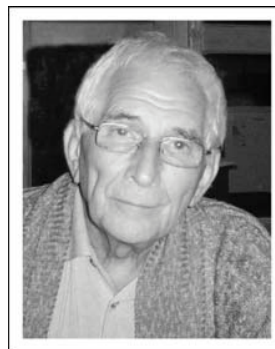


VOCALITATEA FORMELOR INSTRUMENTALE PE SCENELE MOZARTIENE*

Prof. univ. dr. ȘTEFAN ANGI
Academia de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Ștefan Dionisie ANGI, doctor în filozofie, la Universitatea de Stat „M. V. Lomonosov” din Moscova, profesor consultant la AMGD, Catedra de Muzicologie, pentru disciplinele: *Estetica muzicală, Retorica muzicală, Teorii moderne asupra artei, Dialog interartistic*. Cărți: *Zene és esztétika* (Muzică și estetică), 1975 (premiul Academiei de științe „C. Porumbescu”; *Az esztétikum zeneisége* (Muzicalitatea esteticului), 2001; *A zenei szépség modelljei* (Modelele frumosului muzical), 2003; *Prelegeri de estetică muzicală*, I, II 2004; *Értéktől jelentésig* (De la valoare la semnificație), 2004, (Premiul Academiei României); *Zeneesztétikai előadások I, II* (Prelegeri de estetică muzicală, I, II), 2003, 2005; *Fotografii la minut din atelierile compozitorilor clujeni*, 2008. Alte studii în volumele: *Lucrări de muzicologie AMGD Cluj-Napoca; Semiotică și poetică; Zenetudományi írások* [Scrieri muzicologice]; *Bartók-dolgozatok* [Studii bartókiene]; *Studii mozartiene; Studii toduțiene; Filosofie și religie; Pluralitás és kommunikáció* (Pluralitate și comunicație), 2004 etc. Membru: *Fundațiile Gh. Dima, S. Toduță; Societatea Română Mozart*.



Prezența unor forme instrumentale în mediul vocal sau vocal-instrumental reprezintă același schimb de esență morfologic și componistic ca ipostaza instrumentală a unor forme vocale cum este de pildă *aria da capo* sau structura ghirlandă sau ciorchină a motetelor în muzica simfonică. Aceste schimburi de esență, la Mozart, reprezintă un profund act de trăire al mesajului și redarea sa într-un mod adecvat, în virtutea necesităților vocale sau vocal-instrumentale, fie vorba de scenă, de podium, de orchestră sau de mediul muzicii camerale.

Dintre aceste schimburi de esență vom analiza, în continuare, condiționarea reciprocă a formelor în componistica scenică mozartiană, subliniind proveniența instrumentală a unor momente vocale sau vocal-instrumentale. Vom întrebuința câteva relații retorice, cum sunt raportul dintre *intonație-declamație*, raportul dintre *vocalitate și instrumentalitate*, respectiv, relația de dublă determinare a formei exterioare, o dată din punctul de vedere al mesajul evidențiat, iar apoi din acel al mijloacelor de expresie utilizate.

Prin *intonație* subînțelegem micro-structurarea componentelor la niveluri intervalice, motivice, frastice și transfrastice în conformitate cu respectarea sau ne-respectarea, simplificarea sau supralicitarea prevederilor unor principii de coordonare melodică, ritmică, dinamică și timbrală, în ipostaza stilemelor date. Intonația melosului operei mozartiene

* Lucrare prezentată la simpozionul organizat în cadrul Festivalului internațional Mozart, ediția a XIV-a, Cluj-Napoca, 2004.

vizează discursul muzical conceput în stilul belcanto-ului. Dacă în epoca barocului, Schütz a fost cel care a aplicat în rostire nemțească intonațiile belcanto-ului, în epoca clasicismului, Mozart apare pe primul loc, care le utilizează, mai ales în operele sale scenice. La Mozart însă, majoritatea textelor au fost scrise chiar în limba italiană, nu ca în cazul lui Schütz. Bineînțeles, și variantele în limba germană, inclusiv compozițiile originale concepute în limba germană de către Mozart oglindesc similare preocupări în discursurile sale scenice.

