancolia, se va transforma în alb în actul II (prin rochia de mireasă) ce subliniază puritatea, gingășia, sinceritatea, întruchiparea bunătății, a iubirii, tipul Colombinei din Comedia dell'Arte.

Personajul lui Ramiro-prințul din poveste, caută adevăratele valori ale vieții, nu frumusețea trupească, întruchipează puterea, hotărârea, tipologia personajului se aseamănă cu cea a lui Arlecchino din Comedia dell'Arte.

Personajul lui Dandini, servitorul, valetul prințului Ramiro, (cei doi schimbă rolul, Ramiro devine Dandini, adică servitor, iar

¹ Scriitor și poet francez născut la Paris la 12 ianuarie 1628, într-o familie de burghezi. Printre cele mai cunoscute povești ale sale: *Mama mea găscă*, din care se va inspira Ravel pentru lucrarea cu același nume, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Scufița roșie*, *Cenușăreasa*, *Tom degețel*, *Motanul încălțat*

Dandini devine prinț, până la mijlocul actului II) este tipul servitorului deștept și viclean, care își ajută cu mare plăcere stăpânul și-l ascultă cu sfințenie, e un tip miștocar, inteligent, descurcăreț, în Comedia dell'Arte e reprezentat de Brighella (briga = încurcătură).

Don Magnifico, tatăl fetelor Clorinda și Tisbe, (Cenușăreasa este fiica lui adoptivă rămasă de la soția sa care a murit) întruchipează un bătrân zgârcit, care dorește să parvină, folosindu-și propriile fiice; parvenit, ridicol, plin de sine, în Comedia dell'Arte, întruchipează tipologia lui Pantalone.

Clorinda și Tisbe sunt fiicele lui Don Magnifico, surorile vitrege ale Cenușăresei se remarcă prin prost gust, prostie și răutate.

Alidoro este *zâna bună* ce apare în momente cruciale, este un fel de regizor ce conduce acțiunea. Apare mascat, deghizat la începutul actului I în cerșetor, ca mai apoi să-și dezvăluie adevărata identitate: el este filosoful, prietenul și omul de încredere, este ca un tată pentru prinț.

Componența instrumentală: 2 flaute, 2 piculine, 2 clarinete, 2 fagoate, 2 corni, 2 trompete, 1 trombon, orchestra de coarde, clavecin.

După o uvertură spumoasă, plină de mister, suntem introduși într-o atmosferă veselă, de forfotă, de agitație, în *Allegro con brio*, în tonalitatea sol major. Acompaniamentului îi revine sarcina de conducător de acțiune, iar personajele Clorinda și Tisbe, mult prea preocupate de vestimentația proprie, intervin în discursul solistic al acompaniamentului. Acompaniamentul are rol solistic.

ATTO PRIMO

INTRODUZIONE

Antica sala terrena nel Castello del Marone, con porte, a destra camino, tavolino con specchio, cestella con fiori, e sedie. Clorinda provando uno scissor; Tisbe accendiando un fiore ora alla fronte, ora al petto; Cenerentola soffiando con un masticetto al camino per far bollire una rucconna di caffè.

ALLEGRO CON BRIO

CLORINDA

No, no, no, no: non v'è, non v'è chi trin - ciar sappia co - sì leg - ge -

45707

(fragm. din act I, Introduzione, din opera *La Cenerentola*, de G. Rossini)

În contrast cu tipul inițial de acompaniament, momentul intrării Cenușăresei este *acceptat*, recunoscut de personajul acompaniator, aceste transformându-se din rolul solistic în rol de susținere. Acesta îi recunoaște superioritatea personajului, în contrast cu celelalte personaje din casă, identificând în Cenușăreasa persoana care merită susținută.

Transpunerea la pian a acompaniamentului cu rol de susținere din acest fragment este în articulație staccato, corespunzând pizzicato-ului de la corzi, respectiv prin legato cantabile, potrivit intervenției din partea instrumentelor de lemn. Acompaniamentul orchestral se transformă neîncetat decodând situația comică ori dezvăluind caracterele personajelor.

Acompaniamentul va relua rolul solistic pe măsura finalizării primului ansamblu. Soliștii intervin și ei în discursul solistic al acompaniamentului-personaj ce, într-un tempo nebunesc prezintă efervescența acțiunii sceni

Acompaniamentul ce precede duetul dintre Ramiro și Cenerentola are rol creator de atmosferă.

pp

f

f+

f

tr.

tr.

D. NAIMIRO

Tutto è de-ser-to. Ami-ci? Nessun ri-

-spende.

f

f+

ASTOT

(fragm. din duetul *Un soave non so che*, din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Rolul acompaniamentului-personaj se va schimba odată cu desfășurarea duetului în acompaniament cu rol de susținere. Un duet deosebit de emoționant în care acompaniamentul va susține de fapt trădarea emoțională a primei întâlniri traduse prin coloraturi eliberatoare, contopite în sincronizări certificatoare a simpatiei reciproce. Întâlnirea celor două personaje, singurele ce nu au caracter comic, cadrează cu tiparul hilar de ansamblu al operei prin înflorirea dragostei lor pure, sugerate atât de spumos de acompaniamentul rossinian.

64

bril.li... Quanto ca-ro è quel sor-ri-sol-scen-deal-

insuquel vi-so. Quanto ca-ro è quel sor-ri-sol-scen-deal-

l'al-mae fa spe-rar, scen-de all'al-mae fa spe-

l'al-mae fa spe-rar, scen-de all'al-mae fa spe-

durce
-rar e fa spe-rar e fa spe-rar e fa spe-rar.

-rar e fa spe-rar e fa spe-rar e fa spe-rar.

D. RAM. ALLEGRO (a Cenerentola)

ALLEGRO Dol-ça.

(fragm. din duetul *Un soave non so che*, din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Această adorabilă poveste de dragoste este intercalată de momente hilare ce stârnesc râsul, atât în partida acompaniamentului orchestral a lui Rossini (ce se poate cataloga drept inventator al râsului muzical) cât și în rândurile publicului.

Aria lui Dandini *Come un ape* este susținută de ansamblul orchestral, intercalând momente interpretate de corni amintind marșuri vânătoarești, ce subliniază farsa pe care slujitorul prințului o face, în numele acestuia, pentru a urmări reacția fetelor din casă (acompaniament cu rol de susținere). Prințul ieșit la *vânătoare* pentru a-și găsi soția potrivită se ascunde în hainele lui Dandini pentru a putea cerceta în tihnă *vânatul* inimii sale. Astfel se va amuza de manierele proaste ale surorilor Angelinei (Cenerentola), de prefăcătoriile acestora, de setea pentru bani și titlu nobiliar atât a lor cât și a tatălui lor, don Magnifico. Acompaniamentul orchestral comentează și intervențiile personajelor comice pentru a contura ilustrarea lor. Finalul actului I este un fragment virtuos, efervescent, caracteristic finalurilor rossiniene, ce necesită o articulație rapidă, clară, atât din partea soliștilor cât și din partea acompaniamentului, personaj și el.

Soliștii vocali, parcă se iau la întrecere cu partida suflătorilor de lemn, creând o euforie muzicală rossiniană de neegalat.(acompaniament cu rol de comentator)

DUETTO
DON RAMIRO E DANDINI
E FINALE PRIMO

FIFACE

RAMIRO (sotto voce)
 Zil.to, zil.to: piano, piano: senza

DANDINI
 stre-pi-loe ru-more, zil.to, zil.to: piano, piano: senza

q a s t o r q

(fragm. din act I, Final, *Zitto, zitto, piano, piano* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Aria *Miei rampoli femminini* este o pagină ilustratoare a comicului rossinian. Acompaniamentul orchestral are rol de comentator la replicile solistice amplificând hazul, întregind prin culorile timbrale ale instrumentelor folosite, portretul personajului. (acompaniament cu rol de comentator)

48

D. MAGNIFICO (balea în voite, eace în berretta da notte e veste da camera)

ALLEGRO Miei ram.

pol. li, miei rampolli femmi - ni - ni,

(ricusando di dar loro a baci in manu)

vi ri - pu. dio, vi ri pu. dio; mi ver - go. gno! un ma. gni - li - co mio

sogno mi ve - ni - ste a scon - cer - tar,

mi ve - ni - ste a scon - cer - tar;..... vi ri.

v **ARZOP** v

(fragm. din aria lui Don Magnifico *Miei rampolli femminini* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

De asemenea, în aria *Sia qualunque delle figlie*, a doua arie a lui don Magnifico, ansamblul orchestral, în mod special corzile, viorile, întărite prin mici intervenții sugestive de instrumentele de

sufolat (lemne) au rol solistic, preluând descrierea, ilustrarea personajului nostru (acompaniament cu rol solistic) .

230

pa.

Già mi par che questo e quello con. fiez. andom. a un con.

lo. ne, e ca. vando. si il cap. pel. lo, in. co.

min. ci, Sign. Bu. ro. ne, al. la. fi. glia sua re.

h 45707 h

(fragm. din aria lui Don Magnifico *Sia qualunque delle figlie* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Articulația viorilor se traduce printr-o articulație non-legato pentru a păstra claritatea și strălucirea instrumentului *model*.

Intervențiile clarinetelor se traduc prin articulație legato, în grupuri de câte două șaisprezecimi, cascade descendente, ce imită râsul.

234

vo - glio, io vi vo - glio con - ten - tar!

io vi voglio, io vi vo - glio, io vi vo - glio con - ten -

- tar! Mi ri.sveglio a mezzo - gior.no;

sueo ap - pe - na il cam - pa - nel - lo,

h 42709 h

(fragm. din aria lui Don Magnifico *Sia qualunque delle figlie* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Minunatul duet dintre don Magnifico și Dandini, a cucerit prin savoare, culoare și prin comicul situației. În scurtul recitativ ce

precede aria, acompaniamentul are rol de susținere dar acest rol se schimbă odată cu începerea ariei, cu demascarea *prințului* în adevăratul personaj: Dandini, cameristul, bărbierul, frizerul. Întreaga operă este o adevărată demonstrație de teatru comic muzical. Astfel recitativul ce precede duetul propriu-zis a fost extrem de reușit în varianta lui Marian Pop și Petre Burcă la aniversarea domnului prof. univ. dr. Gheorghe Roșu, când au avut ideea să interpreteze recitativul fără acompaniament de pian. Rezultatul a fost o pagină de teatru interpretată de doi actori minunați. De altfel, majoritatea recitativelor în sala de studiu ar trebui interpretate asemeni actorilor pentru a desluși mesajul, a da sens frazelor și a găsi acel firesc, acea simplitate necesară în interpretare.

RECITATIVO E DUETTO

251

DANDINI E D. MAGNIFICO

ALIDORO

(La notte è ormai vi- cina. Col favor delle tenebre rovescian_dosi ad

RECITATIVO

A

ar- te la car- rozza presso la casa del Ba- ron, potrei... son vicini alla me- ta i de- sir

(Alidoro parte frettoloso)

DANDINI

(passeggiando)

mie- i.) Ma dunque io sono un ex? del tutto al niente pre- ci- pi- to in un

D. MAGNIFICO (entra premuroso)

trato? veramente ci ho fatto u- na bella fi- gura. Scusi la mia pre- mura. Ma quelle due ra-

DAN.

M

gaz- ze stan col- la febbre ad- dos- so. Si po- trebbe solle- ci- tar la scelta? È fatto, a-

(fragm. din recitativul *Ma dunque io sono un ex* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Acompaniamentul orchestral preia rolul solistic, conducând acțiunea, într-un tempo delirant în care personajele vor ține pasul viorilor, prin atât de celebrele tirade rossiniene, aglomerări de cuvinte dintre cele mai consonante, spre deliciul publicului.

Solistul va recurge la o dicție impecabilă pentru a se putea distinge ploaia de cuvinte ce bombardează discursul solistic, exagerând chiar, pentru efectul comic, consoanele din cuvinte, Rossini s-a folosit de cuvinte bogat consonante pentru a fi exagerat articulate, spre a se impune acompaniamentului orchestral.

268

D: den, za, sa, prò arrie, ciar, la, shorbi, fi, car, la, shi guar,
M: mon, do che so, la, ta, che gran ca, sta, tal' ec, co, lo, ve, co, lo, tut, ti di, ran, no, mi burle,
D: da, te, lo, l'alloco è là, Pove, ro, dia, vo, lo, po, ve, ro, dia, vo, lo, vosti' Ecce, len, za, al, bia pru,
M: ran, no, per la cit, tà, Ecco, lo, ec, co, lo, tut, ti di, ran, no, ve, co, lo, ecco, lo, tut, ti di,
D: den, za, sa, prò arrie, ciar, la, shorbi, fi, car, la, shi guar, da, te, lo, l'alloco è là, Pove, ro,
M: ran, no, mi bur, le, ran, no, mi burle, ran, no, mi burle, ran, no per la cit, tà, Ecco, lo,
D: dia, vo, lo, po, ve, ro, dia, vo, lo, vosti' Ecce, len, za, al, bia pru, den, za, sa, prò arrie, ciar, la, shorbi, fi,
M: ec, co, lo, tut, ti di, ran, no, ve, co, lo, ecco, lo, tut, ti di, ran, no, mi bur, le, ran, no, mi burle,
A 33702 A

(fragm. din duetul *Un segreto d'importanza* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini)

Triumful dragostei și al bunătății este întărit în concluzia operei prin aria Cenușăresei, prin împăcarea acesteia cu toate personajele.

Aria este alcătuită din trei părți: o scurtă arie de linie, un recitativ întărit de cor, și dezlănțuirea specificului rossinian: coloratura, care este de asemenea întărită de cor și restul personajelor ce secondează discursul solistic.

Introducerea orchestrală din deschiderea ariei are rol de atmosferă - acompaniament cu rol de atmosferă.

339

ANDANTE

a piacere

...rù mia vendetta il lor per, dono.

CENERENTOLA

a piacere

Nacqui all'affanno e al pian - to, sofferi ta - cen - do il

col canto

co - - - - - re; ma per so - a - ve in -

A 32707 A

(fragm. din act II final, aria Cenușăresei *Nacqui all'affanno, al pianto* din *La Cenerentola* de G. Rossini)

Al treilea fragment debutează în acompaniamentul muzical ce pentru scurt timp preia rolul solistic prin intermediul piculinei, acompaniat de instrumente de alamă și corzi, are tema comună cu a doua arie a tenorului din opera *Bărbierul din Sevilla*.

44 CEN.

Non più

CE

nesta accanto al fuoco sta - rò so - la a go - ghe - ghe - gir - no. Ah fu un lampo, un co - rru -

CE

CLD. gin, co il mi - se - pal - - - - - tar *sottovoce* Non più

TIS. Tutto can - gia a go - co a *sottovoce*

DAN. Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

MAG. Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

Tutto can - gia a po - co a *sottovoce*

Tutto can - gia a po - co a

45

108

(fragm. din act II final, aria Cenușăresei *Non più mesta accanto al fuoco* din *La Cenerentola* de G. Rossini)

109

Melodrama *La gazza ladra* în 2 acte pe libret de Giovanni Gherardini a avut premiera la 31 mai 1817, la Scala din Milano, cu următoarea distribuție: Teresa Belloc-Giorgi, Vincenzo Botticelli, Marieta Castiglioni, Savino Monelli, Filippo Galli¹

Opera în două acte *Adelaide di Borgogna, ossia Ottone, re d'Italia*, pe libret de Giovanni Schmidt a avut premiera la 21 decembrie 1817, la Teatrul Argentina din Roma. Din distribuție au făcut parte: Elisabetta Manfredini Guarmani, Elisabetta Pinotti, Savino Monelli.

Barbaia, impresarul lui Rossini la Napoli, a cărui metresă a fost Isabella Colbran, i-a indicat compozitorului un nou libretist în persoana abatelui Leone Tottola. Împreună cu acesta Rossini va desăvârși opera *Mosè in Egitto* pe care compozitorul o va defini ca o acțiune tragică-sacră în care va domina recitativul hieratic, declamația sau intonații de marș. Opera în 4 (sau 3) acte, a avut premiera la Teatrul San Carlo din Napoli la 5 martie 1818.

Din distribuție au făcut parte Michele Benedetti, Raniero Remorini, Isabella Colbran. Un deceniu mai târziu, Rossini a realizat la cererea Operei din Paris o versiune în limba franceză intitulată *Moïse et Pharaon ou le Passage de la Mer Rouge* pe libret de Balocchi și E. de Jouy, având premiera la 26 martie 1827, cu schimbări de o treime din muzică, inclusiv la ordinea actelor. Din distribuție au făcut parte: Nicholas Prosper Levasseur, Henri Bernard Dabadie, Adolphe Nourrit.

Revenind la această operă pentru Teatrul Italian din Paris, Balzac o receptează asistând la rugăciunea lui Moise din actul final ca pe un mesaj de eliberare a Italiei. Pentru prima dată rolul principal este dat unui bas, nu unui tenor sau unei soprane, iar corul are și el un rol important, reprezentând masa poporului lui Israel, care sub conducerea lui Moise se îndreaptă spre Țara Făgăduită.

¹ 1783-1853, unul dintre cei mai apreciați bași ai Belcantoului.

În varianta pentru teatrul francez, critica a recunoscut în Rossini restauratorul de drept al tradițiilor operei franceze întemeiate de Lully și Rameau. Acompaniamentul orchestral predominant are rol de susținere și rol creator de atmosferă, forța ritmică rossiniană concretizându-se cu ajutorul orchestrei în alternări dinamice și varietăți timbrale.

Utilizează frecvent timbrul clarinetului pentru crearea atmosferei, folosește latura ritmică a instrumentelor de percuție, forța de expresie a instrumentelor de coarde.

La data de 22 iunie 1826, la *Teatro Nacional Sao Carlos* din Lisabona a avut premiera operei *Adina, ossia Il califfo di Bagdad*, având în distribuție pe Luisa Valesi, Luigi Ravaglia, Giovanni Orazio Cartagenova.

Opera *Ricciardo e Zoraide* pe libret de Francesco Berio de Salsa, având premiera la Teatro San Carlo din Napoli la data de 3 decembrie 1818 a avut în distribuție pe: Andrea Nozzari, Benedetta Rosmunda Pisaroni, Gaetano Chizzola, Isabella Colbran.

Opera *Ermione, azione tragica* în două acte, pe libret de Andrea Leone Tottola, bazat pe *Andromaque* de Jean Racine, a avut premiera la 27 martie 1819 la *Teatrul San Carlo* din Napoli, în distribuție avându-i pe: Isabella Colbran, Benedetta Rosmunda Pisaroni, Andrea Nozzari, Giovanni David, Giuseppe Ciccimarra.

Opera *Edoardo e Cristina, dramma* în două acte pe libret de Giovanni Schmidt, Andrea L. Tottola și Gherardo Bevilacqua-Aldobrandini a avut premiera la data de 24 aprilie 1819 la Teatrul San Benedetti din Venetia. Din distribuție au făcut parte: Eliodoro Bianchi, Rosa Morandi, Carolina Cortesi.

Opera *La donna del lago, melodramma* în două acte pe libret de Andrea Leone Tottola, după romanul lui Walter Scott *The Lady of the Lake*, a avut premiera la data de 24 octombrie 1819 în Napoli, la Teatrul San Carlo, având în distribuție pe: Isabella Colbran, Benedetta Rosmunda Pisaroni, Giovanni David, Michele Benedetti, Andrea Nozzari.

Melodramma Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre, în două acte, pe libret de Felice Romani a avut premiera la Scala din Milano, la data de 26 decembrie 1819, avându-i în distribuție pe: Violante Camporesi, Giuseppi Fioravante, Claudio Bonoldi, Carolina Bassi-Manna.

Opera *Maometto II*, în două acte, pe libret de Cesare della Valle, a avut premiera la 3 decembrie 1820 la Teatrul San Carlo din Napoli, având în distribuție pe: Filippo Galli, Andrea Nozzari, Isabella Colbran, Adelaide Comelli, Giuseppe Ciccimarra.

Melodramma giocoso *Matilde di Shabran, ossia Bellezza, e cuor di fero*, în două acte pe libret de Jacopo Ferretti, a avut premiera la 24 februarie 1821, la Roma, la Teatrul Apollo, dirijată de celebrul violonist Niccolo Paganini. Din distribuție au făcut parte: Giuseppe Fusconi, Caterina Liparini, Carlo Moncada, Giuseppe Fioravanti.

Opera *Zelmira*, în două acte pe libret de Andrea Leone Tottola, a avut premiera la 16 februarie 1822, la Teatrul San Carlo din Napoli, având în distribuție pe Antonio Ambrosi, Isabella Colbran, Andrea Nozzari, Giovanni David, Michele Benedetti.

Opera *Semiramide, melodramma tragica* în două acte, pe un libret de Gaetano Rossi, după un subiect luat din Voltaire (1748) care îmbină esențe oedipiene și hamletiene a avut premiera la Veneția în 8 februarie 1823 și spre deosebire de alte opere ale sale, a reușit să obțină succes încă de la premieră (a se vedea *Bărbierul din Sevilla*).

Este partitura cea mai excesiv ornamentată din creația sa, cu un caracter *nici antic, nici dramatic* căreia criticii i-au reproșat lipsa de coeziune între muzică și textul dramatic¹. După alți comentatori această operă este o culminație a tehnicii de ornamentație și de bravură rossiniană, iar muzica îl amintește de multe ori pe Mozart și îl anunța pe Verdi.

¹ Henri de Curzon- Rossini, Editura Alcan, Paris, 1920, p.31

Acțiunea se petrece în Babilon, unde Regele Nino, soțul Semiramidei, a fost ucis de aceasta cu complicitatea prințului Assur, care speră să ocupe tronul țării. Regina îl iubește însă pe tânărul Arsace, despre care nu știe că este propriul ei fiu și care, la rândul său este îndrăgostit de prințesa Azema, aceasta se va căsători cu Idreno. Arsace află că este fiul lui Nino și că acesta a fost asasinat mișelește. Ucigașii vor fi demascați de marele preot Oroe, iar Arsace o înfruntă pe mama sa ucigașă, pe care apoi o iartă. În scena de la mormântul regelui Nino, crezând că îl străpunge pe Assur, Arsace o omoară pe propria sa mamă venită să-l apere.

Pentru premieră, rolul Semiramidei (mezzo-soprană) a fost cântat de soția lui Rossini, Isabella Colbran (foto), dar ulterior a făcut parte și din repertoriul Adelinei Patti (foto), o mare admiratoare a omului și compozitorului Rossini, iar în zilele noastre un succes enorm a reputat interpretarea admirabilei Marilyn Horne. Din distribuția de la premieră mai făceau parte Rosa Mariani, Filippo Galli, John Sinclair.



Desfășurarea muzicală a personajelor este asemănătoare prin fraze ornamentate, arpegii, rulate melodice, care apar și în aria de bravură a tenorului Idreno, în *La speranza piu soave*, din actul II. Scurta introducere orchestrală a ariei are rol de atmosferă.

ARIA CON CORO.

* Semiannual, 2007.

Astfel că, articulația la pian va fi aerisită, lejeră, alternând momente de legato cu altele de staccato. Prioritatea va fi solistul, a

căruia virtuozitate se dinamizează pe parcursul celor trei fragmente ale ariei, ajungând la adevărate cascade strălucitoare. Extrem de virtuoasă, extrem de tehnică, este o pagină de acrobație vocală.

Pianistul acompaniator va avea sarcina de a susține tensiunea, preluând în momentele de respiro ale solistului, acțiunea. Dinamica va fi extrem de redusă pentru a putea asigura un climat *liniștit* desfășurării vocale. Nu forța se remarcă în demersul solistic ci virtuozitatea și cantitatea specifice belcantoului.

tro-
tar!

Sil-
Cuna a -

pe - rar
- pin,
vo - lepe,
gio con-
dren an -

tes - to
- chent - tag,

a chi
tal me,

t'a
my,

ma
fond

ce - de
suar - re

ra -
tara -

iz
tag,

m'a - me - ral,
del - la

di
danza -

vi - do - ra -
dal - tra -

i
tag,

di quest'
ste unit

a - ni - ma
alora

ma
perse -

tar -
dun -

do - re,
e -

e con me
schi me

giu - bi - le -
ta -

le -
tra -

gre -

* Recitativo " (= 907)

(fragm. din aria lui Idreno *La speranza più soave* din opera *Semiramide* de G. Rossini)

Componenta orchestrală a operei *Semiramide* este următoarea: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, timpani, toboară mare, talgere, triunghi, orchestra de coarde, în afara scenei: banda. Deși ornamentația este parte integrantă a ideii melodice, Rossini detesta variațiile care i se păreau de prost gust¹.

