

PATTERN-UL PAJULUI – PERSONAJE ȘI CONTEXTE ÎN TEATRUL LIRIC. CAZUL „CHERUBIN D'AMORE...”

Lect. univ. Dr. Adela-Françoise Bîrlogeanu

Academia de Muzică „Gheorghe Dima”

Adela-Françoise BÎRLOGEANU (n. 1968) Cadru didactic la disciplina Citire de partituri în cadrul Departamentului de Compoziție-Dirijat al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” și pianist la Opera Națională Română din Cluj Napoca. Doctorat în Stilistică muzicală (2007). Pianist oficial în cadrul unor competiții naționale și internaționale de canto și în cadrul unor masterclassuri. Cărți publicate: *Parodia și teatrul liric* (2010); *Comicul la Bergson. Structuri textuale/Structuri muzicale* (2009); *Citire de partituri. Noțiuni generale* (2009). Studii de specialitate publicate în reviste și publicații de profil.



REZUMAT

Această lucrare este o incursiune în variațiile modelului PAJUL, ca personaj de susținere cvasiprezent în teatrul liric. Investind acest personaj generic cu multiple fațete, variind de la simple prezențe decorative convenționale până la roluri semnificative în răsturnarea acțiunii dramatice, compozitorii și libretiștii de operă l-au prezentat ca un element satelit pozitiv în ecuația dramaturgică muzicală. A doua parte este un „studiu de caz” care oferă o analiză detaliată a personajului lui Cherubino în capodopera lui Mozart *Le Nozze di Figaro*.

Cuvinte cheie: paj, personaj, opera, teatru, cavalier, Cherubino, Mozart, Beaumarchais

Un studiu-eseu despre *Pajul de Curte* pare, la prima vedere, o alegere neconvingătoare, având un subiect minor – desigur, nu mă refer aici la vârsta generică a acestor personaje, dar... e amuzant jocul omonimelor. Cu toate astea, după parcurgerea sutelor de pagini de literatură muzicală și dramaturgică deopotrivă (și nu doar simpla lectură, răsfoire, ci asimilarea aprofundată a rolurilor din perspectiva pianistului corepetitor de operă), am constatat inefabila și constanta „rază de lumină” pe care aceste personaje secundare o aduc în diversele contexte dramaturgice ale teatrului liric. Așadar, cu riscul de a nu se ridica la nivelul unui studiu critic, îl declar din start, eseu. O incursiune în identificarea personajelor PAJ din literatura de operă reprezintă o primă parte a analizei de față,

cea de a doua, referindu-se la cazul concret al lui Cherubino – simbolul iubirii de iubire pe care Mozart l-a definit prin muzica sa într-o imagine poetică aparte.

PAJUL. Origini, date generale despre rolul pajului la Curte

Din punct de vedere etimologic, cuvântul *paj* derivă din grecescul *paidion* care înseamnă *băiat mic*; sau, posibil din latinul *pagus*= servitor.

Primele mărturii despre existența acestora datează din timpul lui Alexandru cel Mare care avea o suită personală de paji greci¹.

În societatea romană imperială, pajii erau aleși dintre sclavi sau sclavi eliberați. Mai târziu, în civilizația musulmană au apărut *ghulam*, servitori de origine străină.

În Evul Mediu, statutul de Paj era direct legat de accederea la rangul de cavaler.² Exista o cutumă: la împlinirea vârstei de 7 ani, un băiat de origine nobilă era dat spre creștere și educație unei alte familii nobiliare/ princiare pentru a deprinde bunele maniere, meșteșugul armelor și tot ce ținea de educația morală, religioasă, dar mai ales, fizică, a unui viitor cavaler. Erau învățați să scrie, să citească, să cânte la diferite instrumente muzicale, să joace șah etc. În schimbul acestui privilegiu, erau delegați cu mici servicii care țineau de administrarea și buna funcționare a casei: transmiteau diverse mesaje, scrisori, anunțau vizitatorii, purtau trena stăpânei etc.