Față de *intonație* în melodie, redarea textului poetic se desfășoară sub egida *declamației*.

Prin *declamație*, înțelegem micro-relația ce se constituie între vocale și consoane dezvoltate proporțional în conformitate cu un anumit sens sintactico-morfologic a expresiei poetice. Ca și în intonație, există și aici modalități de polarizare atât în procesul creației, cât și în acel al rostirii, al interpretării. Avem în vedere, în *procesul creației* poetice, ipostaza tipică de aplicare a corelațiilor dintre foneme, silabe, cuvinte, chiar grupuri de cuvinte, potrivit momentelor sintagmatice și paradigmatică ale diferitelor funcții poetice – lirice, epice sau în cazul nostru, dramatice. Iar în *procesul de redare* declamatorie, polarizarea apare în condiționare modului de rostire: în prelungirea și/sau scurtarea momentelor de vocale în accentuare fazelor de consoane, etc.

În aplicarea de către Mozart, a declamației textului, apare sub egida intonației sale în formarea și dezvoltarea discursului melodic. Așadar, configurația relației dintre poezie și muzică, mai precis, dintre text și melodie în componistica mozartiană se caracterizează prin acordarea priorității semantice celui din urmă, adică muzicii. Deși plin de efecte plasticizante, bogat în revelarea ideilor cuprinse în programele momentelor pur instrumentale, *discursul mozartian* își formulează mesajul într-un mod intrinsec muzical, la care componentele textului sau ale gesticii se corelează cu o relativă dependență subordonată.

Corelația intonației și declamației în conceperea discursului melodic bazat pe forme instrumentale își păstrează polarizarea în direcția intonației, respectiv, în direcția melodiei. Cealaltă relație, condiționată între vocalitate și instrumentalitate vizează modul expresiv de realizare a intercondiționărilor dintre text, gestică și melodie.

Componenta primă, *vocalitatea*, vizează mediul omogen al cantabilității, față de componenta a doua, *instrumentalitatea*, care are la bază aria de semnificație și de manifestare a mediului instrumental în solo, în grupuri instrumentale sau în ansamblu.

Această condiționare reciprocă are o stilemă tipic mozartiană, potrivit căreia instrumentalitatea își îmbracă trăsăturile specifice ale vocalității – o cantabilitate readusă la nivelul și pretențiilor vocii umane – fiind astfel dominată de polul celălalt al relației.

În fine, dubla determinare a habitusului poate fi urmărită edificator în cadrul exemplificărilor demonstrative.

Opera scenică mozartiană oferă multe și bogate exemple legate de vocalizarea instrumentalității.

Amintim, mai întâi, prezențe de pură instrumentalitate care în context muzical- scenic domină structurarea discursului muzical. Înainte de toate, uverturile. Ele devin componente organice ale desfășurării și transmiterii mesajului muzical. Cele trei ipostaze principale ale uverturii de opere mozartiene se caracterizează fie prin realizarea unei secțiuni transversale a metaforelor sentimentale prelucrate apoi în actele operii. Ne gândim la uvertura din opera *Don Giovanni*, fie că aduce o anticipare motivică (aproape *leit-motivică*) a acompaniamentului emoțional, însoțitor valori și de evenimente ale mesajului, cum ar fi uvertura din opera seria *Idomeneo*, fie în sfârșit, combinarea celor două variante, de pildă, în uvertura *Siengspiel*-ului *Răpirea din serai*.

O similară prezență instrumentală oferă și momentele de *intermezzo* orchestrale dintre și printre sau în cadrul unor scene, cum ar fi uriașele tablouri dramatice muzicale ale furtunilor apocaliptice din *Idomeneo*.

Reamintim, de asemenea, prezența unor forme tradițional-instrumentale în cadru vocal sau vocal-instrumental. De pildă, rondoul în forma ABACABBA din operele *Re pastore* sau *Răpirea din serai*, și altele.

Un moment mai aparte îl constituie aplicarea de către Mozart a formei de sonată într-un context scenico-vocal. Terțetul nr. 13 din actul II, scena 6 al operii comice *Nunta lui Figaro* reprezintă o paradigmă în acest sens.