Opera *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro*, dramma giocoso într-un act, pe libret de Luigi Balocchi bazat pe *Corinne, ou L'Italie* de Mme de Stael a avut premiera la Teatrul Italian din Paris la data de 19 iunie 1825, dirijor fiind însuși compozitorul, din distribuție făcând parte: Ester Mombelli, Laure Cinti-Damoreau, Giuditta Pasta, Marco Bordogni, Domenico Donzelli.

Ivanhoé, opera pasticcio adaptare după alte opere ale lui Rossini (*Semiramide, La Cenerentola, La gazza ladra, Tancredi, Zelmira*) a avut premiera la 15 septembrie 1826, pe un libret francez de Emile Deschamps și Gabriel-Gustave de Wailly, după romanul *Ivanhoe* de Walter Scott. Din distribuția de la premieră au făcut parte: Lecomte, Le Moule, Leclerc, Léon.

Le siège de Corinthe, opera în trei acte pe un libret francez de Luigi Balocchi și Alexandre Soumet a avut premiera la 9 octombrie 1826. Din distribuție au făcut parte: Louis Nourrit, Laure Cinti-Damoreau, Adolphe Nourrit.

Le comte Ory, operă comică, inspirată în mare parte după opera *Il viaggio a Reims* dedicată încoronării lui Charles X² pe libret de Eugene Scribe și C. G. Delestre-Poirson a avut premiera la 20 august 1828 la Théâtre de l'Opéra Comique, având în distribuție pe: Adolphe Nourrit, Nicolas Levasseur, Henri Bernanard Dabadie, Laure Cinti Damoreau.

¹ Rodolfo Celetti- *Il canto, storie e tecniche stilistiche e interpretazione dal recitar cantando a oggi*, Editura Garzanti, 1989, p. 138

² (1757-1836), a domnit între anii 1824-1830.

Ultima operă a maestrului, *William Tell*, operă în patru acte pe libret francez de Friedrich Schiller, a avut premiera la Théâtre Académiei Royale de Musique din Paris la data de 3 august 1829. Din distribuție au făcut parte: Henri Bernard Dabadie, Louise Zulma Dabadie, Laure Cinti Dancoreau, Adolphe Nourrit.

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

Creația donizettiană privită din perspectiva acompaniamentului



Născut la 29 noiembrie 1797, îi va fi descoperit talentul teatral și muzical încă din timpul școlii, fiind încurajat să-și canalizeze experiențele componistice întru ilustrarea sonoră a sentimentelor trăite. Astfel, în decurs de 30 de ani, personajele sale vor prinde viață, comprimându-și paleta emoțională prin diversificarea coloritului instrumental, dând naștere, în această perioadă (1816-1846) la 70 de opere, fiindu-i caracteristică ușurința neobișnuită cu care compune.

Desigur că nu vom aminti toate operele scrise de compozitor, dar vom încerca să subliniem câteva dintre acestea, urmărind dezvoltarea acompaniamentului orchestral și adaptarea acestuia în acompaniamentul pianistic.

Prima încercare operistică a fost *Il Pigmalione* într-un act, scrisă pe parcursul a două săptămâni, în 1816. În 1818, la 14 noiembrie va avea premiera la *Teatrul San Luca* din Veneția opera *Enrico di Borgogna*, publicul primind-o cu căldură. După alte 5 opere scrise la comanda teatrelor din Veneția, reputând un succes

mediocru, primește o comandă de la *Teatro Argentina* din Roma *Zoraide de Granata* a cărui succes, la 28 ianuarie 1822, a însemnat adevăratul său start în creația operistică.

Succesul îi deschide calea spre Teatrul Nuovo din Napoli, cu opera *La zingara*, care va fi prima din cele 30 de opere compuse pentru teatrele din Napoli. Influențele rossiniene și belliniene se resimt în scriitura sa, încă necizelată, fiind mai puțin marcat de ornamentarea specifică stilului belcanto, apropiindu-se de sursa populară a muzicii italiene.

Drama din viața privată va marca personalitatea compozitorului. După moartea soției mult iubite și a celor trei copii, își găsesc sfârșitul și părinții săi, toți în decurs de 7 ani (1830-1837). Aceste evenimente vor afecta psihicul fragil al compozitorului, cu repercusiuni în ultima parte a vieții sale.

În acest timp, își găsește alinare în scris, opera *Anna Bolena* având premiera la 26 decembrie 1830, reputând un mare succes. Colaborând cu libretistul permanent al lui Bellini, Felice Romani, dramaturgia va fi încheată atât muzical cât și literar. Această operă va răzbate timpului, neintrând în repertoriul operistic al marilor teatre până în zilele noastre, fiind apreciată mai ales datorită paginilor strălucite dedicate sopranelor.

Opera *Elixirul dragostei* (*L'elisir d'amore*), compusă pentru Teatrul Canobbiana din Milano, a fost scrisă în 14 zile, având premiera la 12 mai 1832. Inspirat după o lucrare populară a lui Auber *Le filtre*, ce învie legenda filtrului dragostei ce înlănțuie viața lui Tristan și Isolda, libretistul va surprinde ambianța vibrantă, sătească, compozitorului revenindu-i rolul de a expresiviza personalitățile eroilor săi. Cu vădită aplicare pentru cei nevoiași, umili, va sensibiliza și umaniza personalitatea acestora, luminându-le calitățile, inclusiv acelea de a trece ușor peste greutăți, oprindu-se la esență: iubirea.

Nemorino va deveni cel mai simpatic personaj, sărac (la început), modest, stângaci în gesturi și fapte, dar deosebit de profund și statornic în sentimente. Nefericitudinii îndrăgostit îi

rezervă pagini de reală frumusețe, sensibilitate și emoție, contrastând cu celelalte personaje, șugubeața Adina, (este cochetă, capricioasă și plină de succes); Belcore (sergent, este îngâmfat, temperamental, superficial), iar Dulcamara (dulce/amar), șarlatan, vrăjitor, oportunist, lingușitor, personaj fals.

Componența orchestrală: 2 flaute, piccolo (ott.) , 2 oboaie (ob.) , 2 clarinete (cl.) , 2 fagoate (fg.) , 2 corni (cor.) , 2 trombe (trb.) , 3 tromboni (trbn.) , timpani, gran cassa (G. C.) , harpa. orchestra de coarde, lângă scenă: 1 cornet, tambur.

Exemplu de frază donizettiană este *Chiedi all'aura lusinghera*, în care Adina îi încearcă sentimentele lui Nemorino, minimalizându-le pe ale sale. Asemeni zefirului ce mângâie toate florile neoprindu-se la niciuna, așa nici dragostea ei nu se poate opri la o singură persoană.

The image shows a musical score for the aria 'Chiedi all'aura lusinghera' from 'L'elisir d'amour' by G. Donizetti. The score is for a vocal soloist (Adina) and an orchestra. The vocal line is marked 'Cantabile' and 'p' (piano). The orchestral accompaniment includes parts for Clarinet (Cl.), Horn (Cor.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is numbered 49 and includes the lyrics 'Chiedi all'aura lusinghera'.

(fragm. din aria Adinei *Chiedi all'aura lusinghera* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Acompaniamentul simplu, format din pizzicato-urile corzilor și suflul moale al clarinetului va susține linia melodică a solistei ce va forma fraza tipic belcantoului, lipsită de accente,

efectuată cu o respirație parcă neîntreruptă, asemeni zefirului ce mângăie în zborul său, florile. Acompaniamentul va urmări îndeaproape ușoarele abateri de la tempo, și va simți respirația cântărețului, ajutându-l în caz că acesta nu mai poate susține, prin ușoara accelerare a tempoului.

O altă comparație a acestui gen de frază, primim din răspunsul dat de Nemorino, pentru a-și explica iubirea profundă. Asemeni forței ce conduce râul înspre mare, așa iubirea sa este direcționată către unica iubită, Adina. Acompaniamentul, în legato va urmări desfășurarea pasională a descrierii dragostei sale.



(fragm. din aria lui Nemorino *Chiedi al rio perche gemente* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Acompaniamentul părtăș la acțiuni, deconspirator al sentimentelor personajelor, personaj și el, ne dezvăluie prin contrast trăsăturile doctorului enciclopedic Dulcamara ce cunoaște tot și este cunoscut în tot universul *e, e, ... e in altri siti* (și, și, ... în alte orașe).

MAESTOSO

DULCAMARA

U-di-te, u-di-te, o ru-sti-ci: at-
At-ten-tion, at-ten-tion, oh, vil-lag-ers: come

MAESTOSO

(parlante) (speaking)

-ten-ti, non ria-ta-te. Io già suppongo e i-magi-no che al
lis-ten, here's the sto-ry. You are, I'm certain, acquainted with my

64

(fragm. din aria lui Dulcamara *Udite, udite o rustici!* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Rossini folosește în ariile personajelor *buffe* repetarea multor cuvinte, aglomerarea formulelor ritmice, iar ilustrarea comicalului personaj nu va fi lipsită de efuziuni logopedice.



(fragm. din aria lui Dulcamara *Udite, udite, o rustici!* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Articulația se va schimba și ea, o dată cu jucăușele șaisprezecimi, repartizate flautelor și viorilor, pentru a putea sugera minciuna, gluma, prefăcătoria încrezutului șarlatan. Trompetele vor întări și ele momentele descrierii, râzând și ele parcă în locul lui Dulcamara, care-și umple buzunarele vânzând *miraculosul* elixir, ce nu era altceva decât un vin ieftin.

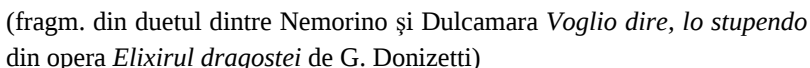
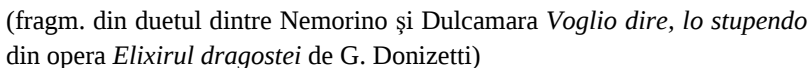


(fragm. din aria lui Dulcamara *Udite, udite, o rustici!* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Astfel, articulația va fi *staccato* pentru acompaniamentul ce râde de protagonistul nostru, susținând la unison sau comentând la exagerările doctorului ce nu contenește să exagereze potențele vindecătoare și afrodisiace ale elixirului.

În continuare, duetul dintre Dulcamara și Nemorino, *Voglio dire, lo stupendo* este savuros. Auzind de talentele renumitului

Emoția și freacățul dragostei neîmpărtășite sunt sugerate de trioletele în staccato de la partida corzilor, acompaniament ce însoțeste încântarea obținerii elixirului, în schimbul unui tehnic.

[illegible]

Rămas singur, Nemorino se grăbește să soarbă din miraculoasa licoare, cascadele în terță ale acompaniamentului

sugerând gâlgâitul licorii pe gâtlejul *nemuritorului*. Transformările survenite în corpul tânărului sunt evidențiate prin punctări în forță în acompaniamentul orchestral, anunțându-se etapele trecerii de la tânărul timid la amețitul plin de încredere.

De aici încolo totul este posibil! Plin de speranță, neînfricat, beneficiind de puterile bahice, Nemorino va avea succes atât la fetele din sat (datorită moștenirii lăsate de unchiul său), dar va avea dezinvoltură și curaj în fața Adinei.

Doar aflarea veștii căsătoriei Adinei cu Belcore, îi va tulbura speranțele, implorând-o pe Adina să amâne o zi, până efectul elixirului se va face simțit.

127 *Larghetto*

Cor. Mib

Nem. *con passione e legato*
A di na, cre di mi, te ne scongiu ro... non puoi spo sar lo... te ne assi...

127 *Larghetto*

Vni

Vle

Vc.

Cb.

(fragm. din aria lui Nemorino *Adina credimi*, din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Acompaniamentul susține discursul muzical, cornul având din când în când intervenții ce completează prin suspinele lor discursul solistic, ajutând la conturarea liniei melodice, dar și empatizează cu romanticul personaj.

Aceste intervenții nu sunt scrise în reducția de pian, dar este frumos ca acompaniamentul să le redea pentru a completa discursul muzical.

Într-o reprezentare a operei *Elixirul dragostei* la Teatrul de operă din Macerata, Italia, orchestra este prezentă pe scenă asemeni unui personaj și participă activ la acțiunea operei, interacționând cu celelalte personaje.

Instrumentiștii contribuie și ei la desfășurarea acțiunii, având mici intervenții regizorale, ce justifică intervalele muzicale sugestive, susținând, comentând ori descriind situațiile create. Din această cauză personajul –acompaniator va încerca să păstreze prospețimea, vivacitatea, spiritualitatea acompaniamentului orchestral.

Deseori se cade înspre un acompaniament scolastic, greoi, lipsit de vitalitate, care se rezumă la rolul de susținere armonică, lipsindu-se de antrenul ritmic, de sugerarea prin timbralitatea-instrumentală a mesajului artistic, de susținerea și completarea discursului solistic, asemeni povestitorului, naratorului, ce explică, comentează și intervine în acțiune.

Romanza *Una furtiva lagrima* va avea ca intervenții solistice a *personajului- orchestră* harpa și fagotul, ce vor susține și deconspira dragostea înflăcăratului personaj a cărui profunzime (prin unidirecționarea iubirii sale) este tot mai rar întâlnită.

(fragm. din aria lui Nemorino *Una furtiva lagrima* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Luciano Pavarotti s-a apropiat poate cel mai mult de realizarea personajului Nemorino, datorită inocenței, purității sufletului și dăruirii totale, prin ilustrarea iubirii adevărate, sincere. În interpretările sale, iubirea prinde viață, se poate auzi și vedea, stârnind, emoționând până la lacrimi ascultătorul, care este dezarmat, vulnerabil la întâlnirea cu dragostea necondiționată, liberă, dezinteresată, pură.

Mare ne-a fost bucuria când am găsit certificare celor spuse mai sus, în autobiografia sa, unde apare următoarea declarație:

Iubesc L'elisir fiindcă mă văd pe mine în rolul personajului tenor, Nemorino. Este un băiat simplu de la țară, la fel ca mine, dar are multă inteligență naivă. De asemenea, aria din actul al doilea, Una furtiva lagrima este una dintre cele mai frumoase arii de tenor. Se deosebește de alte arii pentru tenor din repertoriul italian pentru că nu are un apogeu atât de senzațional. Muzica are un caracter foarte reținut și, pentru mine, asta o face cu atât mai dificil de interpretat¹..

..aria care îmi arată starea vocii mele este Una furtiva lagrima din L'Elisir d'amore. Dacă pot cânta această arie, vocea mea funcționează cum trebuie. Aud rezonanța și știu exact în ce stare este vocea mea.²

Elixirul dragostei este o operă tinerească, antrenantă, acompaniamentul este viu, colorat, flexibil. Interacționarea personajelor se diferențiază muzical prin diferențieri timbrale ori diversități ale articulației, tușeului, sunetului, adaptate de acompaniatorul –pianist, în varianta reducăției de pian.

Datorită calității lirice, personajele nu vor suferi schimbări prea mari ale caracterului, rămânând fidele ilustrațiilor inițiale. Înșuși Donizetti se aseamăna cu personajele sale, poate chiar cu Nemorino dacă ne gândim la dragostea profundă ce i-a purtat-o

¹ Luciano Pavarotti, William Wright - *Pavarotti. Lumea mea*, Erc Press, București, 1999, pag. 6

² *idem*, pag. 30

soției sale și dacă ne amintim de bunătatea sa, admirația sinceră și sprijinul acordat pentru prezentarea operelor contemporanului său, G. Verdi.

Din distribuția de la premiera operei, 12 Mai 1832, au făcut parte : în rolul lui *Nemorino*, Gianbattista Genaro; în rolul *Adinei*, Sabine Heinefetter; în rolul lui *Belcore*, Henri- Bernard Dabadie, în rolul lui *Dulcamara*, Giuseppe Frezzolini.

Am fi nedrepti dacă nu vom aminti și creațiile următoare ale lui Donizetti:

În continuare va repurta succes cu opere *Sancia de Castiglia* (1832) și *Il furioso all' isola di San Domingo* (1833) după legenda lui Don Quijote, opere cu orientare romantică. Ani grei vor pune amprenta în alegerea subiectelor grave, inspirate din romantismul literar, Victor Hugo (*Lucrezia Borgia* –1833) , Lord Byron (*Parisina* – 1833; *Marino Faliero*-1835) Alexandre Dumas (*Gemma di Vergy*-1834), Schiller (*Maria Stuart* –1835). Se remarcă atenuarea granițelor tradiționale ale numerelor închise prin desfacerea acestora în folosul fluidului acțiunii dramatice.

Capodopera creației donizettiene este *Lucia di Lammermoor*. Pe libret de Salvatore Cammaranno¹, opera este inspirată după *Logodnica din Lammermoor* a lui Walter Scott. Premiera operei a avut loc la Teatrul San Carla, la 26 septembrie 1835². Ironie a sorții, Lucia, personajul titular, va înnebuni răpusă de durere, aceeași soartă având-o însuși compozitorul.

Detășarea unor nuclee în acompaniamentul orchestral, diversitatea culorilor timbrale puse în slujba sentimentelor personajelor sau a descrierilor dramatice contribuie la desfășurarea acțiunii scenice.

Puterea de sugestie și conturare nu doar a atmosferei, ci mai ales a fragilității și zbuciumului interior al unui suflet cuprins de febra nebuniei, este concretizată într-una din cele mai emoționante

¹ 1801-1852

² Bellini va muri exact la două zile înainte de premieră.

scene din istoria belcantoului, piatră de încercare pentru toate sopranele, ce se aventurează într-un repertoriu, ce solicită la maximum aptitudinile tehnice și interpretative ale artistului liric.

Acompaniamentul capătă o importanță deosebită în scena nebuniei Luciei, urmând ca pe parcursul a mai bine de șaisprezece minute să ne conducă într-o lume unde oniricul atinge realul, spaima se transformă în fior de anticipație a erotismului iubirii totale, pentru a face din nou loc acceselor de spaimă, furie și răzbunare.

Publicul este condus de către orchestră, pas cu pas, pe drumul presărat de viziuni al eroinei. Corul este pus la rându-i în postura de spectator și comentator, adâncind prăpastia între realitatea crimei și transa mistic-nupțială a Luciei.

Scena începe cu linia dulce a flautului acompaniat de pizzicattoul corzilor.

The image shows a musical score for the opera Lucia di Lammermoor. The top staff is for the Flute (Fl.), marked '1.' and 'In 8/b'. Below it are staves for Clarinet (Cl.), Saxophone (Sa.), and Cor (Cor.). The string section (Vni, Vle, Vc.) is marked 'PIZZ.' (pizzicato). The vocal line for Lucia is shown with the lyrics: 'Il dolce suo no mi colpì di sua vo.ce!... Ah! quella'. The score is in 8/b time and features a melodic line for the flute and a rhythmic pizzicato accompaniment for the strings.

(fragm. din aria Luciei, *Aria nebuniei* din *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti)

Flautul va fi pe parcursul întregii scene partenerul Luciei, culoarea sa eterică și transparența sunetului său folosind drept punte între lumea reală și închipuirea Luciei. Dialogul între voce și flaut capătă dimensiuni expresive neîntâlnite până atunci în tradiția italiană a belcantoului. Cadența cu flaut a Luciei nu apare în partitura tipărită, deoarece potrivit tradiției, cadența este un prilej de

demonstrare a virtuozității interpretului. Totuși, în cazul cadenței despre care vorbim, tradiția a fixat un tipar, care trebuie respectat de către sopranele ce abordează acest rol.

Maria Stuarda, ce a avut premiera la 30 decembrie 1835 la Scala din Milano, noua sa operă va repurta un succes care-l va scoate pe moment din tulburările psihice (urmate dramei familiale), mobilizându-l pentru opera seria - *Belisario*, ce a avut premiera la 4 februarie 1836 la Teatrul La Fenice din Veneția, pe libret de Salvatore Cammarano. Vor urma operele *Il Campanello* (1836) după Brunswick și *Betly, ossia La capanna svizzera* (1836), după Scribe, scrise pentru Teatrul Nuovo din Napoli, iar operele *L'assedio di Calais* (1836), *Pia de Tolomei* și *Roberto Devereux*; sau *Il conte d' Essex* (1837) și *Maria di Rudenz* (1838) vor fi reprezentate în marile teatre ale vremii: Berlin, Viena, New York.

În 1839 compune opera comică *La fille du régiment* compusă pe un libret de Jules H. Vernoy de Saint -Georges și Jean F. Bayard, primul libret scris în limba franceză, premiera, la 11 februarie 1840 la Opéra Comique din Paris, reprezentând un eveniment important în viața muzicală pariziană.

La 2 decembrie 1840 va avea loc, tot în același teatru, premiera operei *La Favorita* este recunoscută în tipologia *grand opera*, una dintre variantele operei franceze a vremii, mai ales datorită inserării momentului de balet în actul II, combinație preferată de publicul parizian. Se distinge farmecul melodic al muzicii, mai ales pentru părțile dedicate protagoniștilor principali, Leonora și Fernando.

Vor urma operele seria *Adelia* și *Maria Padilla* pentru teatrele de operă din Roma și Milano precum și opera comică *Rita* pentru Opera Comique din Paris, și o creație semiseria pe libretul lui Gaetano Rossi, *Linda de Chamounix*.

După succesul reputat, mai ales cu ultima lucrare, psihicul compozitorului se revigorează simțitor, după cum putem observa din opera ce se va naște în anul următor, o nouă operă comică, *Don Pasquale* care alături de *Elixirul dragostei*, *Bărbierul din Sevilla* a

lui Rossini și ulterior *Falstaff* a lui Verdi, vor contribui la evoluția operei comice italiene. Această operă însă va fi ultima operă comică scrisă de compozitor, care de altfel va mai trăi doar 5 ani tulburi, umbriți de căderi psihice repetate.

Va mai scrie o operă seria *Caterina Cornaro* pentru Teatrul San Carlo din Napoli și o operă în stil *grand opera* *Dom Sébastien, Roi de Portugal*, pentru Paris Opéra, care însă nu se ridică la valoarea artistică a operei *Don Pasquale*. Donizetti își va găsi sfârșitul în primăvara anului 1848, la 8 aprilie, murind la vârsta de 50 de ani.

Față de Rossini, care a refuzat să scrie după vârsta de 37 de ani, și Bellini care a trăit doar 36 de ani și care a scris 10 opere, Donizetti a scris extrem de ușor punând pe hârtie orice gând, ori sentiment, alimentat de fantezia și viața sa tumultoasă.

Spre deosebire de Rossini, care și-a îndreptat atenția înspre repertoriul buff, Donizetti, inspirat din însăși viața sa dramatică, s-a orientat cu precădere spre subiecte grave, iar în comediile sale savuroase a strecurat (în partida de tenor sau bariton) pagini melancolice care reprezintă un oftat, un plâns ascuns, o ilustrare a melancoliei sufletești ce-l caracterizează. Aceste *flashuri* sufletești le descoperim:

- în aria *Una furtiva lagrima*, din *Elixirul dragostei* unde își deconspiră sensibilitatea și profunzimea cu care iubește, alegându-și ca timbru acompaniator fagotul, acompaniat de harfă;

- în tristețea lui Ernesto, din opera *Don Pasquale*, prin cuvintele *Cerchero lontana terra* acompaniat de tonul sumbru al trompetei;

- în acompaniamentul flautului în aria nebuniei din *Lucia di Lamermoor*,

- în lamento-ul lui Don Pasquale din actul III, care nu este decât un mesaj, o frântură autobiografică, o previziune a morții prin a sale cuvinte... *E finito Don Pasquale!* etc..