Până la 14 ani, băiatul în cauză era paj, apoi devenea scutier³. În jurul

¹ [http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_(Enciclopedia-Italiana))

² Instituirea titlaturii de *cavaler* (lat. *Eques* = luptător pe cal; fr. *chevalier/ cheval* - rădăcina cuvântului înseamnă *cal*) a apărut în timpul domniei lui Carol cel Mare (742-814), în nordul Franței. S-a consolidat în jurul anului 1000, devenind baza fundamentală a sistemului feudal care a caracterizat Europa Occidentală. Titlul de cavaler nu era ereditar. Calitățile pe care le impunea acest titlu erau curajul, forța fizică, credința și supunere față de ierarhia ecleziastică și administrativ-feudală, simțul onoarei. Titlul de cavaler presupunea o bună poziție în ierarhia socială și implicit accesul la diverse privilegii precum dobândirea unor proprietăți, scutirea de impozite etc. Mai târziu, începând cu secolele 11-12, dar mai ales în Baroc și în perioada rococo, idealul cavaleresc s-a completat cu elemente mai rafinate legate de stilul vieții la Curte: eleganță în vestimentație, ținută și limbaj, lirism, arta discursului, al figurilor de stil, liberalism. Un rol important în conturarea imaginii ideale a cavalerului l-au avut poemele cavaleresti, acele *chansons des gestes* (v. *Ciclul carolingian*, ulterior *Ciclul breton*) în care evocarea faptelor extraordinare de vitejie a eroilor era subiectul predominant. Invocarea iubirii pasionale, idealizate față de o Doamnă nobilă, frumoasă, inaccesibilă a reprezentat treptat, un alt subiect predilect, preluat de trubaduri, truveri și minnesingeri. Unul dintre cele mai impresionante mituri culturale legate de cavalerism și iubire în Evul Mediu a fost *Tristan și Isolda*.

³ Scutier = tânăr nobil vasal care purta armele/ scutul seniorului său, avea grijă de cai, îl însoțea la vânătoare sau în lupte. (Exemple din teatrul liric: *Normanno* din *Lucia di lammermoor* de Donizetti; *Dandini, Cenerentola*..., *amo il suo scudiero*” (*Rossini*); *Sherasmin* din *Oberon*; *Delmonte* din *Un giorno di*

vârstei de 22-23 ani, în urma unei îndelungi și istovitoare perioade de practică și instruire numită *noviciat*, urma investirea sa ca și cavaler, printr-o ceremonie specială¹. În perioada Renașterii, și mai apoi în Baroc și Roccoco, era la modă prezența în casele nobiliare a unui paj negru african, îmbrăcat în costume exotice, fanteziste.² Rangul nobiliar nu mai era, așadar, o condiție.

La Versailles, statutul de paj era dificil de obținut. Pajii Camerei regale erau numiți de cei 4 primi gentilomi ai Camerei Majestății Sale. Vârsta pajilor era mai mare decât în perioada Evului Mediu: 14 - 15 ani. În timpul lui Ludovic al XV-lea (1710-1774), un interesant extras din *Règlement signé par le Roi* la data de 18 septembrie 1734 explică faptul că pentru a avea dreptul de a deveni paj, era obligatorie dovedirea cu acte originale a unei descendențe nobile pe linie paternă, atestată cel puțin începând cu anul 1550. Exista în epocă sintagma *Noblesse d'épée* – descendenți ai cavalerilor medievali, care delimita adevărata nobilime de așa denumita *noblesse de robe* – noua aristocrație a recent înnoștrilor avocați și funcționari publici.

Despre una din îndatoririle lor, aflăm din aceeași sursă documentară: „[...] Lorsque le roi devait se déplacer à la nuit tombée à Versailles dans le château ou les jardins, il revenait avec six pages de sa grande écurie, portant chacun flambeau, afin de le précéder, lui ouvrant la route et lui éclairant le chemin”³.

În Țările Române, exista echivalentul pajului, numit *Copil de casă* și care, la fel ca în Europa de Apus, „era un băiat de boier ce slujea ca paj la o Curte domnească sau la un boier mare”.⁴ Un exemplu revelator apare în poemul eminescian *Luceafărul*, prin personajul lui Cătălin; o descriere succintă, expresivă, îl conturează prin contrast, într-o fațetă simplă, realistă, lipsită de metafizica iubirii imposibile:

„[...] În vremea asta Cătălin,/ Viclean copil de casă/ Ce împlă cupele cu vin mesenilor la masă/ Un paj ce poartă pas cu pas a-mpărătesii rochii/ Cu obrăjei ca doi bujori/ De rumeni, bată-i vina/ Se furișează pânditor/ Privind la Cătălina. [...]