Ea reprezintă forma unei sonate clasice cu următoarea structură (**exemplu 1**)⁵⁴:

⁵⁴ Iată, schematic structura terțetului:

tema a m. 1-18

punte m. 19-36,

după care urmează blocul **b**

b1 m. 37-45

b2 m. 46-54

b3 m. 54-61 (cu juxtapunere)

tratare m. 31-71 cu juxtapunere

repriză dinamizată de la m. 71-

tema a m. 71-92

m. 84-92 - elemente de dinamizare cu lanț de modulații în direcția tonalității de bază

punte m. 93-101 (lipsesc primele trei măsuri din echivalentul de la expoziție)

bloc b

b1 m. 101-109

b2 m. 110-118

b3 m. 118-204 (cu juxtapunere, cu elemente de recitativ, ceea ce reprezintă dinamizarea)

de la m. 205 și până la sfârșit se reia **b2** și **b3**, față de expoziție această repetiție este o noutate

b3 este lărgit, lărgirea având și funcții de codă.

Expoziție**Tratare****Repriză (dinamizată)**

Tema A punte Bloc tematic B1 B2 B3
m. 1-18; 19-36; 37-45; 46-54; 54-61;

61-71;

A punte B1 B2 B3 (Coda)
71-92; 93-101; 101-109; 110-118; 118-204; 205-

În tratare, orchestra aduce un material nou, care din două în două măsuri, circumscrie un pentacord, ceea ce rezultă din tricordul capului de temă **A**, din expoziție.

De asemenea, partida baritonului, folosind structuri bicordice are și ea legături directe cu capul temei **A**.

Dar, datorită faptului că este vorba totuși de un material nou, forma are tangențe și cu rondoul, deși este evident, că până la urmă avem de a face cu o formă de sonată.

Faptul că tratarea este extrem de scurtă și are mai degrabă funcție de tranziție între expoziție și repriză decât aceea a dezvoltării tematice, nefiind până la urmă decât o lungă anacruză armonică înspre tonalitate, reprezintă tipic trăsăturile caracteristice ale sfârșitului de tratare la Mozart și Beethoven. Deși lipsește în proporții mai mari tratarea, există totuși sfârșitul ei, care sugerează ipostaza *unei forma de sonată fără tratare*.

Așadar, există o vădită înclinare către transformarea tristroficității într-o bistroficitate, care însă își menține bogăția de idei într-o expunere caracteristică tristroficității.

Bunăoară, prima temă și blocul tematic **B** sunt corelat organic cu evenimentele muzicale ale terțetului. În configurarea fiecăruia, există, pe lângă desfășurarea lor linear-sintagmatică, și o permanentă „contrapunctică” verticală paradigmatică. Totuși, în tema **A**, există o dominație a compartimentului vocal al Contelui:

The image shows a musical score for a scene from an opera. It features three vocal parts: Susanna (S.), Graf (Gn.), and Gräfin (Gf.). The score is in 3/4 time and includes German and Italian lyrics. A red arrow labeled 'A' points to the beginning of the first vocal line. The lyrics are as follows:

Susanna
O weh, was ist ge-sche-hen, ist Che-ru-bin her-aus, ist Che-ru-bin her-aus?
Cos' è co-de-sia li-te, il pag-gio do-ve an-dò, il pag-gio do-ve an-dò?
[zum Grafen, angstvoll]
[al Conte, affannato]

Graf
Wohl-an, wird's bald ge-sche-hen, Su-san-na, komm her-aus!
Su-san-na, or via sor-ti-te, sor-ti-te, co-si vo'!

Gräfin
Ver-bie-ten, ver-bie-ten? Ehr-bar-keit. Das Brautkleid an-zu-zie-hen schloß sie sich drinnen
Lo vie-ta, lo vie-ta l'o-ne-sà. Un'a-bi-to da spo-sa pro-va-do el-la si

Susanna
laß es nicht ge-sche-hen, sie darf jetzt nicht her-aus, sie darf jetzt nicht her-aus.
ma-le-vi... sen-ti-te... sor-ti-re el-la non può, sor-ti-re el-la non può.