VINCENZO BELLINI (1801-1835)

Creația belliniană privită din perspectiva acompaniamentului



S-a născut în 3 noiembrie 1801 în Catania. Fiind adânc marcat de compozitorii contemporani lui, Donizetti și Rossini, pe care îi admiră în mod deosebit, își încearcă puterile artistice, compunând prima sa operă *Acelson și Salvini* pe un libret de Andrea Leone Tottola, operă scrisă și sub influența unei povești amoroase cu o tânără fată, Maddalena Fumaroli. Partitura, extrem de dificilă, ce solicită vocal și muzical artiștii soliști a fost reprezentată pentru prima dată pe scena Teatrului Conservatorului San Sebastian din Napoli, cu ocazia examenului său de absolvire.



Succesul a fost mare, opera reprezentându-se extrem de des în acel an. Încă de la prima sa operă a primit admirația lui Donizetti, ce a avut rezonanțe adânci în sufletul tânărului compozitor, de numai 23 de ani. Succesul a făcut posibilă colaborarea compozitorului cu Teatrul San Carlo din Napoli, onoare acordată absolvenților străluciți ai colegiului.

Opera *Bianca e Fernando* a fost inspirată de libretul poetului Domenico Gilardini, a cărei premieră va avea loc la 30 mai 1826, reputând un mare succes. Ulterior, opera a fost revizuită de libretistul Felice Romani, (foto), care va rămâne preferatul compozitorului, pentru toate celelalte opere. Impresarul Domenico Barbaia, director al Scalei din Milano, a asistat la spectacol și l-a angajat pe Bellini să scrie a treia operă pentru Scala.



Premiera opereii *Piratul* a fost la 27 octombrie 1827, la Scala. E compusă pe un libret de Felice Romani și s-a inspirat dintr-o piesă a lui Charles Robert Maturin, remarcându-se preocuparea compozitorului pentru dramaturgia muzicală, cultivarea declamației *arioso* pentru părțile solistice, a valorificării stilului belcantoului prin sinceritatea emoțională a discursului muzical, evitând efectele artificiale caracteristice epocii.

Din distribuția de la premieră, au făcut parte Antonio Tamburini¹, Henriette Meric Lalande² și Giovanni Battista Rubini³ (foto). Bellini a insistat să lucreze chiar el cu interpreții pentru a reuși surprinderea expresivă a rolurilor. Dacă cu Lalande și Tamburini a fost nevoie de puține indicații, cu tenorul a întâmpinat multe probleme, datorită faptului că acesta era preocupat doar pentru emisia vocii. În multe rânduri și-a pierdut răbdarea cu acesta, reproșându-i neîmplicarea în actul dramatic.



Chiar și libretistul, Felice Romani, care avea experiență în actul dramatic, deoarece își pusese în scenă melodramele sale, a intervenit, enervat de lipsa gesticii, de pasivitatea acestuia în interpretare, tenorul obișnuind să cânte cu mâinile în buzunar...

¹ 1800-1876, bariton de succes al epocii belcanto-ului

² 1790-1967

³ 1794-1854, unul dintre tenorii faimoși ai Europei, în perioada 1830-1840

Se pare că această muncă a avut și rezultate, nu de alta, dar aria lui Gualtiero, interpretat de Rubini, *Nel furor delle tempeste* a avut un succes nemaipomenit, autorul fiind ridicat din fosă, (unde obișnuiau să stea compozitorii la reprezentațiile operelor lor), de 10 ori, la aplauze¹.

Bellini scria despre Rubini că ar fi cântat *de o esență divină greu de înțeles, iar cântecul lui era de un efect surprinzător prin marea sa simplitate, prin expansiunea directă a sufletului*.² Ba chiar s-a spus de Rubini: *cine nu l-a auzit cântând, nu poate să-și dea seama până la ce punct pot să emoționeze melodiile belliniene*. Compozitorul l-a învățat pe Rubini cum să *plângă cântând*, și folosind acest efect în momentul oportun, în duetul din actul întâi, a stârnit publicului milanez un asemenea vacarm, că părea un *infern*...

22 *

CAVATINA

34 *

(fragmente din aria lui Gualtiero *Nel furor delle tempeste* din opera *Piratul* de Bellini)

¹ Francesco Pastura - *Bellini, romanul vieții*, Editura Muzicală, București, 1968, pag. 102

² idem, pag. 102

Rossini, ascultând opera Piratul i-a spus cu admirație lui Bellini: *dumneata începi din locul unde alții sfârșesc*¹

În toamna anului 1828 o altă operă *La Straniera* a fost scrisă pentru opera Scala din Milano având premiera la data 14 februarie 1829. Opera în două acte, pe libret de Felice Romani, a fost scrisă după *L'étrangère* de Charles Victor Prévot, a avut în distribuție pe Henriette Meric Lalande, Domenico Reina, Antonio Tamburini.

Următoarea operă, *Zaira*, este o tragedie lirică pe libret de Felice Romani după tragedia cu același nume, de Voltaire. Premiera, la Teatrul Regio din Parma la 16 mai 1829, a avut în distribuție pe Henriette Meric Lalande, Luigi Lablache² (foto) și Teresa Cecconi.



Opera *I Capuleti e i Montecchi* este compusă pentru Teatrul La Fenice din Veneția în anul 1830. Pe un libret de Felice Romani se înscrie în perioada de *maturitate* artistică din scurta viață a compozitorului, remarcându-se printr-un discurs dramatic neîntrerupt, mare rafinament melodic, declamația pasională ce va influența creația marelui Verdi în perioada timpurie. *I Capuleti e i Montecchi* a fost scrisă în timp record pentru pretențiosul compozitor căruia îi plăcea să-și zugrăvească imaginile poetice pe îndelete și anume a fost scrisă într-o lună și jumătate, libretul păstrând demersul dramatic shakespearian, cu unele deosebiri.

Rolul lui Romeo a fost conceput pentru rolul feminin, asemeni rolului Juliettei pentru a sugera comuniunea sufletească a celor două personaje a căror poveste de dragoste a devenit celebră, fiind sursă de inspirație în multe domenii artistice. Limbajul tipic bellinian abundă în arpegii, apogiaturi, cromatizări, atât pentru părțile solistice, dar se regăsesc și în acompaniamentul orchestral, ariile fiind secționare de multe ori de intervenția corului, ce contribuie la formarea acțiunii dramatice, aducând un plus de

¹ Francesco Pastura - *Bellini, romanul vieții*, Editura Muzicală, București, 1968, pag. 180

² 1794-1858, bas buf

colorit. Acompaniamentul orchestral este simplu, strălucitor, uneori cu idei subsidiare cantilenei, contrapunctând discursul solistic. În acest sens, formulele de acompaniament abundă de sincopice ce întrețin atmosfera creată în partea solistică.



Aria *Eccomi, in lieta vesta* este considerată de către soliste o provocare. Ambitusul este de aproape 2 octave. Bellini este considerat un aristocrat al sunetului, un înnobilitor al sonorității, delicatețea, subtilitatea sonoră întru surprinderea mesajului artistic vor fi priorități ale artistului interpret.

Soliștii aparatului orchestral, alături de cantabilele viori, vor fi flautul, a cărui dulceață sonoră va surprinde delicatețea personajului, eterica harfă ce subliniază iubirea acestuia și melancolicul corn ce întărește latura romantică a eroinei.

Acompaniamentul va avea rol de atmosferă în introducere și de susținere pe tot parcursul ariei. Fragmentările de fraze din recitativ, dialogul dintre linia solistului și cea a acompaniamentului, preluările timbralităților și a dinamicii vor fi integrate discursului muzical, conștientizând în permanență construcția macro a piesei.

În aria propriu zisă, *Oh, quante volte*, solistul va conștientiza diferențierea ritmică, dintre linia solistică și acompaniament, dintre binar respectiv ternar, formulele ritmice fiind riguros respectate, astfel evitându-se denaturarea caracterului ariei.

O nouă iubire se ivește în viața compozitorului, în persoana Giuditei Turnia, dar această perioadă este fericită și datorită întâlnirii cu Rossini care a fost extrem de încântat de personalitatea tânărului compozitor, dar și de realizările artistice ale acestuia.



Din distribuția operei *I Capuleti e i Montecchi* la premieră, la 11 martie 1830 amintim pe Giuiditta Grisi (foto), Rosalbina Caradori Allan (foto) și Lorenzo Bonfigli (foto).

Bonfigli, tenor, în rolul Tebaldo, era nemulțumit că neavând rol principal nu avea nici o arie reprezentativă, a provocat discuții nepoliticoase cu compozitorul, care a fost nevoit să scrie special pentru orgoliosul interpret, o pompoasă cavatină.

În anul 1831 a scris una după alta două opere, fiecare rămânând în istoria literaturii muzicale capodopere, contribuind la nemurirea numelui său, *La Sonnambula* și *Norma*, cu toate că în biografia sa, Bellini este citat cu dezideratul de a scrie o operă pe an. (*Mi-am propus să scriu doar câteva partituri, niciodată mai mult de una pe an....*)¹.



La Sonnambula a avut premiera la 6 martie 1831, în sala Teatrului Carcano din Milano. Se remarcă prin ilustrări poetico-muzicale, intensitate dramatică, măiestrii și forțe melodice.

Opera semi-seria în două acte, pe libret de Felice Romani, bazat pe baletul-pantomimă de Eugene Scribe a avut în distribuție pe Luciano Mariani, Giuditta Pasta (foto) și Giovanni Battista Rubini.

Bellini scria despre operă că *a avut o reușită uluitoare,...și că Rubini și Pasta sunt doi îngeri care au entuziasmat la nebunie întreaga asistență*²

Aria *Ah, non credea mirarti*, este o tulburătoare pagină de măiestrie belcantistă, ce îmbogățește repertoriul sopranelor lirice. Acompaniamentul orchestral are rol de susținere și atmosferă, completând trăirea personajului.



¹ Paugin, A. - *Bellini, sa vie, ses oeuvres*, Paris, 1868, pag. 73- 74

² Pastura, Fr. - *Bellini, romanul vieții*, Editura Muzicală, București, 1968, pag. 222

187

Andante cantabile.

ppp *legato*

Amiso.

Ah! non cre-dea mi - rar - ti, ai pre - sto e - stin - to, o
 Ah, must ye fade, sweet flow - ers, For - sa - ken by sun - light and

fio - re; pas - sa - sti al par d'a - mo - re, che un gior - no
 show - ers, As tran - sient as love's e - mo - tion, That lives and

so - lo, che un gior - no sol - du - rò, che un gior - no
 with - ers in one short sum - mer - day, that lives and

(weeping over the flowers)

Finis.

so - lo, ah! sol du - rò, (lo più non
 with - ers in one short day? (Do not re -

(fragm. din aria Aminei Ah, non credea mirarti din opera La sonnambula de V. Bellini)

Norma, premiată la 26 decembrie 1831, libretist fiind Felice Romani, a rămas în istoria muzicală și datorită celebrei arie de soprană *Casta diva* ce va șoca prin naturalețea și sinceritate creatoare, prin frumusețea liniei melodice. Din distribuția de la

123

Fl.
Ob.
Cl.
in Do
Corno
in Fa

Viol.
Vio.
Vo.
Cb.

N.
Di - - va, ca - sta Di - va, che i nar, gen - ti que - - - sta

Cl.
in Do
Corno
in Fa

N.
sa - - cre, que - sto sa - cre, que - sto sa - cre an - ti che pian - te, a noi

Viol.
Vio.
Vo.
Cb.

(fragmente din aria Normei *Casta diva* din opera *Norma* de V. Bellini)

Acest stil melancolic, dulceața limbajului îl va inspira atât pe Chopin în maniera sa pianistică, dar și pe Wagner adeptul *melodiei infinite* și Verdi în exprimarea melodică, în sinceritatea și forța mesajului artistic.

Pentru opera *Puritanii (I puritani)* inspirată de *Têtes rondes et cavaliers*, de Jacques François Ancelot și Joseph Xavier Saintine compozitorul l-a ales ca libretist pe contele Carlo Pepoli, poet italian refugiat în Franța. Melodia continuă și în această operă să fie experimentul principal în exprimarea artistică.

Din distribuția de la premieră, ce a avut loc la Teatrul Italian din Paris la data de 24 ianuarie 1835 au făcut parte Giovanni Battista Rubini, Giulia Grisi, Antonio Tamburini, Luigi Lablache.

La premieră s-a întâmplat ceva fără precedent. În timpul ariei lui Rubini, publicul a aruncat bilețele pe scenă cu rugămintea de a cânta aria din *Piratul*. Onorat, interpretul a satisfăcut dorința publicului, care a aplaudat entuziast minute în șir.

Fără să știe, îi făcuse lui Bellini o ultimă bucurie, deoarece, acesta va fi ultimul spectacol la care va participa. O boală intestinală l-a răpus la 23 septembrie 1835, la 33 de ani.

Apropierea melodiei de înțelegeri adânci ale teatrului poetic, conturarea sensibilității personajelor, pasiunea, profunzimea acestora ilustrate în poveștile amoroase în care acestea sunt implicate, sunt sugerate prin maniera belcanto-ului, prin dulceața vocală și legato-ul nesfârșit al frazei îl vor așeza în istoria componistică a belcantoului la un loc onorant, imediat după Rossini.



GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Creația verdiană privită din perspectiva acompaniamentului



Părintele teatrului liric italian, exponentul operei romantice, și-a dedicat viața personajelor romantice, caracterelor puternice, situațiilor dramatice, căutând neîncetat limbajul muzical potrivit însuflețirii acestora. Bazat pe belcanto, influențat de cuceririle profesionale ale operei italiene, Verdi își va perfecționa neîncetat tehnica componistică, reformând opera clasică a secolului XIX. Acordând elementului vocal un rol covârșitor Verdi va ajunge cu timpul la crearea unui stil nou de operă, dezvoltarea muzicală fiind în concordanță cu acțiunea scenică și cu viața sufletească a personajelor create.

Încă de la prima operă *Oberto, conte de San Bonifacio* își va impune stilul având aprecieri critice, favorabile din partea presei. Libretul acestei opere, în 2 acte, a fost scris de Temistocle Solera¹(foto) și a fost inspirat după cel al lui Antonio Piazza, *Rocester*. Premiera la



Scala a avut loc la data de 17 noiembrie 1839, din distribuție făcând parte: mezzo-soprana Mary Shaw, în rolul Cunizeii; mezzo- soprana Marietta Sacchi, în rolul Imeldeii; tenorul Lorenzo Salvi, în rolul Riccardo; basul Ignazio Marini în rolul lui Oberto; și soprana Antonietta Ranieri Marini în rolul Leonorei. În aria Leonorei, *Ah, sgombro e il loco alfin. Sotto il paterno tetto*, acompaniamentul are rol de susținere, este receptiv la intențiile solistice preluând caracterul ferm al personajului. Deși nu se impune prin desfășurări largi, acompaniamentul se remarcă prin incisivitate, participând activ la susținerea tensiunii, la completarea caracterului preponderent dramatic al operei. *Oberto* e foarte frumos, sublim în anumite pasaje. Verdi în inspirația sa n-a luat nimic de la Donizetti, Bellini sau Mercadante, și cu atât mai puțin de la Rossini. A câștigat partida numai cu forțele sale: *o muzică splendidă* spune criticul de la *La Moda*². Debutul a avut loc la Scala, jucându-se de 14 ori în acea stagiune, cu sala plină!

A doua operă este *Un giorno de regno* , care alături de opera finală *Falstaff* , sunt singurele opere comice ale compozitorului. *Un giorno di regno ossia il finto Stanislao*, melodramma giocoso se desfășoară în 2 acte, pe libret de Felice

¹ 1815-1878, compozitor și libretist, a scris librete la *Oberto, Nabucco, I Lombardi alla prima crociata, Attila* de Verdi

² Jacques Bourgeois - *Giuseppe Verdi*, Editura Eminescu, București, 1982

Romani¹. Premiera operei *Un giorno di regno* a avut loc la Scala în 5 septembrie 1840, din distribuție făcând parte baritonul Raffaele Ferlotti în rolul lui Cavaliere di Belfiore, basul Raffaele Scalese în rolul lui Barone di Kelbar, soprana *Antonietta Ranieri Marini* în rolul marchizei del Poggio, mezzo-soprana Luigia Abbadia în rolul Giuditei di Kelbar, tenorul *Lorenzo Salvi* în rolul lui Edoardo di Sanval, basul Agostino Rovere în rolul La Rocca, tenorul Giuseppe Vaschetti în rolul Contelui Ivrea, basul Napoleone Marconi în rolul lui Delmonte. Această operă nu va repurta succes, reproșându-i-se lipsa de originalitate, influența lui Rossini și Donizetti. Verdi scrisese această comedie în poate cea mai tragică etapă a vieții, când îi murise prima soție, Margherita Barezzi și cei doi copii ai lor.

În schimb, cu a treia operă *Nabucco*, pe libret de Temistocle Solera, magia, fenomenul Verdi va cuprinde și fermeca pentru totdeauna publicul iubitor de operă ce va aprecia felul compozitorului de a da o semnificație patriotică acțiunii inspirate din Vechiul Testament, în special prin participarea corului. Un interes general, în entuziasmul colectiv va apărea încă de la repetiții, desfășurate la Scala, premiera având loc la data de 9 martie 1842, avându-i ca protagoniști pe baritonul Giorgio Ronconi (foto) în rolul lui Nabucco; soprana Giuseppina Strepponi (foto) ce va juca un rol extrem de important în viața maestrului, în rolul Abigaillei; mezzo-soprana Giovannina Bellinzaghi în rolul lui Fenena; tenorul Corrado Minaglia în rolul lui Ismaele; basul Prosper Derivis în rolul lui Zaccaria; soprana *Teresa Ruggeri* în rolul Annei; tenorul *Napoleone Marconi* în rolul lui Abdallo; basul Gaetano Rossi în rolul Marelui Preot al Baal-ului.



¹ 1788-1865, considerat unul dintre cei mai buni libretiști între Metastasio și Boito. A scris aproape 100 de librete printre care *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Il pirata*, *La Straniera*, *Zaira*, *I Capuleti e i Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma*, *Beatrice di Tenda*, de Bellini, *Il Turco in Italia*, *Bianca e Falliero* de Rossini

Pentru rolul lui Abigaille, de soprană, Verdi deschide un nou capitol genului. Cere o soprană cu voce amplă, dramatică, pulpoasă, egală în cele două octave ce cuprind ambitusul partiturii. Din această cauză, sopranele repertoriului belcantist, nu se pot adapta ușor cerințelor. Poate și din această cauză, pentru soprana Giuseppina Strepponi, acest rol va fi printre ultimele cântate pe scenă. Premiera acestei opere aduce compozitorului un succes triumfal emoționând prin vigoare dinamică și forță de expresie a personajelor, iar publicul a văzut în corul *Va pensiero* un manifest anti-austriac, proclamându-l pe Verdi muzicianul oficial al curentului *Risorgimento*¹, *Maestru al Revoluției italiene*. Cu *Nabucco* a pus capăt supremației pe care Donizetti o exercita la șapte ani după moartea lui Bellini (Rossini renunțând să mai compună), Verdi trecând la *bordul* operei naționale italiene. Fără nici o invidie, Donizetti a fost acela care a supervizat repetițiile la *Nabucco* de la Viena. La Scala, *Nabucco* va fi jucat de 57 de ori în 3 luni! Componenta instrumentală a orchestrei la *Nabucco*: 2 flaute, piculină, 2 oboae, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, *cimbasso*² (foto), timpani, tobă mare, orchestra de coarde.



Următoarea operă are un caracter patriotic, *I Lombardi alla prima crociata*, dramă lirică în 4 acte pe libret de Temistocle Solera, este bazată pe poemul epic al lui Tommaso Grossi³. Opera a fost dedicată de Verdi, Mariei Luiza⁴ (foto). Din distribuție, la

¹ *Mișcare ideologică, politică, literară care a realizat unificarea și democratizarea Italiei între a doua jumătate a sec. al XVIII-lea și 1860*, după Dicționarul Român de Neologisme, Editura Floarea Darurilor și Editura Rotech Pro, București, 2000.

² Apare în partitură notat la Bellini, în *Norma*, la premiera operei în 1831, când Verdi avea 15 ani. Ulterior va apărea de la *Oberto* până la *Aida*, în operele lui Verdi, și în opera *Le Villi* de Puccini. În orchestra modernă partida acestui instrument este preluată de partida tubei sau a trombonului bas.

³ 1791-1853, poet și nuvelist lombard

⁴ 1791-1847, ducesă de Parma, a fost a doua soție a lui Napoleon cu care avea un copil, Napoleon II, devenit rege al Romei.

premiera din 11 februarie 1843 de la Scala din Milano făceau parte: în rolul Arvino, tenorul Giovanni Severi, în rolul Pagano, basul *Prosper Derivis*, în rolul Viclindei soprana *Teresa Ruggeri*, în rolul Giseldei, soprana Emilia Frezzolini, în rolul lui Oronte, tenorul Carlo Guasco, în rolul lui Acciano, tenorul Luigi Vairo, în rolul Sofiei, soprana Amalia Gandaglia, în rolul lui Pirro, basul *Gaetano Rossi*, iar în rolul preotului din Milano, tenorul *Napoleone Marconi*. Se remarcă partitura sopranei, care nu mai are o desfășurare belcantistă. Ornamentele au rol dramatic, participând la dezvoltarea acțiunii. Rolul Giseldei ne amintește de rolul lui Abigail, și se înscrie în rândul personajelor de forță, puternic conturate, verdiene. Extrem de exigent în munca lui, urmărește în amănunt conceperea libretului oricărei opere, întâmplându-i-se să scrie muzica înaintea teatrului, punând libretistul în fața faptului împlinit, indicându-i numărul de silabe. Aria *La mia letizia infondere* face parte din repertoriul tenorilor de succes:

ORO, ANDANTE *con gioja*

7 ANDANTE

La mia.....leti-zia in-fon-dere vor-

-rei nel suo bel co-re! vor-rei.....destar co'

dolce



(fragm. din aria lui Oronte *La mia letizia infondere* din opera *I lombardi alla prima crociata* de G. Verdi)

Tipul de acompaniament este acompaniament cu rol de susținere. Solistul și acompaniatorul contribuie împreună la formarea frazei. Ex: *La mia letizia infondere vorrei nel suo bel core! vorrei destar co' palpiti del mio beato amore*. În ciuda respirației solistului după cuvântul *infondere*, fraza nu va fi întreruptă, reluându-se discursul muzical fără accent. Se va urmări mental traiectul frazei, spre buna desfășurare, pentru logica și expresivitatea ei.

Pentru studiu, spre o mai bună cuprindere a frazei, recomandăm parcurgerea în tempo rapid, dintr-o respirație, conștientizând demersul natural, firesc al derulării ei. Ulterior, deși se va respira de mai multe ori pe parcursul frazei, vom controla în tempo lent construcția acesteia. Profesioniștii urmăresc simplitatea în interpretare, cursivitatea, *gustul* cuvântului și caută să scoată la lumină mesajul artistic. În acest sens, în cazul de față se va urmări strict mesajul frazei, subliniind cuvintele importante, sensibile din frază ca de exemplu *core*, *palpiti* dar se va tinde spre accentul oratoric: *amore*.

Comunicarea, atât de problematică în alte domenii, se ridică la nivel de artă în muzică, existând o permanentă legătură, ideală, de multe ori, între solist și acompaniator. Nici o interpretare nu seamănă cu alta. Sugestiile date mai sus sunt relative pe scenă, unde diverși factori contribuie la perturbarea planului propus, dar dacă artiștii se ascultă între ei, își percep intențiile, împreună vor da naștere multor variante expresive, atâta timp când primează

partitura și mesajul artistic. Tempoul este *Andante* dar, în funcție de posibilitățile tehnice ale solistului, va fi ales un tempo mai așezat sau mai mișcat.

Acompaniamentul este aerisit, elegant, susținut de corzi, cu intervenția instrumentelor de suflat din lemn, prin punctări solistice pentru dinamizarea demersului melodic și susținerea acestuia în momentele de *pauză –activă* a solistului. Prin *pauză-activă* se înțelege datoria solistului-interpret de a susține, a se încărca, a se *lupta* pentru întreținerea frazei, pregătindu-se în pauze pentru preluarea tensiunii și nuanței acompaniamentului, văzând în acesta un partener de dialog, un susținător al său, preluând discursul fără accente nedorite, construind până în final discursul muzical. Unii interpreți consideră pauza ca pe o relaxare totală, rupând linia frazei, uitând că, muzica continuă în acompaniament. Ceea ce acompaniamentul creează este pentru și împreună cu solistul!