În Orient, într-o lume radical diferită de cea occidentală – cea a Japoniei

regono de Verdi; Pirro din *I Lombardi* de Verdi; Don Ricardo din *Ernani* de Verdi; Orlik din *Mazeppa* de Ceaikovski; Cei patru scutieri din *Parsifal* de Wagner etc.)

¹ 792, e.n. e atestată prima ceremonie de investitură în care Carol cel Mare îi conferă nobilului Roland, titlul de cavaler.

² În filmul istoric *A Royal Affair* (regia Nikolay Arcel, 2012), regele Christian VII al Danemarcei și Norvegiei are în serviciu un paj african pe nume Moranti.

³ *Histoire de la littérature française*

http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601, “Atunci când regele trebuie să se deplaseze seara la Versailles, în castel sau în grădini, e de datoria celor 6 pajii din *La Grande Ecurie* să-l însoțească, fiecare având câte o făclie, deschizând și luminând drumul.” (trad. pers.).

⁴ <http://www.dex.ro/text/curte+domneasca>

medievale, având o cu totul altă filozofie și cultură, prezenta Pajului la Curte era – surprinzător amănunt... prezentă. Într-un jurnal datând din secolul 10 (~ 900) cităm o definiție a calităților pe care ar trebui să le aibă un paj: „[...] Pajul. Ca să fie cât mai încântător, pajul trebuie să fie mai mititel de statură, să aibă părul curat, lucios și frumos pieptănat. Ar trebui să aibă glasul dulce și să fie cuviincios când vorbește.”¹

În teatrul liric, Pajul apare ca personaj secundar, sub forma *travesti*-ului, vocea sa fiind în majoritatea cazurilor, de soprană, mezzo sau – în distribuții mai recente ale unor teatre de operă –, de contratenor. Rolul său în economia dramaturgică se rezumă în general la simpla prezență decorativă, anunțuri scurte ale apariției unui personaj important la Curte, mesager. Deseori îl vedem investit cu calități artistice: cântă sau acompaniază la CHITARRA, MANDOLINA, HARFA, decupând mici incizii de *teatru în teatru*.

Există însă și cazuri în care devine catalizator al acțiunii dramatice, în cunoștință de cauză sau nu.

Vom face o scurtă incursiune în constelația acestor personaje, din care am identificat câteva exemple relevante.

Gaetano Donizetti, ANNA BOLENA²

✧ **Smeaton**, *paggio e musico della regina* (contralto).

Dat fiind faptul că această operă este prea puțin cunoscută, voi detalia anumite aspecte legate de subiect.

Actul I, scena 1. Pajul Smeaton, acompaniindu-se la harfă, îi dedică Reginei Anna un scurt și melancolic cântec din care transpare admirația și compasiunea pentru suferința Reginei. (Scena/ *Romanza, Andantino*, Mi b, cu o introducere figurativă, la harfă, arpegii lungi configurate pe acordul dominantei cu septimă)

Oh! amor, mi inspira.[...] Deh! non voler costringere a finta gioia il viso: bella è la tua mestizia, siccome il tuo sorriso. [...].

Un moment semnificativ și decisiv în evoluția acestui personaj și implicit a acțiunii dramatice este Scena 3 care începe cu un amplu recitativ acompaniat.

Smeaton: *Tutto è deserto...[...] Questa da me rapita... (si cava dal seno un ritratto) Cara immagine sua, ripor degg'io pria che si scopra l'ardimento mio, un bacio ancora, un bacio, adorate sembianze... Addio, beltade che sul mio cor posavi e col mio core*

¹ Sei Shonagon, *Cartea pernei, Confesiunile unei doamne de onoare de la Curtea imperială japoneză*, Editura MintRight Inc, 2015)

² 1830, Milano, libret de Felice Romani ,inspirat de un subiect real din istoria Angliei (domnia lui Henric al VIII-lea)

palpitar sembravi.