Graf
Und wer kann es ver-
E chi vie-ta lo or

Susanna
bie-ten?
o-sa?

Graf
Wer?
Chi?

Iar Blocul **B**, având componentele 1, 2, 3, se structurează potrivit esenței compartimentelor feminine Contesa și Susana. Ele reprezintă un tot unitar față de prima temă, cu care contrastează, și din ultima componentă a blocului va fi construită inclusiv *coda* (precum am putut vedea din schema de mai sus).

Aceste corelări pot fi urmărite și la nivelul desfășurării dialogului Contesa-Contele, la care „din spate” se adaugă revelator apariția ascunsă Susanei. Până la repriză, structura expune tensiunea gradantă generată a geloziei contelui, pe de o parte, și, pe de alta, a intensificării fricii contesei, pentru a nu fi găsit în cameră pajul (noi, publicul, știm că nu pajul ci tocmai Susana se află în cameră). Pretențiile contelui de a se arăta Susana în persoană, frica contesei că nu ea este înăuntru, ocupă întreaga expoziție și scurta tratare.

În repriză, ne-am aștepta la rezolvarea și echilibrarea formei prin atenuarea și echilibrarea conflictelor din expoziție și tratare. Tratarea este însă foarte scurtă, iar repriza aduce, în loc de echilibru, un val nou al tensiunilor, replicile contelui devenind și mai amenințătoare. El insistă, dacă Susana, care-și probează rochița de mireasă, nu se poate prezenta, cel puțin să-i audă vocea. Disperarea contesei crește din ce în ce mai mult implorându-l pe conte până la urmă să nu facă scandal. Iar vocea plină de frică a Susanei, din sfârșitul terțetului: *vom avea un scandal de toată regula* – nu creează câtuși de puțin echilibrarea conflictului și o împăcare liniștitoare. Mult dincolo de limitele acestui terțet, încă trecând intriga și acțiunea peste numeroase peripeții, se va ajunge doar în final la un deznodământ comic iertător și liniștitor.

Dar, să vizionăm mai întâi mica scenă oferindu-vă în același timp și partitura. Reținem că avem o interpretare de referință: regia Jean-Pierre Ponelle, Wiener Philharmoniker, dirijor Karl Böhm, soliști Hermann Prey, Mirella Freni, Dietrich-Fischer Dieskau, Kiri te Kanawa.

Vă invităm să urmăriți transformarea printr-o vocalitate tipic mozartiană a fiecărei teme a sonatei prin care rolurile se titrează într-un intrinsec muzical, iar dialogurile se formează după o paralelă eminentemente muzicală ale unor straturi metaforice de supărare sau de frică, sentimente atât de proprii mesajului evidențiat⁵⁵.

În final, doar câteva cuvinte pentru reexaminarea utilității conceptelor aplicate în analiză.

Am putut observa în textul italian și în melodia mozartiană vocalitatea intonației.

⁵⁵ Menționăm că ipostaza originală a prezentului studiu a apărut sub forma unei expuneri prezentată în Sesiunea științifică a *Festivalului Mozart Cluj-Napoca*, organizat de către Societatea Română Mozart în 6 dec. 2004 și urmată de audierea de pe CD a fragmentului menționat din opera *Nunta lui Figaro* de Mozart, cu distribuția mai sus amintită.

În al doilea rând, dominația vocalității intonaționale asupra instrumentalității declamatorii, dovedind astfel viabilitatea analizelor inclusiv la nivelul componentelor relațiilor. Bunăoară, declamația se corelează cu intonația, precum instrumentalitatea cu vocalitatea, precum și formele lor reciproce: instrumentalitatea declamatorie, respectiv vocalitatea intonațională.

În fine, structurarea lăuntrică a tensiunii gradate până la capăt, continuitatea gesticii și a jocului scenic într-un proces evolutiv ascendent, corelat cu discursul muzical, ne conving asupra transformării sonatei tristrofice într-o formă de sonată vocală cvasi-bistrofică. Dacă deci, melodia domină gestică și cuvântul, sinteza scenică domină forma, modificând-o în conformitate cu reacția de lanț a scenelor și actelor operei evidențiate.