Acompaniatorul-pianist va prelua maniera aerisită a acompaniamentului corzilor folosind în mică măsură pedala (doar jumătate din ea, pe timp, punctând tactul) Misiunea acompaniatorului este de a urmări în permanență demersul solistic, pentru a putea interveni, întârzia sau grăbi în funcție de respirația acestuia. În acest sens solistul are datoria de a fi logic în exprimarea sa, de a se folosi de consoanele (care sunt mai incisive) din silabe pentru a *anunța* acompaniatorul, grăbirea sau întârzierea ce intenționează să o facă.

Dacă se vrea un tempo mai lent, sau rapid solistul va lungi sau grăbi vocala dinaintea următoarei consoane; la mia (*a* din *la* va fi *lung*, asemeni valorii de optime și nu va pronunța *m* din *mia* decât după scurgerea valorii de optime) sau din contră, va scurta *a* din *la*, anticipând consoana *m* din *mia*, în funcție de ce tempo îl avantajează. Cum se intră după o pauză deodată cu acompaniatorul? Misiunea o are solistul, care, după respirație va anticipa consoana (sau vocala, în funcție de cuvânt) .

Revenind la arie, intervențiile *sufletătorilor* din pauzele solistului, ori din acumulare pe note ținute, vor fi realizate de

pianist prin staccato imitând strălucirea flautelor. Spre final, înainte de pregătirea acutei finale, se va răi ușor în timpul intervențiilor solistice pentru a salva niște secunde prețioase pentru *odihna-activă* a solistului. Fraza: chiar dacă acompaniamentul este simplist, neavând aport solistic prea mare, acesta va contribui din plin la susținerea frazei, evitând accente nedorite, salvându-le pe cele *scăpate* în linia solistică, îmbrăcând, dinamizând linia melodică. Pianistul acompaniator va urmări și susține construcția frazelor, întărind climaxul și liniștind finalul. Dinamica: în general predomină nuanța de *mf* și oscilează în funcție de desenul melodic și interpretarea solistică. Articulația: este non legato în părțile ce *imită* corzile și staccato în cele rezervate instrumentelor de suflat de lemn.

Pentru un reprezentativ exemplu de acompaniament pianistic vocal, în care timbralitatea instrumentelor ce fac parte din ansamblul orchestral constituie o sursă de inspirație în vederea diversității coloristice a acompaniamentului reprodus de pian, recomandăm cu căldură audierea recitalelor lui Luciano Pavarotti cu dirijorul, pianist acompaniator în acest caz, James Levine. Considerăm că acesta din urmă este unul dintre cei mai străluciți ilustratori ai timbralității orchestrale, de altfel este un strălucit dirijor ale cărui reprezentații le preferăm de multe ori altor variante. Sunetul generos, diversitatea timbrală, forța expresivă, valorificarea și exploatarea resurselor instrumentale în folosul obținerii mesajului artistic îl evidențiază atât ca dirijor cât și ca acompaniator vocal.

Pentru Verdi, mai important decât fiecare cuvânt în parte, este mesajul operei, ideea de ansamblu, construcția în mare, evoluția dramatică.

Cu opera *Ernani*, Verdi dovedește că stăpânește melodrama lirică romantică, depășind orice realizare a înaintașilor. Personajele nu sunt încă suficient de conturate, caracterizarea muzicală nu este atât de subtilă cum va fi în operele de maturitate.

Ernani, dramă lirică pe libret de Francesco Maria Piave¹ (foto), după piesa *Ernani* de Victor Hugo a avut premiera, la data de 9 martie 1844, la Teatrul *La Fenice* din Veneția având în distribuție: în rolul Ernani, pe tenorul *Carlo Guasco*, în rolul lui Don Carlo, pe baritonul Antonio Superchi, în rolul lui Don Ruy de Gomez de Silva, basul Antonio Selva iar în rolul Elvirei, Sophie Loewe².

Componența orchestrală: piculină, flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, bass clarinet, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, cimbasso, timpani, tobă mare, talgere, tobă mică, harpă, orchestră de coarde. De la rolul baritonului din *Ernani*, interpretat de Antonio Superchi, rolul regelului Carol, datează denumirea de *bariton verdian*, voce gravă, menținută în registrul extremității superioare a ambitusului. La acest gen se vor mai adăuga roluri ca Luna, Rigoletto, Posa, etc.

Din 1844 până în 1851, când scrie *Rigoletto*, Verdi va numi această perioadă ca *anii de ocnă*, datorită contractelor ce trebuiau respectate. Succesul a atras numeroși impresari ce-i cereau compozitorului odată ce era semnat contractul, opere la data fixă, cu distribuție și libret impus.

Astfel apare opera *I due Foscari*, pe libret de Francesco Maria Piave, după o piesă istorică de lord Byron, opera a avut premiera la data de 3 noiembrie 1844 la Teatrul Argentina din Roma.

Din distribuție a făcut parte în rolul Francesco Foscari, baritonul Achille de Bassini³



¹ 1810-1876, libretist italian, prieten și colaborator al lui Verdi. A scris librete pentru următoarele opere: *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*.

² 1812-1866, cântăreață germană a activat în Viena și Milano. Dintre lucrările cu care se remarcă amintim *Maria Padilla* de Donizetti și *Ernani* și *Attila* de Verdi.

³ 1819-1881, bariton italian, ce s-a remarcat prin următoarele interpretări verdiane: *I due Foscari*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *La Forza del destino*, iar Verdi remarcându-l a scris special rolul fra Melione din *Forza* pentru el.

(foto); în rolul Jacopo Foscari, tenorul Giacomo Roppa; în rolul Lucreziei Contarini, soprana *Marianna Barbieri-Nini*; în rolul Barbarigo, tenorul Atanasio Pozzolini; în rolul Pisanei, mezzo-soprana Giulia Ricci. Soprana Marianna Barberi Nini pare să fi fost prima soprană spintă, specific verdiană; avea 24 de ani, elevă a Giudettei Pasta.



Ansamblul orchestral echilibrează expresia dramatică, Verdi utilizează instrumentele în funcție de specificul timbral pentru crearea atmosferei. Deși apare întâmplător în *I due foscani*, această manieră componistică va fi valorificată în operele de maturitate.

Caracteristica compozițiilor de maturitate verdiane, pe lângă folosirea timbralității instrumentale în slujba atmosferei dramatice va fi și veridicitatea pasiunii personajelor în situațiile create. Caracterele puternice, vii, personalități afirmate dramatic, temperamentale, colorate, acestea sunt personajele preferate de Verdi. În aria tenorului *Dal piu Remolo Esilio* din *I due Foscani*, se simt influențe din perioada de aur a belcantoului italian, atât în abordarea liniei solistice cât și în acompaniamentul orchestral.



Din aceeași perioadă este inspirată și aria *O ben s'addice*, aria Giovannei d'Arco, ce a avut premiera la data de 15 februarie 1845 cu un succes notabil. *Giovanna d'Arco* este o drama lirică pe un libret de Temistocle Solera¹. Libretul a fost inspirat după *Die Jungfrau von Orleans* după Friedrich von Schiller (foto). Verdi s-a mai inspirat din lucrările lui Schiller în operele *I Masnadieri* după *Die Rauber*; *Giovanna d'Arco*; *Luisa Miller*, după *Kabale und Liebe* și *Don Carlos* după opera *Don Carlos*, *infante de Spania*. Din distribuție fac parte: în rolul



¹ 1815-1878, a scris următoarele librete pentru operele lui Verdi: *Oberto*, *Nabucco*, *I lombardi*, *Giovanna*, *Attila*

Giovannei, soprana Erminia Frezzolini, (foto); în rolul Carlo VII, tenorul Antonio Poggi (soțul Erminiei); în rolul lui Giacomo, baritonul Filippo Colini; în rolul Talbot, basul Francesco Lodetti; în rolul Delil, tenorul Napoleone Marconi.



Pentru a scrie opere bune, Verdi are nevoie de personaje pe gustul său, ori libretul următoarei opere *Alzira* ce va fi scrisă în același an 1845, august, nu-i va oferi compozitorului materialul necesar inspirației. (Verdi însuși va recunoaște mediocritatea operei, grăbindu-se să lucreze la altă lucrare).

Alzira operă în două acte, pe libret de Salvatore Cammarano¹ (foto), libretul fiind bazat pe piesa *Alzire, ou les Américains* de Voltaire.

Premiera a avut loc la Teatrul San Carlo, Napoli la data de 12 august 1845 și a avut în distribuție următorii artiști: basul Marco Arati, în rolul lui Alvaro; baritonul *Fillipo Coletti* în rolul lui Gusmano; tenorul Ceci în rolul lui Ovando; tenorul Gaetano Fraschini în rolul lui Zamoro; basul Michele Benedetti în rolul Atalibei; soprana Eugenia Tadolini în rolul Alzirei; mezzo-soprana Maria Salvetti în rolul Zumei; tenorul Francesco Rossi în rolul Otumbo.

Componenta orchestrală a operei *Alzira*: piculină, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, cimbasso, timpani, toba mare, talgere, triangu, tobă mică, harpă, orchestră de coarde.

Attila, operă în 3 acte, pe libret de Temistocle Solera, a fost bazată pe piesa *Attila, König der Hunnen* de Zacharias Werner.

¹ 1801-1852, prolific libretist italian, a scris pentru Donizetti librete la operele *Lucia di Lammermoor*, *L'assedio di Calais*, *Belisario*, *Pia de Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto*, *Maria de Rohan*, iar pentru Verdi librete la *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, asociat cu Leone Emanuele Bardare la *Il Trovatore*

Premiera, la 17 martie 1846 în Veneția, la Teatrul La Fenice a avut în distribuție: basul Ignazio Marini în rolul Attila; tenorul Ettore Profiri în rolul Uldino; soprana Sophie Loewe în rolul Odabella; baritonul Natale Constantini în rolul Ezio; tenorul Carlo Guasco în rolul lui Foresto; basul Giuseppe Romanelli în rolul Pope Leo.

Deși longeviv, Verdi toată viața a fost bolnav, de cele mai multe ori de natură psihosomatică, fiind și depresiv, mai ales în această perioadă, când plănuiește să-și întrerupă cariera de îndată ce situația financiară îi va permite.

Se va putea exprima și regăsi doar în opera sa, prin personaje puternice, a căror dramă deși îl înalță spiritual, îl copleșesc fizic

Începând cu opera *Attila*, Verdi va *creiona* până și cel mai mic detaliu al personajelor, culminând în *Otello* pentru a comanda în paralel cu munca componistică, portretele pictate ale personajelor.

Astfel în urma vizionării la Vatican a unei fresce de Rafael, zugrăvind întâlnirea lui Attila cu papa Leon I, prietenului său, pictorul Vincenzo Luccardi, îi va comanda o schiță a costumului, mai ales al coifului.

Se remarcă trei personaje puternice, Attila, barbar sângeros, dar plin de mărinimie (bariton grav), Ezio patriot (bariton înalt) și Odabella (care alături de Abigail onorează rolurile de soprană dramatică).

Dacă până acum se poate vorbi despre bariton verdian și soprană verdiană, încă de tenor verdian nu putem vorbi (poate și pentru că unul dintre tenorii de succes era tatăl natural al celor doi copii ai Giuseppinei Strepponi) .



O altă operă la care lucrează îndelung compozitorul, în acea perioadă – 6 luni – este o readaptare a piesei lui Shakespeare (foto) la care chiar Verdi va face libretul, trimițându-l ulterior pentru corectare la Piave.

Este vorba despre *Macbeth* care va avea succesul meritat de abia în zilele noastre. Premiera a avut loc la Teatro alla Pergola din Florența la 14 martie 1847. Compozitorul mai folosește arii închise, tradițional construite.

Recitativul va dispărea total, principalele scene ale tragediei desfășurându-se într-o formă lirică nouă, și anume *recitativul cantando* (apropiat de forma *melodiei infinite* a contemporanului său Wagner, cu care, de altfel nu s-a întâlnit niciodată) .

Un personaj deosebit de conturat este lady Macbeth, o soprană dramatică de coloratură pentru a cărei scenă a somnambulismului, Verdi avea nevoie de o voce răgușită, întunecată, scena dorind să fie mai mult jucată decât cântată.

Soliștii se vor plânge la repetiții de exigența compozitorului în a reda cât mai fidel mesajul dramatic. De altfel, Verdi nu era exigent doar în munca sa, ci ar fi dorit să ridice nivelul muzical și teatral al spectacolelor din Italia, cel puțin la reprezentațiile operelor sale.

În aria baritonului, *Pietà, rispetto, amore*

The image shows a musical score for a baritone aria. The title is "Pietà, rispetto, amore". The tempo is marked "AND^r SOSTENUTO" with a metronome marking of 50. The key signature has two flats (B-flat major). The score is written for voice and piano. The vocal line starts with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The lyrics are: "Pie - tà, ri - spet - to, a - mo - re, con - for - to a' di ca - den - ti, ah! non spargeran d'un". The score includes dynamic markings like "p", "pp", and "dim.".



(fragm. din aria lui Macbeth *Pietà, rispetto, amore* din opera *Macbeth* de G. Verdi)

ansamblul orchestral devine mai complex, anunțându-se încă din introducere aria amplă, maiestuoasă, predominând partida alămurilor, care prevestesc împlinirea profeției (ce anunță atât înscăunarea la tron, dar și moartea precoce). *Pieta, rispetto, amore, conforto a di cadenti, ah, non spargeran d'un fiore la tua canuta eta, non spargeran, non spargeran d'un fiore la tua canuta eta*. Prima frază se revarsă în ultima rostire *la tua canuta eta*, astfel încât, respectând punctuația textului, vom urmări construcția frazei.

Printr-un acompaniament simplist, acompaniatorul își asumă rolul de susținere și de adaptare permanentă a dinamicii, a tempoului, posibilităților solistului. Intervenind, adaptându-se discursului solistic, acompaniatorul va contribui la formarea expresivă a frazei.

Rolul acompaniatorului, chiar și în cazul acompaniamentului cu rol de susținere este important, contribuind din plin la formarea frazei. Un tempo prea lent, ori prea rapid, accente nedorite, prost plasate, gândirea verticală, greoaie în detrimentul cursivității frazei, vor crea probleme solistului, care va simți disconfort în interpretarea sa, existând posibilitatea irosirii respirației și a necuprinderii frazei.

Introducerea va fi executată în varianta pianistică, plină de pasiune, elan, energică, imitând pregnanța alămurilor, reprezentând certificarea profeției, viziunea catastrofei finale, dar și neliniștea, frământarea, îndârjirea reprezentate de desenul melodic al corzilor, asemeni zborului frânt, curmat de arma nemiloasă a destinului.

SALA NEL CASTELLO.
SCENA ED ARIA
MACBETH

$\text{♩} = 80$
ALLEGRO

42311

(fragm. din introducerea ariei lui Macbeth *Pietà, rispetto, amore* din opera *Macbeth* de G. Verdi)

Recitativul zbuciumat va fi susținut de acorduri dârze, ce justifică temerile și frământările personajului.

276

ADAGIO

M - ta, to: „Ei, ser puoi languito, rio, fe - ro, ce? nesun na - to di don, na ti

ADAGIO

ALLEGRO

22 No, non te, mo di vo - i, nè del fan -

ff ALLEGRO

M - ciullo che vi con - duce!.. Raffermar sul tro - no quest'as -

ADAGIO

M - sal - to mi debbe, o sbalzarmi per sempre!.. Eppure

pp ADAGIO

M vi - ta sen - to nelle mie fi - bre i - na - ri - di - ta!

423 II

(fragm. din recitativul ariei alui Macbeth *Pietà, rispetto, amore* din opera *Macbeth* de G. Verdi)

Într-o frumoasă arie ce va schimba caracterul de început într-o dulce cantilenă, personajul își va deplânge amintirile vieții apuse, presimțirea morții fiind puternică și iminentă. Acompaniamentul în triolete, susținute de corzi cu pizzicatuul violoncelelor ce punctează tactul ritmic, va fi realizat de pianistul acompaniator într-un tempo cursiv (andante, sostenuto), dar egal, fără rubatouri, lăsând linia solistului să se desfășoare în libertate, în cadrul măsurii, nu în afara ei.

Finalul ariei este întărit de ansamblul orchestral prin dublarea liniei solistice de către cor și completarea ei cu ghirlandele arpegiate ale fagotului, reconfigurându-se în acompaniamentul pianistic prin diferențierea articulațiilor astfel încât mâna stângă (partea fagotului) va fi realizată în non-legato, iar linia viorilor în legato.

(fragm. din finalul ariei lui Macbeth *Pietà, rispetto, amore*, din opera *Macbeth* de G. Verdi)

La mâna stângă în articulație de stacatto, pianistul acompaniator va imita sunetul întunecat al fagotelor ce sugerează în acest moment muzical implacabilul destin, este în contrast cu legato-ul viorilor care, împreună cu linia solistului exprimă pasiunea din acest *cântec de lebedă*. Componenta orchestrală: piculină, flaute, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, clarinet bas (în varianta revizuită în 1865), 2 fagoate, contrafagot (1865), 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, cimbasso, timpani, tobă mare, talgere, tam tam, toba mică, harp, orchestra de coarde; în afara scenei: 4 trompete (1865), 8 trompete (1847), toba mică; în varianta din 1865: 2 oboaie, 6 clarinete, 2 fagoate, contrafagoate iar în 1847: 2 oboaie, 6 clarinete, 2 fagoate.

Opera *I masnadieri*, operă în 4 acte, pe libret de Andrea Maffei¹ (foto) este inspirată după *Die Rauber* de Friedrich von Schiller.



Prima reprezentare a avut loc în Londra în 22 iulie 1847 avându-l pe Verdi la baghetă. În distribuție făceau parte Luigi Lablache² (foto) în rolul Massimiliano; tenorul Italo Gardoni în rolul Carlo; Filippo Coletti, bariton, în rolul Francesco; Jenny Lind³ (foto) în rolul Amaliei; tenorul Leone Corelli în rolul lui Arminio.



¹ 1798-1885, poet și libretist italian

² 1794-1858, remarcat în roluri comice, în special în rolul Leporello din *Don Giovanni* de Mozart

³ 1820-1887, suedeză, cunoscută ca *privighetoarea suedeză*

Compoziția orchestrei: piculină, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, cimbasso, timpani, toba mare, talgere, harpă, orchestră de coarde.

Din acest an, va rămâne alături de Giuseppina Strepponi până la moartea acesteia, în 14 noiembrie 1897 (50 de ani de conviețuire!).



Tot pentru a onora un contract va readapta atât libretul cât și traducerea de la opera *I Lombardi* pentru opera din Paris, pe care deși o desconsidera numind-o *marea dugheană*, era conștient că era cel mai vestit teatru din lume. Jucată la 26 noiembrie 1847, nu a reușit să obțină succes.

Jérusalem, opera în 4 acte pe libret francez, de Alphonse Royer și Gustave Vaëz a avut prima reprezentare la Academie Nationale de Musique-Théâtre de l'Opéra de la Paris, la data de 26 noiembrie 1847. Din distribuție fac parte: Gilbert Louis Duprez¹, în rolul Gaston; baritonul Charles Portheante în rolul contelui din Toulouse; basul Adolphe Louis Joseph Alizard în rolul lui Roger; Mme Julian Van Gelder, soprană, în rolul Helenei; soprana Mme Muller în rolul Isaurei.

Începând negocierile pentru a cumpăra moșia de la Sant'Agata (care va deveni căminul său până la moarte) scrie tot la comandă opera *Il Corsaro* (1848), pe libret de Francesco Maria Piave, este inspirat după opera cu același nume de George Gordon Byron². Ca semn de indiferență față de insistențele impresarului asupra operei, va fi de astă dată tolerant cu libretistul, acceptând prima variantă propusă, va trimite partitura și nici nu va asista la

¹ 1806-1896, tenor, compozitor, profesor de canto, a interpretat lucrări reprezentative ale belcantistilor

² 1788-1824, reprezentant al romantismului englez

premiera acesteia, din 25 octombrie 1848, în Trieste, la Teatro Grande.

Il corsaro, a avut în distribuție pe: tenorul Gaetano Fraschini, în rolul lui Corrado; soprana Carolina Volpini în rolul Medorei; baritonul Achille de Bassini¹ în rolul lui Pasha Seid; soprana Marianna Barbieri-Nini (foto) în rolul Gulnarei; basul Giovanni Volpini în rolul lui Giovanni; tenorul Giovanni Petrovich în rolul lui Aga Selimo. Deși nu este una din operele preferate ale compozitorului, lucrarea se poate număra printre operele ce au susținut formarea teatrului liric italian. *Non so le teatre immagini* este o arie extrem de frumoasă pentru sopran liric, care, cu influențe belcantiste, constituie o provocare pentru cântărețele de gen. *Tutte parea soridere* aria lui Corrade, tenorul, are elemente din viitorul *Il trovatore*, cu a sa celebră arie *Di quella pira*.



În primele zile ale lui martie, ajuns la Milano, îl întâlnește pe Giuseppe Mazzini² (foto) întors din exil, ce lupta pentru instaurarea Republicii italiene unitare. Verdi e din nou cuprins de înflăcărare patriotică, dorind să scrie o operă la unison cu evenimentele sociale.



Așa se va naște opera *Bătălia de la Legnano* pe libret de Cammarano, ce combină perfect sentimentul patriotic cu o poveste frumoasă de dragoste. În această operă, Verdi va anticipa limbajul muzical din *Otello*, prin treceri contrastante de la un număr muzical la altul într-un tot organic, primordial pentru compozitor fiind surprinderea expresiei în ariile de bravură. Se va feri de ornamente goale, urmărind prin virtuozitate să surprindă expresia momentelor dramatice, posedând o forță de convingere nemaîntâlnită până la el. Dramaturgic, își urmărește discursul muzical în mod admirabil căutând efecte adânci, emoționante, posedând un impact dramatic

¹ 1819-1881, remarcant prin interpretări verdiane

² 1805-1872, patriot, politician italian

unic. Nu va căuta efecte ieftine în dauna valorilor artistice, dorește să șocheze, să stârnească, dar nu cu orice preț. Pe lângă ambiția componistică dorește să folosească efecte din punct de vedere teatral.

La battaglia di Legnano, opera în patru acte pe libret de Salvatore Cammarano, pe baza piesei *La bataille de Toulouse* Joseph Méry a avut premiera la 27 ianuarie 1849 la Teatrul Argentina din Roma, având în distribuție: basul Pietro Sottovia în rolul lui Barbarosa; basul Lanzoni Alessandro în rolul lui Primului Consul; basul Achille Testi în rolul Consului secund; basul Fillipo Gianini, în rolul Maiorului din Como; baritonul Fillipo Colini în rolul lui Rolando; soprana Teresa de Giuli-Borsi în rolul Lidei; tenorul Gaetano Fraschini în rolul lui Arrigo. Efectul produs de operă a fost cel scontat de Verdi, încă de la repetiții lumea forțând ușile spre a intra în sală. Se strigă *Viva Verdi! Viva Italia!*

La 9 februarie se proclamă Republica Romană, Verdi fiind considerat *conducătorul muzical al Italiei: Sunt interpretul sentimentelor și ideilor poporului italian în masă*¹, spunea Verdi. Astfel pentru italieni, și nu numai, Verdi a fost și a rămas un nume, un simbol de referință, o stare, o chemare patriotică, dar și un deschizător, un iluminator al tenebrelor umane. Datorită evenimentelor politice ulterioare, a revanșei austriecilor și a prăbușirii conducătorului italian Mazzini, care a fost nevoit să reia calea exilului, *Bătălia de la Legnano* nu a mai putut fi jucată un timp.

Exigența de care dă dovadă pentru munca sa și reprezentările sale, perfecționismul, spiritul înflăcărat, patriotic, neliniștea interioară, (cu repercusiuni de natură psihosomatică asupra sănătății) contractele care-l obligă, toate acestea îi rafinează penița, limbajul muzical devenind din ce în ce mai sugestiv, iar caracterele personajelor mai conturate.