Cavatina. (Moderato, La b major, 4/4) e o expresie monolog a iubirii pajului pentru Regină și conturează, împreună cu Recitativul anterior un moment solistic important. Îndrăgostit în secret, poartă portretul ei în buzunarul de la piept al tunicii. *Ah! pareo che per incanto rispondessi al tuo soffrir: ogni stilla del mio pianto risvegliava un tuo sospir! A tal vista il core audace pien di speme e di desir, ti scopria l'ardor vorace che non oso altrui scoprir.*

Scena 3. Lordul Percy, marea iubire a reginei înaintea căsătoriei sale cu Henric VIII, disperat că Anna refuză orice legătură cu el, amenință cu sinuciderea. În acel moment, pajul, aflat întâmplător pe culoarele palatului, îl oprește: *Arresta! Che dir, che far? O, mio spavento....[...].* Medalionul cu portretul reginei cade din buzunarul hainei lui Smeaton. Apariția regelui le pecetluiește soarta. Aparențele năucitoare sunt împotriva Reginei, acuzată de adulter. Toți sunt încarcerați, iar Smeaton, închis în temniță, constrâns sub amenințarea torturii, dă mărturia falsă cum că regina l-ar fi înșelat pe rege.

O replică a reginei din finalul operei ni-l confirmă din nou pe Smeaton drept muzician.

Anna: *Smeton, ti appresa!...Sorgi che fai?... Che l' harpa tua non tempri? Chi ne spezzo le corde?*

✧ **Pajul**, nume generic (contralto) apare și în altă tragedie lirică donizettiană, *ROBERTO DEVEREUX*. Rolul său este însă ne semnificativ. Subiectul și respectiv epoca în care are loc povestea de dragoste și intrigile de Curte sunt similare. (Anglia, 1601, în timpul domniei reginei Elisabeta I).

Giuseppe Verdi, *RIGOLETTO*¹

✧ **Pajul** generic, fără nume din *Rigoletto* reprezintă forma reductivă a Vicontelui de Vaugadron din piesa de teatru originală a lui Victor Hugo, dar are același rol episodic, de intervenție în scena dramatică dintre curteni și Rigoletto (Actul II, Scena ed Aria).

Pajul anunță dorința Ducesei de a-și întâlni soțul, fără să știe sau să înțeleagă nimic din semnalele complice ale curtenilor. Insistă, dar este expediat rapid. *Al suo sposo parlar vuol la duchessa [...] non era con voi? [...] alla caccia? senz'armi! senza paggi!* (Sol major, C).

Este personajul care confirmă, indirect, presimțirile sumbre ale lui Rigoletto. Indicațiile de regie ale compozitorului completează imaginea teatrală a

¹ 1851, Veneția, libret de Francesco Maria Piave după drama *Le Roi s amuse* de Victor Hugo.

acestui moment: *Rigoletto, il quale sara stato attentissimo al dialogo, balzando improvviso tra loro prorompe: Ell' è qui dunque, ell'è con Duca!*

Rol travesti, pentru voce de soprană.

Giuseppe Verdi, UN BALLO IN MASCHERA¹

✧ **Oscar**, (soprană) pajul guvernatorului Riccardo.

Livrează răvașe (*V'è Oscarre che porta un invito del Conte; Ignota donna questo foglio diemmi. E per Conte diss'ella. A lui lo reca e di celato*), liste de invitați, anunță intrarea Contelui Riccardo. Exemple: *Leggere vi piaccio/ Della danze l'invito; Eccovi I nomi; S' avanza il Conte!*).

Verdi a compus două arii pentru acest personaj – fapt relevant în economia dramaturgică. Aria din actul I, *Volta la terrea* (Si bemol major, 2/4) ni-l prezintă pe Oscar ca avocat al apărării: intervine pe lângă stăpânul său, guvernatorul în favoarea vrăjitoarei Ulrica, condamnată la exil: *Difenderla vogl'io* ²

Rol fatidic în momentul în care, într-un final, descrie cu naivitate costumul de bal mascat al stăpânului său. În aria din actul III, *Saper vorreste*, (Sol major, 3/4/), Oscar evită cu inteligență și în ton ludic răspunsul la insistențele conspiratorului Renato, integrându-se și evitând în același timp – într-o tentă luminoasă, nevinovată – atmosfera de secrete, intrigă de la Curte. *Oscar lo sa, ma nol dira, Tra-la-la [...]*³.