¹ Jacques Bourgeois - *Giuseppe Verdi*, Editura Eminescu, Colecția Clepsidra, București, 1982, pag. 137

Scrisă între lunile august și octombrie 1849, *Luisa Miller*, constituie o preocupare pentru Verdi în a zugrăvi sentimente mai adânci, omenеști, cu precădere dragostea, în momentele ei mai puțin fericite. Compozitorul dorește ca textul să se supună inspirației muzicale, pe când libretistul ar dori o comuniune între text și muzică. *Luisa Miller*, opera în 3 acte, pe libret de Salvatore Cammarano este bazată pe *Kabale und Liebe* de Friedrich von Schiller.

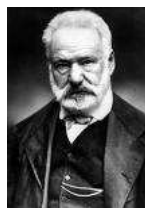
Premiera a avut loc la Teatrul San Carlo din Napoli la data de 8 decembrie 1849 și a avut în distribuție: basul Antonio Selva în rolul Contelui Walter; tenorul Settimio Malvezzi în rolul lui Rodolfo; mezzo-soprana Teresa Salandri în rolul Federicăi; basul Marco Arati în rolul lui Wurm; baritonul Achille de Bassini în rolul lui Miller, soprana Marietta Gazzaniga în rolul Luisei. Una dintre cele mai frumoase arii de tenor scrisă de Verdi este *Quando le sere al placido*, aria lui Rodolfo. Tânărul Rodolfo primește o scrisoare de la iubita sa Luisa, în care aceasta, sub amenințare, îi comunică neîmpărtășirea sentimentelor. Tânărul își exteriorizează sentimentele și deznădejdea, hotărând să se răzbune. Acompaniamentul orchestral are rol de susținere.

Componența orchestrală: piculină, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, cimbasso, timpani, clopote, ceas (de la castel), tobă mare, talgere, harpă, orgă, orchestră de coarde.

În 1850 scrie o operă care-i va fi dragă lui Verdi. Este vorba de *Stiffelio*, pe libret de Francesco Maria Piave, dar lucrarea nu va avea succes, ulterior transformând-o în *Aroldo*. *Libretul a fost* bazat pe *Le pasteur, ou L'évangile et le foyer* de Émile Souvestre și Eugène Bourgeois. Premiera, la 16 noiembrie 1850, la Teatrul Grande, Trieste, a avut în distribuție: tenorul Gaetano Fraschini în rolul Stiffelio; soprana Marietta Gazzaniga în rolul Linei; baritonul Filippo Colini în rolul Stankar; tenor Ranieri Dei, în rolul Raffaele; basul Francesco Reduzzi în rolul Jorg; mezzo-soprana Viezzoli de

Silvestrini în rolul Dorothea; tenorul Giovanni Petrovici în rolul Federico.

La începutul anului se preocupă de o mare operă *La Maledizione* adaptată de Piave după *Le roi s'amuse* de Victor Hugo¹ (foto). Este extrem de încântat și prevede un succes fulminant, deoarece subiectul îl incită și simte că-l va putea trata după bunul său plac.



Rigoletto, operă în 3 acte, pe libret de Francesco Maria Piave a avut premiera la teatrul La Fenice din Veneția la 11 martie 1851. Din distribuție făceau parte: în rolul lui Rigoletto, baritonul Felice Varesi (foto); în rolul Gildei, soprana Teresa Brambilla (foto); Ducele de Mantua, tenorul Raffaele Mirate; Sparafucile, basul Paolo Damini; Maddalena, contralto Annetta Casaloni.



Componența orchestrală: piculină, 2 flaute, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboane, cimbasso, timpani, tobă mare, talgere, clopote, orchestră de coarde; în afara scenei: tobă mare, talgere, mașină de tunet, mașină de lumini, mașină de ploaie.

Cu această operă, Verdi își deschide marea trilogie din care mai face parte *Trubadurul* și *Traviata*, din cele mai cântate opere al compozitorului. De la aceste capodopere putem vorbi de stilul verdian, stil susținut de la uvertură până la finalul operei.

Dacă înainte de aceste lucrări recunoșteam mari influențe ale înaintașilor în operele sale, de acum limbajul muzical capătă

¹ 1802 –1885, poet, dramaturg, romancier, prozator și uneori pictor, de origine franceză. Este considerat cel mai important scriitor romantic francez, fiind *pair* (titlu purtat de marii vasali) al Franței din 1845, senator al Parisului și membru al Academiei Franceze din 1841. Operele sale cele mai cunoscute sunt *Miserabilii* și *Notre-Dame de Paris*.

personalitatea clară și sigură a maestrului, discursul muzical este susținut prin spontaneitate, diversitatea inspirației și forță creatoare. Încă din uvertură ne este prezentată tema blestemului (*la Maledizione*, cum inițial este numită opera) subliniată în orchestră de tromboni și trompete, temă ce reprezintă cheia dramei. Acompaniamentul are rol sugestiv.

Rigoletto.
Act I.
Prelude and Introduction.
No 1. "Della mia bella incognita."
Prelude.

Andante sostenuto. (♩ = 66) G. VERDI.

Trumpets & Trombones

Piano.

Copyright renewal assigned, 1930, to G. Schirmer, Inc.
Copyright, 1902, by G. Schirmer, Inc.
Printed in the U. S. A.

(fragm. din uvertura operii *Rigoletto* de G. Verdi)

Introduction.
A splendid apartment in the dual palace, opening at the back into other rooms, all brilliantly lighted.)
Allegro con brio. (♩ = 112)

8
ff *blind fold of the screen*
8 *stacc.*
brilliant
(Cavaliers and Ladies pass across the inner rooms) (Pages cross the stage)
(There is dancing in the inner rooms.)

121519

166

fie suntem atenționați cu ajutorul instrumentelor de alamă de intrarea lui Monterone și blestemul asupra lui Rigoletto (acompaniament cu rol de susținere),

38 Andante sostenuto. (♩=60)

(to the Duke)

sul- jus - - - - - tol- Ah si! tur- Thoudarst de-

ba- ride - re, me? ah si! tur- ba re me? sa- rò vo- But from my

str'or - gie... ver- rò A gri- da re? curs - es whatplace shall hide thee?

fi- no a cho veg- ga re- star - si- I will par- me thee while life is

nul - to di mia fa- mi - glia la- tro - ce In- left me, I will re- call how thoubast be-

15959

(fragm. din act I nr. 5, *Ch'io gli parli* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

fie acompaniamentul de clarinet, fagot și corzi grave ne introduce într-o atmosferă sumbră, sinistă, ce zugrăvește uneltirea pusă la cale de Rigoletto pentru asasinarea ducelui de către tâlharul Sparafucile (acompaniament cu rol de atmosferă).

Nº 6. "Quel vecchio maledivami!",
Duet

54

The end of a deserted street. At the left side a house of humble appearance, with a small courtyard surrounded by a wall. In the courtyard there is a high tree, and a garden-seat; in the wall, a door leading to the street; above the wall, a practicable terrace, supported by arches. A door from the first floor opens upon the terrace, to which there is also a staircase at the front. On the right side, a very high wall, and an angle of the Ceprano palace is visible. It is night.

Andante mosso. (a: un)

Piano. *pp*

Viola & Basses

Rigoletto (wrapped in his cloak).
(Quel vecchio ma-le-di-va-mi!) *Scdv*
(He laid a father's curse on me!) *morendo*

Sparafucile (also wrapped in a cloak, from which a long sword is seen to project, follows at a distance).
Va, non ho niente. *Scdv*
Go, I have nothing.

Violin & Basses molto
Si, signor... *Scdv* No, il
Good sir... No

No Violin & Basses pizz.

Un la-dro? *Scdv*
A rob-ber?

chio-si... A voi pre-sen-te un uom di spa-da sta.
mat ter, I would but say, here is one who owns a sword.

15959

(fragm. din duet Sparafucile și Rigoletto *Quel vecchio maledivami* din opera *Rigoletto* de Verdi)

Atmosfera se va însenina doar în momentele apariției Gildei, fiindu-i surprins caracterul suav, gingaș, pur, prin delicate intervenții ale instrumentelor de suflat, de lemn, îndeosebi al flautului (acompaniament cu rol de atmosferă), atât în duetul cu ducele, ce se prezintă drept student sărac, pe numele de Gualtier Malde, cât și în aria Gildei, *Caro nome che il mio cor*:

94

Nº 9. "Caro nome che il mio cor."

Recitative and Aria.

Allegro assai moderato. (♩ = 88)

Gilda.

Gual-

dolce

(ad. C.F. & J.M.)

tier Mal-dè! no-me di lui s'a-ma-to,
know his name Wal-ter Malde, love thee!

morendo Allegro moderato. (♩ = 76)

ti scol-pi-sci nel co-re in na-mo-ra-to!
Ev-ry fond-ten-der thought for thee I cher-ish!

dolcis. stacc.

Gilda

Ca-ro no-me che il mio
Carv'd up-on my in-most

18559

(fragm. din aria Gildei *Caro nome che il mio cor* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

ducelui (acompaniament cu rol de atmosferă)

18950

Rigoletto de Verdi)

și agitația, disperarea lui Rigoletto ce interpretează răpirea fiicei sale, ca efect al blestemului lui Monterone.

113

ging forth Giovanna, at whom he stares in bewilderment;

cresc sempre

he fears his hair, tries to cry out, and cannot;

after many efforts he exclaims:

Rigoletto.

Ah! ah! ah! la ma-le-di-ther
Ah! ah! ah! was a fa-ther

pp

f (fainta)

zio - ne!
cursed met

18869

End of Act I.

The image displays a page from a musical score for the opera Rigoletto. It features a piano accompaniment and a vocal line for Rigoletto. The piano part consists of a continuous, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a sense of agitation. The vocal line begins with a recitative-like passage, followed by a series of exclamations. The lyrics are in English and Italian, reflecting the character's despair and the curse he is invoking. The score is marked with dynamic changes, including a piano section and a final crescendo leading to a faint ending. The page number 113 is in the top right corner, and the act number 'End of Act I.' is at the bottom right.

(fragm. din act I, nr. 10, *Zitti, zitti, moviamo a vendetta*, din opera *Rigoletto* de Verdi)

O minunată arie de tenor deschide actul II. Deși nefondată pe sentimente sincere, ducele își joacă comedia dragostei, dar într-un mod convingător și sensibil, ce cucerește pe deplin atât publicul cât și pe marii tenori ce o vor include în repertoriu. În introducerea recitativului, acompaniamentul orchestral are rol de atmosferă, refăcând traseul ducelui *veșnic înnamoratului* ce se strecoară în casa lui Rigoletto pentru a se întâlni cu fiica acestuia de care este *îndrăgostit*.

44

Act II.

An anti-chamber in the ducal palace; two side-doors, and large folding doors at the back, which are shut. On each side of the folding doors hangs a large portrait; on the left, that of the Duke, on the right; that of his Duchess. There is an armchair beside a table covered with velvet, and other furniture.

Nº II. "Parmi veder le lagrime."

Recitative and Aria.

Agitato assai. (♩ = 100)

Writings

Piano.

(Enter the Duke, in great agitation) Duke. *Allegro. Recit.*

El-la mi fu ra -
Ah, cruel fate, l've

pi - tal E quando o ciel? No' bre-vij - stanti, prima che il mio pre-sagio in-
foit heri By whose de - sign? My heart misgave me soon af - ter our too aud-den

(fragm. din recitativul ariei Ducelui *Parmi veder le lagrime* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

Surpriza o va avea chiar el când va constata că Gilda a fost răpită. În cadrul recitativului se va respecta punctuația textului în ciuda pauzelor dintre cuvinte, astfel încât se vor cuprinde frazele în totalitatea lor, spre a se înțelege mesajul ei. Acompaniamentul va urmări starea personajului, susținându-l, comentând, preluând și dinamizând trăirile acestuia. Contrastele dramatice sunt extrem de emoționante, astfel încât, precipitatul recitativ în care personajul nostru este vădit îngrijorat de dispariția iubitei sale va fi în opoziție atât față de fragmentul median din recitativ, *Colei che prima pote in questo core*,

115

ter-no sul-forma cor-sa an-co-ra mi-spin-gea-sel... Schiuso-ra
parting: back to her door-way I bent my anxious foot-steps! All doors were

l'uscio!... e la magion de-ser - ta!
fastened... The mansion seem'd desert - ed!

Adagio. (♩ = 66) dolce Andante. (♩ = 78) cantabile
E do-ve-ra sa-ra quel-langio ca-ro?... co-lei che pri-ma po-te in questo
Ah, whither have they borne my fairest angel? She who hath kindled the flame of love de-

co-re de-star la fiamma di co-stan-ti af-fet-ti?... co-lei a
vot - ed That in my wayward heart ne'er yet burnt un - tar-nish'd! Where is that

pu-ra al cui mo-de-sio-suar-do qua-si spin-to a vir-
fond and tim-id glance that charm'd me? Where that voice, that to a

18989

(fragm. din recitativul ariei Duceului *Parmi veder le lagrime* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

cât și față de însăși aria (*Parmi veder le lagrime*). Introducerea ariei sugerează emoția, prelingerea lacrimii pe obrazul iubitei cu care *hipersensibilul personaj* empatizează. Acompaniamentul completează și energizează, astfel încât, chiar în simpla măsură ce precede atacul solistului, acompaniamentul va constitui o pregătire, o încărcare de energie a solistului care are de atacat pe nota de pasaj. După o introducere orchestrală (acompaniament cu rol de atmosferă) suntem introduși într-un recitativ *cantando* plin de vigoare și sentiment, urmat de aria *Parmi, veder le lagrime* susținută de partida de coarde (*acompaniament cu rol de susținere*), întreținând atmosfera magică ce ne dezvăluie o sensibilitate nemaîntâlnită în paginile muzicale de până acum.

116 *Allergro (♩ = 120)*

15 *tu - ta - lor mi cre - do! El - la mi fu - ra - gi - ta!*
contend love had warm'd me? Ah can I then have lost her?

15 *E chi far - di - va? Ma - ne a -*
Who dar'd as - sail her? Ven - grancee shall

15 *Adagio, dolce*
vrò, ma in a - vrò ven - det - ta lo chie - del pian - to
light up-on the base of - fend - er. Though now she's weep - ing,

15 *del - la mi a di - let - ta,*
short - shall be - her - per - il

15 *Adagio (♩ = 80)*

(fragm. din recitativul ariei Ducelui *Parmi veder le lagrime* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

cantabile

Par-mi ve-der le la-gri-me scor-ren-ti da quel
Art thou weeping in lone-ly-ness, De-spair-ing and un-

cresc.

ci-glio, quan-do fra il dub-bio l'an-sia del su-bi-to pe-
friend-ed, Call-ing on him whose life-blood Had thine...with joy de-

dim.

del-l'a-mor no-stro,
Fond-ly re-call-ing,

legato

ri-glio, dell'amor nostro me-mo-re, dell'amor nostro me-mo-re, il suo Gualtier chia-
fend-ed? Fondly recalling mem-o-ries, fondly recalling mem-o-ries of bliss that fled too

pp

mò, Ned ei po-tea soc-cor-rer-ti, ca-ra fan-ciul-lina.
soon? Would that my arm could res-cue thee, Would that some fate re-

(fragm. din ariei Duceiui *Parmi veder le lagrime* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

Preocuparea permanentă a lui Verdi pentru a traduce în muzică universul psihologic (ce frizează patologicul, în cazul ducelui) este uimitoare, vibrantă, făcându-ne să ne apropiem de un personaj negativ, emoționându-ne sentimentele și emoțiile *pure* ale acestuia.

În cabaleta ce urmează ariei, ducele este informat de către curteni că au adus o nouă *pradă* (probabil un obicei al casei) și cu toate că descoperă că este mai sus *preacântata iubită*, acesta se grăbește să o *consoleze*. Datorită dificultății vocale, în multe variante, tenorii sar peste *stretta*, consolându-se doar cu aria.

În ciuda straniului caracter al ducelui ce șochează prin instabilitatea sentimentelor, pentru interpretarea acestei arii, solistul interpret va apela la sensibilitatea sa prin dulceața, căldura, vulnerabilitatea îndrăgostitului, sincera expunere a sentimentelor, preocuparea pentru tânăra fată pe care o face să creadă că este singura ființă iubită de pe pământ. Cu cât sensibilizează mai mult, și mai sincer, cu atât e mai veridică interpretarea.

O minunată pagină de teatru muzical ni se dezvăluie în clipa intrării lui Rigoletto care își va abandona masca de bufon, evocându-și durerea, furia și disperarea într-o magistrală arie de bariton *Cortigiani, vil razza dannata*, arie ce se regăsește în repertoriul celor mai mari baritoni ai lumii.

148

fi - gla - Du - na tai vit - to - ria...
daugh-ter! You have had your tri - umph...

(rushes towards the door, but the Courtiers bar his passage.)

che? a - des-so non ri - de-te? Et - la è là!.. la vo -
What, has jest-ing lost its fla-vor? She is there! let me

gl'i - o... la ren - de - re - te!
see her... stand back, I tell ye!

staccato sempre

Rigoletto.
Andante mosso agitato. (♩ = 60)

Cor - ti - gia - ni, vil raz - za dan -
Race of cour - tiers, vile rab - ble de -

15559

(fragm. din aria lui Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

Durerea de tată este cu atât mai mare cu cât fiica lui reprezintă singura rază de fericire într-o lume sălbatică și crudă, în care pentru a-și câștiga un biet venit, se înjosea și schimonosea, spre hazul și batjocura bogaților îmbuibăți .

147

na - ta, per qual prez - zo ven - de - ste ll mio
test - ed, Have ye sold her, whose peuce ye mo -

be - ne? A voi nul - la per l'o - ro scon -
test - ed? Gold and fa - vor will buy ye, I -

vie - ne! Ma mia fi - glia è im - pa - ga - bil te -
know it! Even the trea - sure that naught - can re -

sor. La ren - de - te... o, se pur di - sar -
store. Ah, where is she? do not rouse me to

ma - ta, que - sta man per voi fo - - ra cru -
mad - ness Though un - arm'd, of my ven - - grance be -

1478

(fragm. din aria lui Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

Acompaniamentul orchestral, magistral realizat, deconspiră sentimentele personajului prin complexitatea și diversitatea timbrelor instrumentale, prin desenele melodice ce ilustrează disperarea tatălui, dezarmarea de orice orgolii prin implorări susținute de partida corzilor și exprimarea iubirii față de ingenua sa fiică, ilustrate în orchestră prin importantul aport al violoncelului și cornului englez ce sugerează dragostea, căldura paternă, respectiv plânsul și durerea acestuia. (acompaniament cu rol descriptiv)

150

guo-re, dim-mi tu do-ve l'han-no na-scon-ta? È là? Non è
pit-y! Say the word where my daughter is hid-den? Is't there? say in

ve-ro? È là? non è ve-ro? È là? non è ve-ro?.. ta
pit-y... is't there? say in pit-y... is't there? say in pit-y! thou'rt

f *pp* (in tempo)
ta - cit ohi - mè! Miei si -
ni - fren! a - las! Oh, my

gno - ri... per-do - no, ple - ta - te... al vo-
lords! will ye have no com - pas - sion On a-

155/9

(fragm. din aria lui Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

Actul se termină cu duetul dintre Rigoletto și Gilda în stilul finalurilor din belcanto, dar fără a știrbi din emoția construită.

Actul III, se remarcă prin celebra arie de tenor *La donna e mobile*,

173

Gilda. **Rigoletto.** **Allegro.** (♩ = 128) (The Duke disguised as a cavalry officer, enters the inn.)

Un uo-mo ve-do. Per po-co al-ten-di.
Aman is en-tring. Observe him close-ly.

Gilda (startling). **Duke** (to Sparafucile). **Sparafucile.** **Duke.**

Ah pa-dre mi-o! Due co-ne, e to-sto... Qua-li? U-na
Oh, dear, est fa-ther! Come serve me di-rect-ly Yes, sir. An a-

Rigoletto. **Sparafucile.**

stan-za e del vi-no... (Son que-sti i suoi co-stu-mil) (Oh) il bel zer-
partment, and some wine here. (Tis thus he seeks ad-ventures.) (A gal-lant

(Retires to an adjoining room.) **Allegretto.** (♩ = 128)

bi-no!) stranger!)

Duke. *con brío* *legato*

La donna mo-bi-le qual piuma al ven-to, mu-ta d'ac-cen-to
Plume in the summer wind Way-ward-ly playing, Ne'er one way swaying,

15/569

(fragm. din aria ducelui *La donna e mobile*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

(fragm. din act III, nr. 16, cvartet *Bella figlia dell'amore* din opera *Rigoletto* de G. Verdi)

1.833.0

Efecte speciale vor fi inventate de Verdi pentru a ilustra muzica de furtună prin imitarea vântului (cor mut, în culise) și prin fraze în zig-zag ale flautului și piculinei, sugerând fulgerele (acompaniament cu rol ilustrativ)

Sparafucile. 201

po - chi!... va - le - va di più. La spa-da, s'ei dor-me,
lit - tle! He's worth more than that. My dagger go fetch me,

(Maddalena ascends the stairs and gazes on the Duke.)

va... por-ta-mi giù.
quick, 'tis get-ting late.

Nº 18. "Somiglia un Apollo.,
Recitative, Trio and Storm.

(Enter at the back Gilda, in male attire, with boots and spurs. She comes slowly forward towards the inn, where Sparafucile is seated drinking.)

Allegro. (♩ = 64)

Gilda.

Ah più non ra-gio-no... Amormi tra-sci-na!.. mio pa - dre per-
For love's sake I lin-ger, oh father, for-give me, I can - not o -

Piano: (lightning)

(Maddalena returns to the ground floor and lays the Duke's sword on the table.)

do - no... Qual not-te d'or - or - re!.. Gran
bey thee! Oh nightfull of hor-ror, what

Chorus: (Behind the scenes, with closed mouths.)

(Thunder)

ppp

(fragm. din Act III, nr. 18 recitativul *Ah più non ragiono* din *Rigoletto* de G. Verdi)

Furtuna va culmina odată cu uciderea Gildei (în locul ducelui salvat datorită intervenției Magdalenei, sora lui Sparafucile)

Gilda va muri în brațele lui Rigoletto, într-un frumos duet final, lucrarea încheindu-se cu profeticul blestem al lui Monterone, reamintit de Rigoletto printr-un strigăt final, disperat (acompaniament cu rol descriptiv).

Când se spune că Verdi a scris opera *Rigoletto* în 40 de zile nu se ține seama de munca depusă în elaborarea libretului, timp în care se cristalizează imaginile muzicale ale acestor opere de maturitate artistică ale compozitorului. Verdi era foarte mulțumit de această operă: *În ceea ce privește efectele dramatice, lucrul cel mai frumos din câte au pus pe muzică e Rigoletto. El are situațiile dramatice cele mai puternice, variația, strălucire, viață, patos. (22 aprilie 1853).*

Contrastele reprezintă principiul dramatic, muzical, de bază al operei *Rigoletto* confruntarea dintre bine și rău, întunerice și lumină, puritate și grotesc, profunzime și superficialitate. Însuși personajul principal al operei poartă un adânc conflict interior surprinzându-l în diverse ipostaze ale fațetelor umane: de la ironie, umor, iubire, adorare, tandrețe, deznădejde, disperare, crimă .

Ansamblului orchestral îi revine rolul de preluator al discursului dramatic vocal, dinamizând expresia muzicală. Caracterizarea muzicală a personajelor determină diversitatea formelor vocale, de la caracterul galant, de dans al ariei ducelui *Questa e quella*, la cantabilitatea ariei Gildei, *Caro nome che il mio cor*, la monologul dramatic a lui Rigoletto, *Cortigiani, vil razza dannata*, Verdi înzestrând cu tablouri individuale fiecare personaj, atât cele principale cât și cele secundare. În acest sens, pe lângă personajele principale, conturarea sinistrului ucigaș Sparafucile, provocatoarea Maddalena și a crudului-etern-înamorat Duce, este extrem de clară.

La trei ani de la premiera operei, alte opere se nasc sub penița maestrului. E vorba de *Trubadurul* și *Traviata* la care a lucrat în paralel. Pentru prima oară de la debut, nu scrie opera la comandă, rămânând la latitudinea maestrului să aleagă teatrul unde va dori să-și prezinte opera. Va alege *Teatrul Apollo* din Roma, care e în măsură să-i ofere pentru *Trubadurul* cântăreți profesioniști. Rolul Azucenei, e primul rol de mezzo-soprană dramatică din istoria operei (rolurile feminine grave până acum fiind rezervate personajelor bufe și travestiurilor), motiv pentru care a fost indicată pentru *soprană secundă* în partitura originală. Ca de obicei, Verdi își schițează muzica înaintea terminării libretului, acordând întâietate muzicii, în concepția sa despre teatrul liric. A intuit că numai după ce-și va perfecționa limbajul muzical va putea echilibra balanța între discursul muzical și cel teatral; numai atunci se va putea vorbi de o îngemănare a acestora. Bazându-se pe sumarul acțiunii, porcede la ilustrarea sentimentelor ce izvorau din muzică. Libretistul primea adesea numărul exact de silabe, cu accentele corespunzând muzicii, maestrul fiind dispus să facă mici corecturi ulterioare, dacă era cazul. Fără a avea pretenții de a revoluționa teatrul liric, cum făcea Wagner în Germania, Verdi căuta un nou tip de interpret vocal, ce ulterior se va numi interpret verdian. Aceștia se vor forma în generațiile următoare, și se vor specializa în muzica acestui compozitor.

Il trovatore, opera în patru acte pe un libret de Leone Emanuele Bardare¹ și Salvatore Cammarano, este bazată pe *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez. Premiera a avut loc la Teatrul Apollo din Roma la 19 Ianuarie 1853. Din distribuție fac parte: în rolul Contelui di Luna, baritonul Giovanni Guicciardi; în rolul lui Manrico, tenorul Carlo Baucarde (foto); în rolul Azucenei, mezzo-soprana sau contralto



¹ 1820-1874, poet italian, a finalizat libretul la *Trubadurul*, după moartea subită a lui Salvatore Cammarano, în 1852.

Emilia Goggi; în rolul Leonorei, soprana Rosina Penco; în rolul lui Ferrando, basul Arcangelo Balderi; în rolul lui Ines, soprana Francesca Quadri.

Valoarea operei a fost recunoscută imediat, deși i s-a reproșat compozitorului subminarea belcantoului prin bravuri incomparabile rafinamentului vocal. Personajul Azucenei este deosebit de complex. Țiganka, traumatizată de moartea mamei pe rug, execuție care a pricinuit și moartea propriului fiu, din dorința oarbă de răzbunare, își va transfera dragostea fiului celui mai mare dușman, fiu pe care îl va adopta. Pe cât de încâlcit, pe atât de dureros și dificil de interpretat. Multe interprete se vor rezuma– din păcate– la suprasolicitarea efectelor vocale în dauna surprinderii diversității emoționale a personajului.

Se remarcă aria baritonului, Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso*, o cuceritoare mărturie de dragoste prinsă pe note, acompaniată orchestral cu minimum de resurse, maxim de efect, prin dublarea liniei vocale spre finele ariei (acompaniament cu rol de susținere).

Momentul introductiv al ariei, realizat prin pizzicato-ul corzilor, prin fragmentarea discursului melodic, prin pauze, dezvăluie neliniștea, nehotărârea personajului care intenționează să o răpească pe iubita sa Leonora din mănăstire, înainte ca aceasta să se călugărească.

Nº7. Scena ed Aria

Andante mosso (♩=80)

Violini *pizz.*

Viola *pizz.*

Violoncelli *pizz.*

Contrabassi *pizz.*

Andante mosso (♩=80)

Conte (Il Conte, Ferrando ed alcuni seguaci inoltrandosi cautamente ed avviluppati nei loro mantelli.) Recit.

Tutto è de- ser-to; nè per la sua co-ra suona l'U-a-to

Viol.

Vie

Ve.

Cb.

Recit.

C. car-me... Intempe-lo giunge! Ar-di-a, e qual far-co a-

Ferrando Ar-di-a o-pra, o si-gno-re, im-pre-di.

Viol. arco

Vie arco

Ve. arco

Cb. arco

(fragm. din aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso*, din opera *Il trovatore* de G. Verdi)

Acompaniamentul va respecta articulația în staccato și va respecta pauzele ce au rol expresiv, respectarea lor este importantă pentru surprinderea atmosferei. Tempo-ul nu va fi prea mișcat, anume pentru a forma în tihnă fraza muzicală și pentru a se percepe mesajul artistic. (Acompaniament cu rol sugestiv).

Recitativul pasionat, va fi susținut de o formulă redusă orchestral, dar intervențiile acestora vor ajuta la construcția frazei

muzicale și vor susține expresiv discursul solistic. În scurtele intervenții, acompaniamentul va prelua tensiunea, o va dinamiza sau o va liniști, în funcție de mesaj și situarea în cadrul frazei muzicale.

Acompaniamentul din aria propriu-zisă va avea rol de susținere. Punctările clarinetului vor fi realizate la pian prin non legato, ostinato, în prima parte a ariei, fără prea mari oscilări, pentru a realiza diferențierea de articulație necesară completării tabloului sonor.

Clar. in Si^b

C.

Viol.

Vi-le

Ve.

Cb.

Largo (♩ = 50)

cantabile

li ba - len del suo cor -

Clar. in Si^b

Fag.

Corn. in Fa

C.

Vi-le

Ve.

Cb.

Largo (♩ = 50)

ri - so d'a - na - stel - la vin - ce il rag - gio; il ful - gor del suo bel

Clar. in Si^b

Fag.

Corn. in Fa

C.

Vi-le

Ve.

Cb.

Largo (♩ = 50)

dolcemente

vi - so no - vo in fon - de - no in fon - de - a me co - rag - gio. Ah! l'a -

(fragm. din aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso*, din opera *Il trovatore* de G. Verdi)

183

Fl.

Clar. in Sib

Fag.

in Fa

Corn. in Sib

opp.

- po- sta *Largo* *con espansione*

C.

- po- sta *decrescendo* del mi-o cor. Ah! l'è mor- ta, mo- re- on- drà- do le fa- vel- le in mio fa-

Viol.

Vie

Vc.

Cb.

arco

arco

Fl.

Ob. L.

Clar. in Sib

Fag.

in Fa

Corn. in Sib

C.

- vo, re- per- ta- l'io- le d'un suo a- guar- do in tem- po- sta del mi-o cor. Ah! l'è mor- ta, mo- re- on-

Viol.

Vie

Vc.

Cb.

dim. dolce

188

Celebra arie a tenorului *A si, ben mio* urmată de mult preferata *Di quella pira* se înscrie în repertoriul de succes al curajoșilor tenori verdieni. Opera a cucerit prin vehemență și colorit, dovedind adevăratul temperament verdian. Dacă aria baritonului constituie una dintre cele mai fermecătoare declarații de dragoste din repertoriul de bariton, *Ah, si ben mio* reprezintă replica de gen a tenorului. O tulburătoare pagină de dragoste ce sensibilizează prin sinceritate, franchețe și pasiune.

Acompaniamentul simplist, dar deosebit de important (acompaniament cu rol de susținere) îmbracă notele ținute ale solistului construind împreună fraza muzicală, tensionând și dinamizând demersul melodic.

294

Fl. *rall.* Adagio (♩ = 50)

Clar. in Sib *rall.*

S. *cavatille con espressione*
Ah si, ben mio, col-tu - so-re lo

Viol.

Vcllo

Cb. Adagio (♩ = 50)

Ob. I Solo

Clar. in Sib

Fag.

Corno I Solo

Tromba III Solo

Tromboni

M. *f*
tu, tu mia con-ter-te, a-vrò più l'incan-za - gi - da, il trac - cio avrò più

Viol.

Vcllo

Vcllo

Cb. *p*

(fragm. din aria *Ah si, ben mio* din opera *Il Trovatore* de G. Verdi)

Articulația: *legato*, evitându-se accentele, gândind în permanență la fraza mare, la mesajul artistic la care atât solistul cât și acompaniamentul pianistic sau orchestral participă.

Stretta, celebra *Di quella pira* este contrastantă din punct de vedere al caracterului. Fiind caracteristică prin *mușcătura*, articulația fermă, prin caracterul pregnant eroic, plin de avânt, acompaniamentul muzical va ajuta la supratensionarea melodiei, ce va șoca prin incandescență, tinzând spre acuta *alarmant* de cunoscută, cu exuberanța și *inconștiența* tinerească, provocatoare, asemeni sportului extrem.

Acompaniamentul are rol de *motor* de cea mai bună clasă, dând forță și curaj, solistul profesionist primind energia benefică din partea acestuia, confortul psihic și îndrăzneala de a ataca acuta finală. Savurând tensiunea în creștere va transmite plăcerea de a cânta, acompaniamentul va energiza prin formulele percutante, construind împreună momente unice.

The image shows a page from a musical score for the opera *Di quella pira* by Gioacchino Rossini. The tempo is marked *Allegro* (♩ = 100). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), Horn in B-flat (in Sol), Horn in D (in Do), Trumpet (Maurico), Violin (Viol.), Viola (Vcl.), Voice (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The vocal soloist part is marked *Solo*. The lyrics are: "Di quel - la pi - ra l'or - ren - do fo - co tut - te le". The page number 307 is visible in the top right corner.

(fragm. din aria lui Manrico *Di quella pira*, din opera *Il trovatore* de G. Verdi)

Personajele se diferențiază social, revenindu-le paleta coloristică diverse pentru zugrăvirea caracterelor sale. Trubadurul Manrico, conducător al asupriților, este zugrăvit prin melodii cu caracter oriental, maur (caracter regăsit în personajul Otello) ce cucerește prin sensibilitate, noblete și forță. Azucena se remarcă prin bogăția emoțională a melodiilor simple, contrastante dinamic și ritmic ce subliniază diversitatea emoțională.



(fragm. din aria Azucenei *Stride la vampa* din opera *Il trovatore* de G. Verdi)

Componenta orchestrală a operei *Trubadurul*: 2 flaute, piculină, 2 oboaie, 2 fagoate, 4 corni, 2 trompete, 3 tromboni, cimbasso, timpani, triangu, ciocan cu două nicovale, orgă, harpă, orchestră de coarde. În afara scenei: clopote, tobă mică, corn, harpă



Premiera operei *La Traviata* a avut altă soartă decât a *Trubadurului*. În mod ciudat, la două luni distanță de la răsunătorul succes, *Traviata* nu a plăcut. Nu a plăcut personajul central feminin ce evoca o femeie respinsă de societate, curtezană decăzută (după cum e și numită opera) nu a plăcut nici interpreta supraponderală, pleznind de sănătate ce nu cadra cu eroina tuberculoasă.



Subiectul operei se bazează pe romanul *Dama cu camelii* (*La Dame aux camélias*) scris de Alexandre Dumas-fiul (foto), Marie-Duplessis pe numele adevărat Rose Alphonsine Plessis¹ (foto), o tânără curtezană cu care scriitorul a avut o legătură amoroasă, este sursa inspirației pentru Violetta Valery, eroina principală din *Traviata*. Din distribuția operei *Traviata*, ce a avut

¹ 1824-1846

premiera la data 6 martie 1853 în Veneția, la Teatrul San Benedetto fac parte următorii artiști: în rolul Violettei Valéry, soprana Fanny Salvini-Donatelli; în rolul Alfredo Germont, tenorul Ludovico Graziani; în rolul Giorgio Germont, baritonul Felice Varesi, în rolul Flora Bervoix, mezzo-soprana Speranza Giuseppini.

Contemporaneitatea acțiunii era o inovație în operă, Verdi a îndrăznit să se folosească de un subiect al cărei premieră avusese loc în 1848. Acțiunea se concentrează asupra lumii sufletești a eroinei, dezvoltându-se conflictul dintre factura spirituală și mediul înconjurător.

Caracteristic pentru ansamblul orchestral este sonoritatea transparentă, Verdi sfătuind orchestra să cânte în piano, pentru a sugera prin intermediul instrumentelor de coarde, sensibilitatea și fragilitatea eroinei.

Un model magnific de *arie mare* nu se dezvăluie în aria sopranei, arie scrisă în forma tradițională: recitativ *E strano*, andante *Ah forse lui* și cabaletă *Sempre libera*. Prin extrema dificultate, aria este o provocare pentru soprane lirice spinte.

87

allarg. *Tempo 1. (meno) assai brillante*

ir- die! Sempre li-be-ra-deg-gi - o fol-leg-
l'ul-fil-theround of plea-sure, joy-ing,

gia-re di gio-jajgio-ja, vo che scor-raj vi-ver mi-o pei sen-
toy-ing from flow'r to flow-er, I will drain a brimming mea-sure From the

tie-ri del pia-cer. Na-scaj! gior-no, o il gior-no nuo-ja, sem-pre
cup of ra-ry joy! Nev-er was-ry each dawning mor-row Flies to

lio-ta ne-ri-tro-vi, a di-le-tti sem-pre
bear me some new rap-ture, Ev-er fresh delights I'll

f *con effetto questori-*

pigdio
nuo-vi dee vo-la-re il mio pen-sier, dee vo-lar, dee vo-
bor-row, I will ban-ish all an-noy, all an-noy, all an-

14400

(fragm. din aria Violettei *Sempre libera* din opera *La traviata* de G. Verdi)

Finalul operei este o reușită pagină în teatrul secolului XIX, emoționând prin demnitatea eroinei în fața morții, demnitate de care a dat dovadă și în fața iubirii.



di-gli, di-gli che Alfre-do è ri-tor-na - to, è ri-tor-na-to al-la-mor
 tell him, tell him that Al-fred has come to com - fort as come to sove me, say that he

(Exit Annina.)

mi - o, di-gli che vi - ve-re-an-cor, che vi - ve - re an-cor vo - gli-o.
 loves me, and that I now would live, oh tell him that I now would live.

to Alfred.

Ma se tor - nan-do non hai sal - va - to, a niu-noin ter - ra sal - var - mi è
 If thy re - turning cannot re - call me, no pow'r on earth can pre - vent my

(rising impetuously)

da - to.
 dy - ing.

Ah! gran
 Ah! great

Allegro, e a tempo
legato con espressione

Dio! mo - rir sì gio - vi - ne, io che pe - na - to ho lan - to! mo - rir sì presso
 Heav'n! and must I die so young, I, that have known but sor - row! The flow'rs that on my

14400

(fragm. din act III, nr. 10 *Gran Dio, morir si giovine* din opera *Traviata* de G. Verdi)

Ulterior a influențat și alte opere reprezentative ale teatrului liric francez - *Manon* de Massenet, *Luisa* de Charpentier - și asupra operelor veriștilor Leoncavallo, Puccini.

Opera *Les vêpres siciliennes* în 5 acte, pe libret francez de Charles Duveyrier și Eugène Scribe după *Le duc d'Albe* a avut premiera la *Paris Opéra* în 13 iunie 1855. Din distribuție au făcut parte Marc Bonnehée, Théodore Jean Joseph Coulon, Jacques Alfred Guignot, etc.

Opera *Simon Boccanegra* este alcătuită din trei acte, pe un libret de Francesco Maria Piave bazată pe o piesă de *Simón Bocanegra* de Antonio García Gutiérrez. Prima variantă, ce a avut premiera la Teatrul La Fenice de la Veneția la data de 12 martie 1857 a fost ulterior modificată de libretistul Arrigo Boito.

A doua premieră a avut loc la 24 martie 1881, la Scala din Milano. Pentru prima variantă în rolul Simon Boccanegra a interpretat Leone Giraldone¹ (foto).



Pentru a doua variantă, ce a avut loc la distanță de 34 de ani, a interpretat Victor Maurel² (foto). În rolul Mariei Boccanegra au interpretat în variantele amintite sopranele Luigia Bendazzi respectiv Anna d'Angeri, în rolul Jacopo Fiesco, basul Giuseppe Echeverria, respectiv Edoard de Reske³ (foto), iar în rolul Paolo Albiani, Carlo Negrini respectiv Francesco Tamagno⁴ (foto).



¹ 1824-1897, bariton italian, apreciat de Verdi, recunoscut prin vocea nobilă, dar și prin latura actricească, interpretând roluri ca Renato din *Bal mascat*, Conte de Luna din *Trubadurul*, în cele mai mari teatre ale lumii

² 1848-1923, bariton francez, a avut o carieră excepțională cântând la Metropolitan Opera din New York, Covent Garden din Londra și Paris Opera. Printre rolurile de succes se numără Iago din *Otello*, Falstaff din opera cu același nume de Verdi, dar și Tonio din *Paiațe* a lui Leoncavallo și opere de Wagner

³ 1853-1917, bas polonez, a colaborat cu marile teatre Royal Opera House și Covent Garden între anii 1880-1900.

⁴ 1850-1905, tenor dramatic, strălucind în interpretări ale rolurilor Otello, Radames, Riccardo personaje ale operelor: *Otello*, *Aida* respectiv *Bal mascat*

Opera *Aroldo* în 4 acte, pe libret de Francesco Maria Piave, adaptare a operei *Stiffelio* a avut premiera la data de 16 august 1857 la Teatro Nuovo Comunale din Rimini. Din distribuție au făcut parte Emilio Pancani, Marcella Lotti della Santa, Gaetano Ferri, Salvatore Poggiali.



Premiera a operei *Bal mascat* s-a bucurat de un succes strălucit, operă în trei acte pe libret de Antonio Somma¹ (foto) pe baza piesei franceze *Gustave III* de Eugene Scribe.

Inspirat după un caz real, personajul principal, Riccardo, a fost în realitate Gustav al III² (foto).

Din distribuție făceau parte: în rolul lui Riccardo, tenorul Gaetano Fraschini, în rolul Ameliei, soprana Eugenia Julienne Dejean, iar în rolul lui Renato, baritonul Leone Giraldoni³ (foto). În rolul lui Oscar, Pamela Scotti, iar în rolul Ulricăi, Zelina Sbriscia.



Din nou patriotismul și prietenia, tematicile preferate ale lui Verdi se vor regăsi în noua operă. Zugrăvirea personajelor este realizată cu ajutorul timbrelor orchestrale, apelând la timbrul piculinei pentru a ilustra

¹ 1809-1864, libretist italian, a scris libretul doar la această operă pentru Verdi, împreună cu un proiect niciodată finalizat, *Regele Lear*

² 1746-1792, rege al Suediei din 1771 până în 1792 când a fost asasinat la un bal mascat de Jacob Johan Anckarstrom, ofițer ce era acuzat de rege de trădare. În operă, acesta este cel mai bun prieten al său, Renato. Asasinatul este prezis și în viață și în operă de mediumul Anna Ulrika Arfvidsson (Ulrica)

³ 1824-1897, bariton italian ce a participat și la premiera lui Simon Boccanegra. Acesta a scris două lucrări pentru canto *Guida teoretico-practica ad uso dell'artista cantante*, Bologna 1864 și *Compendium metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*, Milano, Ricordi, 1889

spiritul vesel al lui Oscar, și la cornul englez pentru a sugera lirismul Ameliei, note grave ale clarinetului pentru Ulrica.

Bal mascat continuă linia operei romantice, începută cu operele *Ernani*, *Rigoletto*. Munca libretistului a fost urmărită atent de compozitor pentru reliefarea caracterelor și situațiilor dramatice. Din cauza cenzurii, din motive politice, Verdi a plasat acțiunea în Nordul Americii.

Celebra arie a lui Renato *Eri tu*, este scrisă pentru vocea de bariton, preferată de Verdi. Aria este alcătuită din 5 părți și emoționează prin colorit orchestral, dramatism și contraste dinamice.

Andante *Alzati! Là tua figlio a te concedo riveder.*
Ridică-te! Îți îngădui să-ți revezi fiul.

Adagio *Nell'ombra e nel silenzio, là il tu rossore e*
l'onta mia nascondi.
În întuneric și-n tăcere, acolo furia ta și
dezonoarea mea este ascunsă

Allegro *Non è su lei, nel suo fragile petto che
colpir degg'io*
Nu e pentru ea, pentru sufletul ei fragil
vina în întregime

*Allegro
agitato* *E lo trarrà il pugnale dallo sleal tuo core:
delle lacrime mie vendicator*
Acolo voi arunca pumnalul în inima ta
necinstită, din lacrimile mele va veni
răzbunarea

*Andante
sostenuto* *Eri tu che macchiavi quell' anima, la
delizia dell' anima mia*
Ești tu cel ce a dezonorat această iniă,
fericirea inimii mele

Ansamblul orchestral este extrem de complex, succedând mai multe momente pe parcursul ariei. În momentele amintirii iubirii pierdute, revine flautului rolul solistic de a ilustra dragostea pură, iar violoncelului prin articulație întreruptă (repetarea formulelor de câte două triolete, din care primele două optimi din primul triolet în articulație de legato, iar celelalte optimi staccato) sugerează frângerea iubirii, în acompaniament cu rol descriptiv.

Scena ed Aria. Renato

7 Andante Renato (additando, senza guardarla, un uscio) a tempo

Al - za - ti! là tuo fi - glio a te con - ce - do ri - ve - der. Noll' em - bra e nel si -

Recitativo. Adagio

Viol.

Vle

Vc. Solo

Vc.

Cb.

Andante a tempo

Ob.

Clar. in Sib

Forn. in Mi♭

Ren. (Amelia parte)

-len-zio, là, il tuo ros-so re efun-ta mia na-scon-di.

Viol.

Vle

Vc. Solo

Vc.

Cb.

(fragm. din aria lui Renato *Eri tu, Bal mascat*, G. Verdi)

În momentul amintirii iubirii pierdute, *O dolcezze perdute* flautul este acompaniat de harpă cu articulație de legato, având

acompaniament cu rol creator de atmosferă. Momentele sunt întrerupte prin contrast de formule percutante susținute de alămuri, care exprimă durere pricinuită de trădarea prietenului cel mai bun.

381

Fl.

Arpa

Ren.
pri - mo, del - ta - mi - co tuo pri - mo la fa!

Viol.

Vcl.

Vcl.

Cb.

Fl.

Arpa

Viol.

Vcl.

Vcl.

Cb.

(fragm. din aria lui Renato *Eri tu, Bal mascat*, G. Verdi)

Acompaniament cu rol de susținere, întâlnim în recitativ și în *Allegro agitato*, momentul încolțirii răzbunării ca singură soluție pentru recâștigarea onoarei și a liniștii sufletești.

Primind o propunere de la Petersburg pentru o operă, va compune opera *Forța destinului*, premiată la 10 noiembrie 1862, cu un succes moderat, dar Verdi va reveni asupra ei remodificând-o ușor. Reprezentația din 1869 la Milano a fost încununată de succes. Este una dintre cele mai lungi opere, și dacă i s-a reproșat monotonia unui libret supraîncărcat, lipsit de contraste, nu i se poate reproșa tematica inspirată, expresivă și bogată.

La forza del destino este o operă scrisă pe un libret de Francesco Maria Piave¹. Libretul este bazat pe o dramă spaniolă, *Don Álvaro, o la fuerza del sino*, prima piesă romantică a teatrului spaniol de Ángel de Saavedra. Premiera a avut loc la Bolshoi Kamenny Theatre din Saint Petersburg.



Din distribuție făceau parte: în rolul Marchizului de Calatrava, basul Meo; în rolul Leonorei, soprana Caroline Barbot; în rolul lui Don Carlo de Vargas, baritonul Francesco Graziani; iar în rolul lui Don Alvaro, tenorul Enrico Tamberlik² (foto).

Motivul destinului apare des în opera a căror personaje sunt urmărite de fatalitate. Regăsit și în introducerea ariei *Pace! Pace! Mio Dio!* motivul interpretat de partida corzilor impresionează prin tonul sumbru, prin atmosfera neliniștită. Această atmosferă este sugerată de repetările șaisprezecimilor, împinse de forța implacabilă a timpului ce întârzie rezolvarea armonică până la rezolvarea conflictului dramatic.