Personajul Oscar este pozitiv, deși favorizează deznodământul tragic.

Giuseppe Verdi, DON CARLO⁴

✧ **Tebaldo** (soprană)

Rol de mai mică importanță decât în *Bal mascat*. Formal, convențional.

În Actul I, tabloul 2, pajul Tebaldo apare în suita doamnelor de onoare ale Reginei și a prințesei Eboli, care cântă o romanță maură despre dragoste - *Canzone del velo* (La major, Allegro brillante, 6/8).

¹ 1859, Roma, libret de Antonio Somma, după *Gustav III* de Eugène Scribe

² it.=Vreau să o apăr! Traducerea textului ariei: Când cenușa întâlnește stelele/ precum scânteia îi sclipesc ochii/ Când frumoaselor le prezice tristețe sau fericire în dragoste/ Cu Lucifer a făcut un pact!./Cine îi atinge haina profetică/ Dacă vrea să plece pe mare sau la război / Al său viitor, Inima lui întrebătoare îl va afla. Ea are un pact cu Lucifer.

³ Oscar știe, dar nu-ți va spune!.. (trad. pers.)

⁴ 1867, Paris, libret. de J. Mery,/ Camille du Locle, după piesa de teatru omonimă a lui Friederich Schiller.

Indicațiile de regie ale lui Verdi: *Le dame sono assise sulle zolle intorno alle fonte. I Paggi sono intorno ad esse. Un Paggio temprà una mandolina. [...] Il Paggio l' accompagna sulla mandolina.*

Eboli: *A me recate la mandolina e cantiam tutte insiem.*

Linia melodică a Refrenului îi conferă, (doar d.p.d.v. muzical) un statut superior prințesei Eboli, care-l „acompaniază” la rândul său, la terța inferioară :) *Ah, tessete il veli vaghe donzelle... (Allegro giusto, 4/4, Leggero)*

Cele două intervenții-anunț ale lui Tebaldo sunt: *IL Re !*, respectiv, *Il marchese di Posa, grande di Spagna!* (Act I, tabloul II).

Giacomo Meyerbeer, Les HUGUENOTS¹,

✧ **Pajul Urbain**, pajul reginei Margareta de Valois (soprană)

Rol scurt, convențional.

În Actul I, (Cavatina, Si bemol major, 9/8), *Nobles Seigneurs, salut !*, pajul aduce o scrisoare din partea reginei, destinată lui Raoul, lui Nevers? *Une dame noble et sage dont les rois seraient jaloux, m'a chargé de ce message, Chevaliers, pour l' un de vous.* Induce – la fel precum Oscar sau Smeaton – elementul secretului, dar într-o cheie ludică.

Scena se încheie cu un cvintet în care e prezent și pajul.

Richard Strauss, Der ROSENKAVALIER²,

✧ **Pajul Mohammed**

Există în distribuție un paj negru cu rol mut, numit Mohammed care, la început de act I, îi aduce micul dejun în dormitor, stăpânei sale, Mareșala.

✧ Cu toate că personajul Octavian nu este paj, profilul său psihologic, fizic, comportamentul ludic, pasional, romantic, incluzând vârsta – 17 ani – și, deopotrivă, pasiunea erotică pentru d-na Mareșal, mi-am permis această „extensie”, incluzându-l.

Octavian, conte de Rofrano (rol travesti, mezzo), e frumos, seamănă izbitor de mult cu camerista Mariandl; se travestește îmbrăcând rochia și boneta cameristei și intră într-un joc comic cu dizgrațiosul baron Ochs care-i va face

¹ 1836, Paris, libret Eugene Scribe, Emile Deschamps

² 1911, Dresda, libret Hugo von Hofmannstahl. Acțiunea acestei opere comice se petrece la Viena, în secolul al XVIII-lea.

complimente și propuneri romanțioase.

Opera începe cu declarații pătimașe de dragoste adresate Mareșalei (Maria Theresa von Werdenberg) de către tânărul Octavian. Relația lor erotică îi oferă Mareșalei motive de bucurie și tristețe, deopotrivă. E posibilă o afinitate cu relația mult mai vagă, nedeclarată, dar prezentă *en air*, dintre Contesa și Cherubino.