Tempoul introducerii este *Allegro agitato*, indicația metronomică (pătrimea cu punct este 96). Pianistul acompaniator va încerca să stăpânească mișcarea, evitând folosirea rubato-ului,

¹ 1810-1876, a scris 10 din cele 28 de opere a lui Verdi: *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila*, *Machbeth*, *Il Corsaro*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*

² 1820-1889, tenor dramatic, era recunoscut prin pronunția sa și prin acute extrem de înalte, susținute cu voce de piept

pentru a se păstra ideea de forță a discursului tematic amintit. Rigurozitatea tempoului va fi asociată cu claritatea șaisprezecimilor. Deși scrise în auftakt, ele nu vor fi fușerite, nu vor fi comparate cu apogiaturile, fiind purtătoare de energie, transmit forță, puterea de nezdruccinat a timpului.

În contrast cu tempoul din introducere se află tempoul indicat în aria propriu-zisă. Aici tempoul este Andante, indicația metronomică: pătrimea este 56. Totuși, acesta nu va fi prea lent (cum se întâmplă în multe interpretări) asigurând continuitatea discursului melodic.

Această cursivitate este în folosul interpreților. Acompaniamentul orchestral este reprezentat de harpă (transpusă la pian prin articulație staccato) și intervenții ale instrumentelor de lemn, îndeosebi oboi și flaut, la pian regăsit prin articulație legato (acompaniament cu rol de susținere).

Reamintim că doar simpla repetare a articulației nu va ajunge pentru a imita sonoritatea instrumentelor dorite. La acest proces, auzul intern ne va ghida spre sonoritatea potrivită, iar tușeul va fi în armonie cu imaginea propusă. Nuanța serafică a harpei va impune alcătuirea imaginii sonore, realizată și prin sonoritate delicată în articulație legato. Lărgind ideea, trebuie să subliniem că nici simpla executare la harpă, sau orice instrument indicat nu ajunge pentru a forma imaginea sonoră. De curând am urmărit o înregistrare a acestei arii cu o mare solistă, acompaniată mai puțin reușit de o orchestră.

Acompaniamentul, deși simplist, trebuie să sugereze trăirile eroinei, să surprindă diversele culori ale tabloului psihologic, să anticipe, să susțină demersul solistic. Înregistrarea reda un acompaniament pasiv, neimplicându-se în chemarea energetică a solistei, ce încerca din răspuțeri să se impună. În aceste momente se poate observa cât de importantă e partida acompaniamentului. Solistul, singur, nu poate crea nici atmosfera, nici nu poate reînsufleți opera, ce rămâne în fața publicului, materie inertă.

Tempoul va fi susținut pe tot parcursul ariei, fără mari rubatouri, pentru a evita îngreunarea discursului melodic, fiind de preferat găsirea culorilor adecvate, abaterii de la tempo. Rubatourile îi revin interpretării solistice (și acelea fiind de preferat să fie făcute în cadrul măsurii) acompaniamentului revenindu-i rigurozitatea tempoului, rigurozitate sensibilă la schimbări dramatice, acompaniamentul având caracteristici *cameleonice*. Susținerea tensiunii, construirea și dozarea frazei muzicale, sunt condiții esențiale în interpretarea ariei. De multe ori se caută sunete frumoase în detrimentul cuvântului, al frazei, al transmiterii mesajului artistic.

Asemeni crezului artistic al lui Verdi, care a considerat mesajul artistic și evoluția dramatică, priorități în munca sa și artistului interpret (fie el solist, acompaniator etc.) îi revine misiunea de a găsi esența mesajului, prin însuflărea sentimentului, stării adecvate, spre a le transmite publicului prin cuvinte (în cazul interpreților lirici), cu ajutorul lor, dar având în vedere în permanență, linia de ansamblu.

În finalul ariei, acompaniamentul orchestral deconspiră fatala presimțire a personajului (tipul de acompaniament cu rol deconspirativ) care își simte amenințată viața, descătușându-se prin strigătele finale, asemeni contopirii cu implacabilul destin .

La 11 martie 1867 va avea loc premiera operei *Don Carlos* la Paris, *grand opera* nu s-a bucurat de succesul repurtat ulterior, până în zilele noastre; dar succesul în mare s-a datorat și variantei prescurtate ulterior de compozitor. Din 5 acte a comandat poetului Ghislanzoni o concentrare a acțiunii în 4 acte. *Don Carlos* este opera ce ulterior a avut parte de multe variante, adaptate diferitelor condiții de producție. Din distribuție la premieră, la Théâtre Impérial de l'Opéra, făceau parte:



în rolul lui Posa, Jean Baptiste Faure¹ (foto); în rolul lui Philippe II, Louis Henri Obin; în rolul Don Carlos, Jean Morère.

Limbajul muzical este mult mai complex față de lucrările precedente, compozitorul atingând culmi noi în expresivitatea dramatico-muzicală a orchestrei, prin adevărate scene de dezvăluire a lumii interioare. Cronicile vremii găseau influențele școlii franceze și a celei germane, din Meyerbeer, Berlioz, Wagner și chiar cu Liszt.

Componența orchestrală: piculină, 2 flaute, 2 oboaie, corn englez, 2 clarinete, clarinet bass, 3 fagoate, contrafagot, 4 corni, 2 cornete, 2 trompete, 3 tromboni, în afara scenei: timpani, gran cassa, harpa, armonium, orchestră de coarde.

Acompaniamentul orchestral devine egalul discursului solistic. O introducere orchestrală magistrală o găsim în aria *Tu che le vanita*, aria reginei Elisabeta, aparatul orchestral, printr-un limbaj muzical extrem de expresiv decodifică psihologia personajului, sentimentele, trăirile acestuia, neliniștea, pasiunea și amorul, acompaniamentul devenind o radiografie a sufletului uman.

Solistul găsește în acompaniament un confident, un partener, cu care dialoghează, care-l înțelege un personaj care-l ajută să-și exteriorizeze gândurile, sentimentele, completându-l.

¹ 1830-1914, a fost bariton și compozitor francez, colecționar al operei impresioniste, portretul său a fost pictat de Edoard Manet

558

SI ALZA LA TELA
(Elisabetta entra triste, mesta, oscurata nei suoi pensieri, s'avvicina alla tomba di Carlo V e s'inginocchia)

B I. III. a. 2 II. IV. a. 2 *dim.*

B *f con espress.*

(fragm. din aria Elisabetei *Tu che la vanita*, din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

Pe internet¹ am găsit o înregistrare cu Maria Callas, filmată doar pe parcursul introducerii orchestrale a acestei arii, fragment

¹ www.youtube.com

intitulat, de către fani *She didn't need to sing*¹. Emoționează mimica ei, ce sugerează complexul act de integrare în muzică. Ca o mare artistă, știe să savureze, să se contopească cu muzica, redând naștere personajului pe care trebuie să-l interpreteze, acompaniamentul orchestral deconspirându-i sentimentele.

Spre un astfel de act artistic ar trebui să tindă fiecare interpret. Sinceritatea, profunzimea sentimentelor, decodificarea limbajului muzical, transpus în *stare*, este obiectivul oricărui interpret profesionist.

Multitudinea de sentimente și gânduri ce inundă mintea și sufletul reginei aflată la mormântul lui Carol Cvintul, tema corului călugărilor revine punctând momentului religios, din care se succed gânduri îndreptate iubirii, lui Carlo (cu ajutorul instrumentelor de coarde) neliniști, sau frumoase amintiri, umbrite de visuri destrămate.

Tumultul emoțional este pe cât de magistral redat de muzica lui Verdi pe atât de expresiv redat prin mimica și gesturile fenomenalei interprete. De multe ori interpreții recurg la superficial, la gesturi artificiale, mimici exagerate, neîncărcate, nefondate. Publicul pretențios, cel cunoscător nu poate fi mințit prin false interpretări. Deși prin muncă, prin studiu îndelung, interpretul va ajunge la redarea expresivă a mesajului artistic, *bucătăria* acestuia nu trebuie să se vadă nici în gesturi, nici în interpretare. Rafinamentul și profunzimea mesajului artistic, tradus prin sinceritate și curaj este tot ce contează în final.

Portretul muzical al Elisabetei, personaj pozitiv, ale cărei calități: iubirea, pasiunea, bunătatea, castitatea, forța spirituală, inundă muzica lui Verdi, este în contrast cu portretul lui Eboli, a cărei gelozie a condus-o la fapte necugetate, fiind metresa regelui, deconspirându-i acestuia dragostea dintre Carlos și regină.

¹ Nu mai trebuie să cânte

În portretul inițial, Eboli (foto) are un defect la ochi (în unele reprezentări fiindu-i acoperit un ochi). Acest defect poate sugera privirea răutăcioasă, cercetătoare, firea răzbunătoare, gelozia bolnăvicioasă care o determină să recurgă la accese necugetate.



Deseori, pentru a-i sublinia temperamentul coleric, furia, ura care-i macină sufletul, interpretele recurg la sunete urâte, vulgare, agresive, ceea ce le îndepărtează de actul artistic. Aceste trăsături negative se vor sublinia în perimetrul sunetului frumos, fără a recurge la urlete și bruiaje sonore.

Se vor folosi culori întunecate, articulație exagerată a cuvântului, la exprimarea mesajului prin tenacitate, determinare și forța artistică, fără a depăși zona artisticului. Agresiunea nu emoționează, vulgarul nici atât. Altele, interpretele sunt atât de preocupate de tehnică, de sunetul bine *plasat*, încât uită de mesaj, de veridicitatea actului artistic, fiind vizibil pe mimica și sunetul lipsit de expresie al acestora, unica preocupare pentru sunete separate, neintegrate în fraza muzicală, neluând în seamă construcția, dozarea și finalizarea actului artistic.

Întorcându-ne la arie, observăm că ritmica urmărește îndeaproape neliniștea personajului, agitația, furia acesteia, împotriva ei însăși, împotriva propriei frumuseți. Izbucnirea, revolta acestuia la gândul despărțirii de regină este transpusă în ritm prin sincope accentuate, formule la care își dă concursul tot aparatul orchestral.

În perioada belcantoului, în special la Bellini sincopele erau utilizate ca formule lirice pentru a desăvârși legatul, fiind executate fără accente, anume pentru a realiza continuitatea frazei ce caracterizează personajul liric.

Observăm că aceeași formulă, utilizată ca purtătoare de accente, fiind însoțită de text pe tot parcursul ei, se transformă în formulă dramatică, în varianta verdiană.

Fraza, ce are indicația *con disperazione*, șochează prin dramatism pe tot parcursul descendent al ei. Asemeni avalanșei ce se desprinde din vârf de munte, acumulând pe măsură ce ajunge la vale, așa și fraza câștigă tensiune prin sincopă, câștigă în dinamism prin succedări de triolete, Verdi profitând și valorificând registrul de piept al mezzo-sopraniei. Acompaniamentul orchestral de susținere (acompaniament cu rol de susținere) va contrasta prin intervenția ce anunță prin semnalele de alamă începutul ariei, de altfel una dintre cele mai dramatice din repertoriul de mezzo-soprană. Tempoul *Allegro giusto*, cu indicația metronomică 84 pentru pătrime, va fi unul ce înlesnește pianistului acompaniator, articulația non legato, martellato, sunet metalic, ce imită timbrul instrumentelor de alamă, și în fond ilustrează furia personajului. Intervenția arpeggiată a instrumentelor de suflat va fi strălucitoare, rapid-inteligibilă, asemeni gândului ce străfulgeră mintea, producând efecte șocante în suflet, efectuată în legato, în formule de șaisprezecimi, anume pentru a se surprinde doar efectul, nu fiecare sunet în parte. Punctările instrumentelor de alamă, întărite de percuție, intercalate de intervențiile ascuțite ale instrumentelor de suflat, de lemn (flaut, oboi, clarinet) ilustrează, în prima parte a ariei, furia acesteia, întoarsă împotriva propriei frumuseți, remușcările și durerea de a-și părăsi regina, pe care a trădat-o și care i-a propus să aleagă între mănăstire și exil.

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Fg.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Cra.

Vln.

Vla.

Vcl. Cb.

con passione

O don fa.ta. le, o don cru.

(fragm. din aria lui Eboli *Ah! più non vedrò la Regina- O don fatale*, din oper *Don Carlo* de G. Verdi)

În prima parte a ariei acompaniamentul orchestral are rol de completare, fie prin intervențiile prompte ale cornilor, fagoților,

timpanului și ale corzilor, executate în legato de pianistul acompaniator, fie prin formule eliptice ale trioletelor din partida corzilor, transpuse prin articulația de legato în varianta pianistică, ce completează și întăresc discursul solistic.

1. Più mosso ♩ : 126

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Mrb.
Eb.
Vcl.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

...sar sol pos. so il pian. to, spe me non ho, sof. frir. do. vrò! Il mio de.

Più mosso ♩ : 126

Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Mrb.
Eb.
Vcl.
Vln.
Vla.
Vc.
Cb.

...li. to è orri. bil tan. to. che can. cel. lar. mai nol po.

(fragm. din aria lui Eboli *Ah! più non vedrò la Regina- O don fatale*, din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

În contrast, partea de mijloc a ariei se remarcă prin cantabilitate, acompaniamentul orchestral având rol de susținere (acompaniament cu rol de susținere). La pian se traduce prin articulație staccato *în legato*, pentru a imita susținerea instrumentelor de coarde, ce predomină acest fragment.

Finalul, cu participarea întregului arsenal orchestral, asemeni începutului, se remarcă prin acompaniament cu rol de susținere, a climaxului, ce se va instaura odată cu hotărârea acesteia de a-l salva pe Carlo de la moarte.

(fragm. din aria lui Eboli *Ah! più non vedrò la Regina- O don fatale*, din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

Portretul regelui Filip este integrat prin latura umană, singurătatea și lipsa iubirii sunt ilustrate în aria *Ella giamai m'amo*. Deși regele era vestit prin cruzimea sa, un personaj disprețuit de poporul său, compozitorul, surprinzând sensibilitatea acestui personaj dornic de iubire, ne demonstrează că și în personajele negative se pot găsi suflete sensibile. Atmosfera singurătății, a deșertăciunii sentimentelor este sugerată prin suspinele viorilor ce acompaniază trista temă a violoncelului. Transpuse la pian aceste intervenții sunt dificile din cauza diferenței de articulație. Suspinele viorii sunt sacadate, pe fiecare timp, ori linia violoncelului este susținută în legato, fără accente, fiind importantă continuitatea, dozajul și formarea până la rezolvare a frazei muzicale. Acompaniamentul are rol sugestiv.

Schiller¹, după a cărei dramă s-a inspirat Verdi în opera sa, și-a inserat crezul de libertate și democrație prin personajul Posa. Din discuția acestuia cu regele spicuim:

*O, dați-ne-napoi
Ce ne-ați luat! Lăsați, mărinimos
Cum trebuie să fie un om puternic,
Să curgă fericirea peste lume
Din cornu-mbelșugării dumneavoastră.
Lăsați în țara asta să- nfflorescă
Și să dea roade spiritele. Dați,
O, dați-ne-napoi ce ne-ați luat!
Fiți peste milioane de regi, rege!..²
..Dați omenirii
Noblețea ei pierdută. Cetățeanul*

¹ Reprezentant prin prima parte a creației, al mișcării *Sturm und Drang*, mișcare ce a influențat și pe C. W. Gluck în *Don Juan* (1761) și J. J. Rousseau *Pygmalion* (1770), Friedrich Schiller (1759-1805) prieten și colaborator al lui Goethe, și-a impus în lucrările sale revolta împotriva tiraniei (*Hofii, Conjurația lui Fiesco la Geneva, Intrigă și iubire, Don Carlo, Wilhelm Tell*) prin trilogie de inspirație istorică *Wallenstein* prin balade (*Inelul lui Policrat, Cocorii lui Ibisus, Odă către bucurie* (introdusă de Beethoven în Simfonia IX), iar din studiile sale de estetică spicuim: *Scrisori despre educarea estetică a omului, Despre poezia naivă și sentimentală*.

² Friedrich von Schiller- *Don Carlos, infante de Spania*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, pag. 172

*Să fie iar ce-a fost, adică țelul
Coroanei, să nu aibă nici o altă
Îndatorire decât să respecte
În ceilalți drepturi ca și ale lui.
Când omul sie însuși o să fie
Redat și va ști iar cât prețuiește
Și va-nflori pe lume libertatea;
Când, sire, din regatul dumneavoastră
Veți face cea mai fericită țară
Din lumea-ntreagă, da, atunci veți fi
Dator să cuceriți întreaga lume.¹*

De la început s-a vrut ca personajul lui Don Carlo² (foto) să fie cel central, dar să nu se supere tenorii, caracterul proeminent a lui Posa s-a detașat celorlalte personaje prin noblețea sa, sacrificiul de care a dat dovadă și prin calitatea cea mai de preț care îl reprezenta și pe Verdi: prietenia.



Prin sinceritatea și forța ideilor sale își câștigă admirația și încrederea regelui, având influența asupra lui. Schiller spunea de Posa: *Ca toate mințile mari, el a răsărit între întuneric și lumină, o apariție izolată. A trăit în vremuri în care conducătorii erau confuzi, prejudecățile se luptau cu rațiunea, existând o anarhie a credinței. Totuși, ceasul dimineții a adus o strălucire de adevăr—ora excepționalei sale nașteri.*

Această descriere se potrivește întru totul cu introducerea muzicală a lui Verdi din această ultimă scenă a lui Posa. Nu vom ști dacă a cunoscut acest citat a lui Schiller deși se documenta extrem

¹ idem, pag. 174-175

² Istoric, Don Carlos, născut în 1545, a fost fiul Mariei Manuela a Portugaliei prima soție a tatălui, Philip al II-lea al Spaniei. A fost descris de contemporani ca fiind o fire nervoasă și excentrică, predispus la paranoia, manifestând de timpuriu tulburări psihice. Se spune că tatăl său a ordonat să fie ținut cu forța în casă, într-un arest la domiciliu unde a murit în condiții misterioase la vârsta de 23 de ani, în 1568.

de amănunțit pentru conturarea personajelor. Putem spune că atmosfera sumbră sugerată de cordari, blocarea prin accente obsesive sugerează întunericul, teluricul, în care s-a înămolit societatea marcată de mizerie, răutate și păcat.

Din acest crater în care mocnește lavă adormită se desprinde o rocă aprinsă, un licăr ce se va înălța în văzduh, desenând traiectul către lumina salvatoare. Acest traiect este realizat melodic prin linia oboiului ce înnobilează și luminează atmosfera. Acompaniamentul, văzut în varianta aceasta este acompaniament cu rol sugestiv. Caracterul va fi cel ce va diferenția articulația frazelor.

Accentele corzilor de pe timpii slabi vor impune un caracter grav, apăsător, în legato, va sublinia blocarea în teluric. Transcenderea în linia interpretativă de oboi este posibilă doar prin evidențierea unui caracter puternic, dornic de libertate și iubire, ce va caracteriza portretul lui Posa. Realizat prin legato, lipsit de accente, caracterul cantabil, expresiv, dulce, va fi în contrast față de linia corzilor. Caracteristica interpretării lui Posa este dulceața, căldura tonului ce se revarsă din altruismul și prietenia care îl diferențiază de tipologia celorlalte personaje.

PARTE SECONDA

LA PRIGIONE DI DON CARLO

Un oscuro sotterraneo, nel quale sono state gettate la frutta alcune suppellettili della Corte. In fondo, cancelli di ferro che separa la prigione da una corte che la domina e nella quale si veggono le guardie andare e venire. Una scala che vi conduce dai piani superiori dell'edificio.

N. 14. MORTE DI RODRIGO E SOMMOSSA

Andante $\text{♩} = 68$

OROIO

(D. Carlo è assai, col capo nelle mani, assorto nei suoi pensieri.)

Andante $\text{♩} = 68$

VIOLINI I.

VIOLINI II.

VIOLE

VOLONCELLI

CONTRABASSI

Ob.

(Rodrigo entra, parla sottovoce ad alcuni uffiziali che si allontanano immediatamente. Egli contempla D. Carlo con tristezza. Questi ad un movimento di Rodrigo si scuote.)

Val.

Vie.

Ver.

Ch.

(fragm. din act IV, nr. 14 introd. aria lui Posa *Per me giunto* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

(fragm. din act IV, nr. 14, introd. aria lui Posa *Per me giunto* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

218

Acompaniamentul caracterizat prin susținerea corzilor va fi reprodus de către pianistul acompaniator prin articulație legato. Acompaniatorul va respecta și susține intenția de legato și va descifra debitul respirației, intervenind (prin răirea sau accelerarea tempoului) pentru buna construcție a frazei muzicale. Pentru buna formare a frazei muzicale, atât solistul cât și acompaniamentul muzical, recurg la accente gramaticale și cele de expresie: oratorice, patetice. Astfel, într-o frază ca *Per me giunto è il di supremo, no, mai più ci rivedrem*, dacă se face dintr-o respirație vom doza fraza înspre *rivedrem* care va deveni accentul oratoric. Dacă se face din două respirații accentul oratoric va fi *supremo*. Asemeni declamației din vorbire vom respecta și punctuația din text (punct, virgulă,...;...) ce va organiza declamația corect. Dorința fiecărui interpret este de a cuprinde dintr-o respirație, fraze cât mai lungi, pentru o mai bună percepere a mesajului artistic. După însușirea tehnicii corecte, ce va ajuta la realizarea acestui deziderat, își va stabili cuvintele cu *accent oratoric*, cuvintele importante ce se doresc a fi subliniate, pentru fluidizarea și expresivizarea frazei. Continuitatea, flexibilitatea frazei, suflul conducător, direcționarea spre cuvintele importante ce întăresc mesajul artistic, sunt tot atât de importante precum găsirea caracterului potrivit, respectiv a culorilor, a sensului cuvintelor. Caracterul ariei se schimbă în momentul când Posa îl anunță pe Carlo că se va sacrifica pentru el și pentru cauza nobilă a salvării Flandrei de sub jugul spaniol. Îndemnul la luptă este punctat în acompaniament de corzi prin articulația de pizzicato. La pian se va traduce prin staccato. Momentul împușcării va contrasta dinamic și ritmic prin arpeggiile și acordurile pregnante executate prompt cu ajutorul întregului aparat orchestral, în nuanța *ff*.

524 Allegro mosso #152

Gu. Fl. Ob. Cl. Sib. Fg. Mib. Cor. Sib. Crot. Lab. Trb. Mib. Trbu. Of. Lab. Sib. Cor. Mib. Ty.

(L'uomo eh' è armato d'un archibugio mira Rodrigo e fa fuoco.)
DON CARLO *(atterrito)* Ciel! la morte! per chi mai?
Rod. *(ferito mortalmente)* Per te.

Allegro mosso #152

ARCO Vcl. Vln. Vla. Vcl. Cb.

(fragm. din act IV, nr. 14, aria lui Posa *Io morro* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

Acompaniamentul orchestral substituie suferința, personajul creând un tablou sugestiv, plin de înțelesuri. Prin timbralități și articulații diferite; decodând mesajul artistic, pianistul acompaniator va diferenția planurile sonore. Trompetele funebre, se traduc prin articulație legată, în crescendo, suspinele fagoatelor vor fi executate

în piano, timpanele, cu precizie fatidică, violoncelele sfâșietoare, în legato, în descrescendo. Acompaniamentul orchestral este acompaniament cu rol sugestiv.

Aria *Io morro*, ultima declarație de prietenie, testamentul marchizului de Posa, este acompaniată de harpă ce sugerează parcă bătaia aripilor de înger, susținută de intervenția emoțională a violoncelului. Acompaniamentul orchestral este acompaniament cu rol de susținere.

The image shows a page of a musical score, page 527, for the aria "Io morro" from the opera Don Carlo by Giuseppe Verdi. The score is in D major and 4/4 time. It features a vocal line for the Count (Carlo) and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Carlo mio, a me por-gi la man!" and "Io mor-rò, ma lle-to in". The orchestral accompaniment includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), Viola (Vio.), Cello (Cel.), and Double Bass (Cb.). The score is marked "allarg." and "a tempo".

(fragm. din act IV, nr. 14 introd. aria lui Posa *Io morirò* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

Compusă din două părți aria este intercalată de motivul ce amintește duetul prieteniei din actul I, motiv susținut de partida suflătorilor. Acompaniament are rol sugestiv.

534

Più mosso ma un poco meno di prima ♩ = 76

Ott.
Fl.
Ob.
Fg.
Cor.
Mib.
Trbn.
Of.
O.C.
Rsd.
Cb.

partito

col canto

Regna. retu do. ve. vi, ed lo mo. riv per col canto

Dime non ti scordar!...

(fragm. din act IV, nr. 14, introd. ariei lui Posa *Io morirò* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

Cu o ultimă suflare și cu rugămintea pentru Carlo de a salva Flandra, Posa se sfârșește, revenind orchestrei, din nou, datoria de a puncta, prin arpegiile descendente a corzilor, tristul moment, de a completa acțiunea dramatică. Acompaniament cu rol de completare dramatică.

Opera *Aida* în 4 acte pe libret de Antonio Ghislanzoni bazat pe un scenariu scris de egiptologul francez Auguste Mariette, a avut premiera la Khedivial Opera House din Cairo la 24 decembrie 1871, sub bagheta compozitorului Giovanni Bottesini. Din distribuție au făcut parte Antonietta Anastasi-Pozzoni, Tommaso Costa, Eleonora Grossi, Pietro Mongini.

După refacerea operei *Simon Boccanegra* și premiera în această nouă variantă la Scala, în 24 martie 1881, Verdi s-a dedicat compunerii operei *Otello*, care i-a luat aproape 6 ani, din 1881-1886.

Dacă opere din tinerețe le scria în maxim 6 luni, pentru *Otello* a lucrat cu maxim de răspundere și preocupare pentru detalii. Alături de libretistul Arrigo Boito, urmărește cu atenție construirea, concentrarea acțiunii. Libretul este bazat pe o piesă cu același nume de Shakespeare. Premiera a avut loc la Scala, în Milano, în 5 februarie 1887, sub bagheta lui Franco Faccio¹. În rolul lui Otello, Francesco Tamagno², în rolul Desdemonei, Romilda Pantaleoni³ (foto).



Acțiunea se subordonează caracterizării eroilor principali, dezvoltarea conflictului sufletească al lui Otello, care își pierde

¹ 1840-1891, compozitor și dirijor italian, a devenit cunoscut ca dirijor al operei lui Verdi. În 1867 a devenit director al Conservatorului din Milano, iar în 1872 al Teatrului Scala, moment în care a cunoscut-o pe soprana Romilda Pantaleoni, cu care a trăit o frumoasă poveste de dragoste

² 1850-1905, de meserie butelar, a fost atras de muzică reușind să intre la Conservatorul din Torino. A fost recunoscut ca cel mai mare interpret de operă italiană din a doua jumătate a secolului trecut

³ 1847-1917 a avut o prolifică carieră, cântând de la repertoriul de belcanto până la Wagner, timp de 10 ani, până la moartea soțului său, când s-a retras din strălucitoarea lume a scenei.

încrederea în idealul său, întruchiparea iubirii, respectiv Desdemona. Subiectul tragediei lui Shakespeare are la bază nuvela italiană *Maurul din Veneția* de Giovanni Cinto, eroul fiind în general venețian din familia Otello del Moro. În creația shakespeariană, și apoi în opera compozitorului, Otello e un erou neînfricat, un om îndrăgit de popor, ce iubește cu înflăcărare, un om dintr-o bucată, încrezător, ce nu suportă minciuna și o pedepsește când o întâlnește. Îndoiala e cea mai mare tortură. Pierderea încrederii în Desdemona, pe care a divinizat-o, îl împinge la pieire. Temperamental, pătimaș, înțelept, sensibil, puternic, până când gelozia, infiltrată în suflet de către minciunile lui Jago, îi otrăvește sufletul, îi aduce îndoiala, furia, chinul. Este victimă a tragediei și a lui Jago.

Jago, intrigant, șiret, plin de răutate și invidie, acționează cu sânge rece, ceea ce îi dă putere asupra oamenilor, dușmănos, știe să se prefacă, toți spunându-i *Jago cel Cinstit*. Verdi, adresându-i-se pictorului Morelli spre a face portrete personajelor, îi propune varianta sa, trăsăturile fizice ale personajelor sale (9 Ianuarie 1881)

...cu înfățișarea lui de om drept... cu trup slab, înalt, cu buze subțiri, cu ochi mici, plasați aproape de nas, ca la maimuțe, cu fruntea înaltă și înclinată și cu ceafa bine dezvoltată. E puțin cam distrat, neglijent, nepăsător, sceptic, ironic. Atât lucrurile bune cât și cele rele le spune cu aerul unui om care se gândește la cu totul altceva... Un astfel de om poate înșela pe oricine, dacă vrei, chiar și pe propria-i soție. Dar un om mic și răutăcios (cum propunea Morelli) ar stâni îndoiala oricui, fără să înșele pe cineva.

Desdemona, caracterizată prin seninătate sufletească, blândețe, este iubitoare, castă, armonioasă, fidelă, reprezentată prin fraze idilice, luminoase, în contrast cu dramatismul și forța ce însoțește discursul lui Otello.

Arrigo Boito spunea: *le-am ruga pe doamnele chemate să joace acest rol să nu-și dea ochii peste cap, să nu-și răsucescă mâinile sau trupul sau să facă pași prea lungi ori să încerce să scoată așa-numitele efecte.*

Dacă artistul este inteligent și prețuiește arta, va obține aceste efecte fără să se străduiască prea mult, iar dacă nu este priceput, se va strădui degeaba. Trăsăturile, expresia, dicția, acestea sunt cele trei surse ale artei de a transmite emoția dramatică.

Exceptând acele cazuri când onoarea se învecinează cu exagerarea, întreaga gamă afectivă de la bucurie la tristețe, ar trebui să poată fi exprimată fără a deforma trăsăturile, a da ochii peste cap ori a distorsiona direct un sentiment de dragoste, puritate, noblețe, candoare, blândețe și resemnare ar trebui să însoțească în cea mai mare măsură cea mai castă și armonioasă figură a Desdemonei.

Cu cât mișcările și gesturile ei vor fi mai simple și mai blânde, cu atât va fi mai mare emoția pe care o trăiește în spectacol. Farmecul frumuseții și tinereții vor completa impresia¹.

La premiera operei *Otello* în 1887, Verdi avea 74 de ani. Dacă ne luăm după capodopera creației, atunci putem spune că maestrul e în plină glorie, în tinerețea vieții lui. Niciodată nu a fost atât de convingător și puternic. Picasso spunea că ai nevoie de mult timp ca să devii tânăr, iar marele nostru actor Radu Beligan vede îmbătrânirea ca o detașare de toate poverile, o aruncare peste bord a ideilor preconcepute...

Eliminând părțile închise, nuanțele, numerele de sine stătătoare, cavatine, cabalette, arii bipartite, coruri, inclusiv uvertura, preocuparea maestrului este îndreptată spre drama interioară a personajelor, iar acompaniamentul orchestral va participa în mod direct prin suportul interpretativ, va suferi și se va bucura alături de el, ba mai mult, orchestra va trăda psihologia personajelor, va spune și ce acestea nu vor dori, va dezvălui emoțiile, completându-le tabloul psihologic. Frazele vor fi dozate și gradate, fiind împlinite nu prin efuziuni romantice ci prin intenționarea și esențializarea expresiei, până la șoapte și tânguiri

¹ Julian Budden- *The Operas of Verdi*, vol. 3, *From Don Carlos to Falstaff*, Claverdon Press, Oxford, 1992, p. 324

descurajante, într-un ambitus ce necesită stăpânirea perfectă a tehnicii și o maturitate expresivă desăvârșită.

Pentru a răzbate orchestrei de mare amploare e necesară folosirea efectelor vocale pline de tensiuni, interjecții, menite să detașeze solistul de uriașa masă sonoră necesară operei de maturitate în plină *tinerețe a spiritului*, a maestrului.

În *Otello*, Verdi reușește ce urmărea dintotdeauna în actul său creator, să subordoneze cu o mare forță de convingere toate elementele limbajului muzical concepției dramaturgice, incluzându-le în acțiunea dramatică a piesei.

În monologul *O, Dio, mi potevi scagliar*, orbit de gelozie, lovit în dragostea nemărginită închinată Desdemonei, Otello se transformă în victima tragediei, și a lui Jago, durerea și gelozia lucrând ca o otravă în suflet. Calitățile de altădată paralizează, dând naștere urii, nesiguranței, vulnerabilității, isteriei. Acuzându-și soția de adulter, plângându-și soarta, Otello este dezarmat pentru prima dată în bătaia cu viața prin lipsa scutului, iubirea.

Momentul furiei, al declanșării urii, victoria forței întunericii ce-i stăpânește sufletul, este realizat de maestrul Verdi în mod magistral apelând la întregul aparat orchestral. Timpanii se dezlănțuie, viorile sugerează țipătul de groază, deznădejdea, alămurile ilustrează furia ce-i invadează sufletul, până la epuizare.

Traduse la pian, diversitățile timbrale vor fi diferențiate prin articulație legato la dreapta (ce corespunde liniei viorilor) respectiv non legato, linia alămurilor. Din cauza registrului și-a imaginii artistice, șaisprezecimile din discant vor fi executate asemeni apogiaturilor. În nuanța impusă de fortissimo, nu se disting, iar dacă vor fi cântate în altă manieră, *țipătul interior al personajului*, dezlănțuirea stihilor, clocotul sufletului răpus de ură, nu ar fi sugestiv transpus în varianta pianistică. Acompaniamentul are rol ilustrativ.

opp. *canto*
 - sia - - - - in che è la
 Fe - - - - ave that has
 (canto e terribile)
 in a hell-a-nd-terrible way) *canto affannato*
 - in - - - - na che è la spo - sa d'O - tel - lo.
 Fe - - - - nire that has mar-ried O - tel - lo.

(Otello sferra con un'inflessione del braccio, una sberleffonata, Be-demonus ad e-ire. Poi ritorna verso il
 centro della scena nel massimo grado dell'abbattimento)
 (Otello with a motion of his arm, but without changing his position pushes Be-demonus out of
 the room. Then he returns to the centre of the stage in deep dejection)

M Come prima. $\text{♩} = 122$.

43686

(fragm. din introd. monologului lui Otello din opera *Otello* de G. Verdi)

Introducerea orchestrală a monologului sugerează, cu ajutorul întregului aparat orchestral, istovirea personajului, ce învinovățește cerul pentru crunta lovitură a destinului său. Pentru a recăpăta încredere în iubirea sa, ar rezista furtunilor, dezonoarei, defăimării, dragostea pentru el reprezentând însăși viața, lumina, fericirea. Acompaniamentul orchestral sugestiv, împărtășește prin oftaturile viorilor și intervențiile fagoților, starea personajului sfâșiat. Prin acompaniamentul minimalist expresiv, suntem părtași la pustietatea sufletească a lui Otello, golit de tot ce avea mai sfânt.

228

N Scene III.
Adagio. $\text{♩} = 66$.

estremamente p

Otello. *(con affluente)* **pppp**

Uo! ni po. te. vi scaglar tutti i nali del lu mi.
 Hui'a, had it pleased thee to try me with affliction, Had it ruined

-be rin. del. lu ver. go. gna.
 sorron on my bare forehead,

ppp

43686

(fragm. din monologul lui Otello din opera *Otello* de G. Verdi)

Deși puternic, reputând în calitate sa de conducător al trupelor venețiene douăzeci de victorii, în plin succes, celebru, admirat, Jago a cunoscut slăbiciunea sa, și a lovit acolo unde îl doare mai tare. Otello ar fi putut să lupte cu orice armată din lume, dar numai cu condiția ca iubirea sa să fie intactă. De acolo îi vine forța, energia, motivația. Fără ea, nimeni nu are valoare.

Temperamentul clocotitor al rasei sale, exponentul unei societăți primitive, necivilizate, va răzbate poate sentimentelor profunde și îl va împinge la crimă și apoi la sinucidere, pe care le va percepe ca pe un act de dreptate. Rolul acompaniamentului orchestral se schimbă din sugestiv în susținere pentru a fi alături de personajul care își resuscită energia prin trezirea orgoliului ce îl va motiva pentru actul final, eliberarea din chin.

P Poco meno, $\text{♩} = 60$.
Otello.
crescendo

P Ma... a pian - to, o dual! m'han ra - pi - to il mē.
And. But there is - love! when I give - myself up

pp Poco meno, $\text{♩} = 60$.

dolce
rag - gio do - vio, al - vo, l'è - finit, quē - to.
And. Where is there I want live, no - where.

dolce, col canto
Spē - to è quel sol, quel sor - ri - so, quel rag - gio che mi fa
ff. live. The cry - out from this, from which my joy - ceat

cresc.

f *ppp* *animando*
vi - vo, che mi fa li - to! spēto è quel sol, quel sor - ri - so, quel
e - cer riva or else drive off! You, the cry - out from this, from

43686

(fragm. din monologul lui Otello din opera *Otello* de G. Verdi)

Sușținerea corzilor, prin tremolo în nuanțe ce oscilează în funcție de trăirea personajului va fi transpus la pian prin articulație legato, lipsită de accente, doar cele oratorice, întărind interpretarea solistică. Tensiunea va fi susținută pornind de la nimic la forte, respectiv de la rar la repede, în tremolo, pentru a realiza redinamizarea energetică. Sușținerea solistică va fi extrem de vigilentă la schimbările stărilor personajelor, anticipând intențiile acestuia. *Qual raggo che mi fa vivo, (Și raza ce mă suține) – forte. Che mi fa lieto! (ce mă alintă) – subito piano*

Acompaniamentul muzical va sugera *plânsetul* , (acompaniament cu rol ilustrativ)

231)

0. *rag - gio che mi fa vi - vo, che mi fa*
adich' my career e - ter - ran - ce

0. *lio - tol - Tu al - tin, Gio -*
ebat driva up, To be die -

0. *- men - ta, - pio ge - nio in mor - tal dal ro - so*
car, del theeve! Fu - tiore, thou young and eve - lippet

0. *cresc. - so, copril tuo vi - so tanto col'er - ri - da larva infor -*
che - cu - lia! Turn thy complexion there, As thou look as grim as

cresc. e stringendo sempre

43686

(fragm. din monologul lui Otello din opera *Otello* de G. Verdi)

În traducerea pianistică, *piu mossoul* final, prin indicația de pătrimea = 126, prin tremolo din piano înspre forte al viorilor (de la mâna dreaptă) și intervenția alamei (la mâna stângă) ce completează și întărește furia solistului va culmina într-o victorie a forței întunericului, prin strigătul de BUCURIE (*O Gioia*) al forței întunericului. Acompaniamentul are rol de completare și influențare a solistului.

Q Scene IV. *Allegro mosso.* $\text{♩} = 120$.

0. *And!* *And!* *And!*
Dun - na -
and dun -

cresc. sempre

0. *Al - na!* *Al - na!* *Al - na!*
Pia con - fess ti il de - lit - to e po - stu
to me thou shalt con - fess ther, And dir ther.

cresc. sempre *string. sin* *al -*

0. *Una - la!* *Confes - sion!* *Confes - sion!* *La pro - va!*
of tre! *Hindurchief!* *houlder - chief!* *Confess it!*

Jago. *(Indirizzo Fugrosa)*
(pointing to the entrance)

Cen - sinò!
Cen - sinò!

Allegro mosso. $\text{♩} = 80$.

0. *La?* *Che - lo -* *Oh!*
There? *How - cru.* *I*

la! *there.* *Allegro mosso.* $\text{♩} = 80$.

2. *la!* *there.*

33606

231

Este o pagină memorabilă a teatrului muzical, care necesită atât din partea solistului, cât și a acompaniatorului, resurse actoricești desăvârșite, pentru a putea traduce stările sufletești, deznădejdea, durerea cumplită. Pianistul acompaniator, pe lângă tehnică, va trebui să aibă vigilența schimbărilor de atitudine, intuiția, forța de expresie și sugestie, paleta coloristică ce îi este dezvăluită odată cu decodarea mesajului artistic. Implicarea constantă, forarea în esență a limbajului muzical, urmărirea permanentă a desfășurării solistice spre a fi apt să intervină, va integra aportul adus de pianistul acompaniator renașterii actului artistic. El asigură motorul, pulsul acțiunii, acompaniamentul nu se odihnește niciodată, el motivează, el conduce, el pregătește, el salvează. Deși personaj secundar, are rol principal în desfășurarea, în renașterea operei.

Jago este stăpânit de forța întunericului, dezumanizat total, ros de invidie, cu defecte duse la extrem, întruchipate într-un demon pe care îl hrănește în sufletul său în orice minut al vieții. Perfid, pozând în prieten de nădejde, în personaj pozitiv, este întruchiparea mefistofelică, condus de o forță rea, distructivă. Se liniștește numai făcând rău, acționând cu calcul rece, este pătrunzător, crud și inteligent. Citește slăbiciunile oamenilor și le atacă. A reușit chiar și pe Otello să-l păcălească, care este conducător de oști, ce cunoaște tipologia oamenilor și poate să-i conducă. Dar Otello e încrezător, iubește oamenii și ia ce e mai bun de la ei. S-a înșelat amarnic în privința lui Jago pe care l-a lăsat să se apropie prea mult, astfel încât acesta a putut să-l distrugă. Inițial, Verdi a vrut să-și intituleze opera *Jago* (pentru că un Otello a mai fost în variantă rossiniană) fiind influențat și de Mefistofele lui Boito. Dar în cele din urmă s-a hotărât pentru Otello: *Jago, spune Verdi, este într-adevăr, un spirit rău care pune totul în mișcare, dar personajul principal este Otello: el iubește, este ros de gelozie, ucide și se sinucide*¹.

¹ V. Fernan - *Verdi, în perioada târzie a creației sale*, Sovetskaia musîka, 1938, nr. 12 pag. 50

Falstaff (foto) este a doua și ultima comedie, de altfel și ultima operă a maestrului, pe un libret adaptat de Arrigo Boito, după scene din *Henry IV* de Shakespeare (este a treia operă, după *Macbeth* și *Otello* inspirate după marele dramaturg englez). Premiera a avut loc la data de 9 februarie 1893, la Scala din Milano. În distribuție făceau parte în rolul Sir John Falstaff, baritonul Victor Maurel¹; în rolul lui Ford, baritonul Antonio Pisi-Corsi² (foto); în rolul Alicei Ford soprana Emma Zilli; în rolul Nanettei: Adelina Stehle (foto).



Considerată de specialiști prima comedie muzicală modernă italiană, Verdi a demonstrat până la ultima lucrare că drumul creator a fost încununat cu succes, reușind să realizeze ce și-a propus, să transpună în muzică variate tipuri de personaje admirabil portretizate prin coloristică și forță de expresivitate a limbajului muzical, într-o succesiune continuă a evenimentelor surprinse măiestrit de acompaniamentul orchestral, certificând supremația expresivității atinsă de genialul compozitor.



¹ 1848-1923, a cântat la Metropolitan din New-York, la Covent Garden din Londra și Paris Opera, interpretând cu succes roluri ca Iago din *Otello*, Falstaff din opera cu același nume, Tonio din *Paițe*, *Don Giovanni* de Mozart și în opere a lui Wagner.

² 1859-1918, a debutat la 33 de ani la Scala, a cântat la opera din Viena, la Covent Garden din Londra etc.

CONCLUZII

În concordanță cu titlul propus rolului care-l are acompaniamentul pianistic atât în procesul de însușire a repertoriului teatrului muzical cât și în redarea creației respective pe scena de spectacol.

În foarte multe cazuri, din motive adesea independente de voința interpreților o creație dramatică se prezintă fără aparatul orchestral, doar cu pian. În aceste cazuri rolul ipostazierilor expresive ale pianistului acompaniator este determinant pentru reușita spectacolului.

În strânsă legătură cu aceste probleme am simțit nevoia să analizăm diversitatea tipurilor de acompaniament, Tipurile de acompaniament le-am denumit după caz:

- cu rol de atmosferă,
- cu rol de susținere,
- cu rol de comentator,
- cu rol sugestiv,
- cu rol descriptiv,
- cu rol ilustrativ,
- cu rol deconspirativ,
- cu rol de completare dramaturgică
- cu rol de solist

Aceste tipuri de acompaniament deduse din diversificarea scriiturii componistice în mod inevitabil vor primi ipostazieri pianistice diferite, diversificarea lor fiind în concordanță cu expresia, cu rolul sau cu atmosfera dorită de creator. Aici pianistul în mod obligatoriu devine interpret partener cu drepturi egale alături de protagoniștii vocali, pianistul partener fiind complet altceva decât rutinatul corepetitor. Aceasta a fost în esență intenția noastră care, sperăm că a reușit să convingă interlocutorii asupra deosebirii

fundamentale existente între un *simplic corepetitor* și un pianist
acompaniator- partener activ în conturarea actului artistic.

BIBLIOGRAFIE

- ***BELLINI, V. - *Norma*, Editura Edwin F. Kalmus, New York, 1962
- ***DONIZETTI, G. - *L'elisir d'amore*, Editura Edwin F. Kalmus, Milano, 1976
- ***DONIZETTI, G. - *Lucia di Lammermoor*, Editura Dover, New-York, 1992
- ***MOZART, W. A. - *Don Giovanni*, Editura G. Schirmer, Inc., New-York, 1984
- ***MOZART, W. A. - *Die Zauberflöte*, Editura Dover, New-York, 1985
- ***ROSSINI, G. - *Il barbiere di Siviglia*, Editura Dover, New-York, 1985
- ***ROSSINI, G. - *La Cenerentola*, Editura Ricordi, Milano, 1952
- ***ROSSINI, G. - *Semiramide*, Editura Edwin F. Kalmus, 1960
- ***VERDI, G. - *Don Carlo*, Editura Edwin F. Kalmus, New-York, 1972
- ***VERDI, G. - *Falstaff*, Editura Ricordi, Milano, 1960
- ***VERDI, G. - *Il trovatore*, Editura Dover, New-York, 1952
- ***VERDI, G. - *La Traviata*, Editura Broude Brothers, New-York, 1952
- ***VERDI, G. - *Macbeth*, Editura Ricordi, Milano, 1960
- ***VERDI, G. - *Otello*, Editura G. Schirmer, New-York, 1976
- ***VERDI, G. - *Rigoletto*, Editura G. Schirmer, 1930
- ***VERDI, G. - *Un ballo in maschera*, Editura Dover, New-York, 1996
- ****Studii mozartiene - Omagiu lui Jaap Schroder*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2002
- ****Studii mozartiene - Omagiu lui Robert Levin*, Editura Arpegionne, AMGD; Cluj-Napoca, 2007
1. BEAUMARCHAIS, P. A. - *Bărbierul din Sevilla. Nunta lui Figaro*, Editura pentru Literatură, București, 1967
 2. BUGA, A., SÂRBU, C. M. - *4 secole de teatru muzical*, Editura DU Style, București, 1999
 3. BRATIN, J. - *Calendarul muzicii universale*, Editura Muzicală, București, 1966
 4. BOURGEOIS, J. - *Giuseppe Verdi*, Editura Eminescu, București, 1982
 5. CRISTIAN, V. - *Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală, București, 1966

6. CURZON, H. – *Rossini*, Editura Alcan, Paris, 1920
7. FEUCHTWANGER, L. – *Vulpile în vie sau Arme pentru America*, Editura pentru Literatură, București, 1960
8. HERMAN, V. – *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Conservatorul de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj, 1973
9. HOFFMANN, A. – *Drumul operei*, Editura Muzicală, București, 1959
10. HOFFMANN, A. – *Orizonturi muzicale*, Editura Muzicală, București, 1979
11. MOZART, W. A. – *Scrisori*, Editura Muzicală, București, 1968
12. SBÂRCEA, G. – *Orașele muzicii*, vol. II, Editura Muzicală, București, 1973
13. SBÂRCEA, G. – *Rossini*, Editura Muzicală, București, 1973
14. SBÂRCEA, G. – *Giacomo Puccini*, Editura Muzicală, București, 1960
15. SCHILLER – *Don Carlos*, Editura pentru Literatură, București, 1955
16. SCHONBERG, H. – *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 2000
17. SITAR-TĂUT, D. – *Don Juan, o mitologie a seducției*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004
18. STENDHAL, - *Viețile lui Haydn, Mozart și Metastasio*, Editura Muzicală, București, 1974
19. WEINBERG, I. – *Mozart*, Editura Muzicală, București, 1962
20. WEINBERG, I. – *Haydn*, Editura Muzicală, București, 1964