Pajii sunt menționați generic și în alte opere cu subiecte istorice precum *PURITANII* de Bellini, *LUIA MILLER* de Verdi, *LA PÉRICOLE* de Offenbach, *LE ROI MALGRE LUI* de A.E. Chabrier, *ELEKTRA* de Richard Strauss etc.

Studiu de caz – „Cherubin d’amore...”¹

CHERUBINO, etimologie = îngeraș (fr. Cherubin = înger, heruvim)

Pajul Contelui Almaviva (rol travesti, soprană), aprox. 14 ani.

Este un personaj original, nu doar în comedia lui Beaumarchais (1784), dar și în literatura/dramaturgia secolului al XVIII-lea. Pentru prima dată apare în „scenă” adolescentul îndrăgostit, frumos, timid și îndrăzneț totodată, spontan în reacții, zburlit, aiurit, simpatizat de femei, vag antipatizat de bărbați.

Element dătător de gelozii și crize de nervi inexplicabile ale Contelui, Cherubino este un personaj atipic, neînțelegând pe deplin sensul ordinii și al convențiilor sociale, morale ale adulților. Acțiunile lui se învârt în jurul... iubirii.

Filozoful danez Soren Kierkegaard, fascinat de muzica lui Mozart și îndeosebi de opera *Don Giovanni*, a scris un amplu studiu dedicat erotismului muzical mozartian – *L’Érotisme musical* sau *Les Etapes érotiques spontannées* (1843).

Distinge trei etape/ stadii estetice succesive ale erotismului, simbolizate de trei opere mozartiene, respectiv de trei personaje: Cherubino, Papageno și Don Giovanni.

La Cherubino, fiorul senzualității se trezește difuz, într-un amestec de neliniște, emoție și melancolie, fără a avea un obiect precis al Dorinței. Mai exact, obiectul dorinței se regăsește mereu, se confundă cu dorința însăși: „[...] Le desir se n’est pas encore éveillé, – il est sombrement soupçonné. L’ objet du desir se trouve toujours dans le desir, – il monte de lui et se révèle dans une lueur faible et tremblante”.

Mozart – da Ponte – Cherubino: *Un desio, un desio ch’io non posso spiegar*² (v.

¹ W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro ossia La folle giornata*, Viena, 1 mai, 1786, libret, Lorenzo da Ponte, după piesa de teatru omonimă a lui Pierre Caron de Beaumarchais.

² O dorință pe care nu mi-o pot explica (trad.pers.)

Aria *Non so piu cosa son, cosa faccio*, Actul I, Scena 5)

Kierkegaard sugerează de asemenea și caracterul androgen al făpturii lui Cherubino – muzicale și psihologice deopotrivă: contradicția dintre dorința difuz orientată și un obiect atât de puțin definit pe care-l oferă dorinței, precum, în cazul anumitor plante, masculinul și femininul sunt cuprinse în una și aceeași floare...

Mozart i-a dedicat două arii, momente solistice, definatorii pentru caracterizarea lui: *Non so piu cosa son, cosa faccio...* (Actul I, Nr. 6) și *Voi che sapete che cosa e amor* (Actul II, Nr. 11).

Ethos-ul lor e diferit, asortat destinatarelor: franchețe, exaltare, lipsit de formalisme, dezinvolt cu tânăra și joviala cameristă Susanna (v. jocul, pupicul, tentativa de furt a panglicii Contesei, ca fetiș amoroș din Recitativul premergător Ariei); ton cald, timid etc. în fața Contesei, pe care o adoră în secret. În actul II, după *buffoneriile* travestiului – (*Quante buffonerie!*...), motivând plecarea lui iminentă din palat, atras irezistibil de frumusețea și distincția Contesei, Cherubino, topit de dragoste și durere, îndrăznește (!) să vrea să o sărute: *Forse vicino all' ultimo momento....questa bocca oseria...*

Cherubino? oscilație continuă între nesiguranță și siguranță, reflectată constant în subsidiarul parametrului armonic. De fiecare dată când vorbește despre el, despre ce simte, o face pe un ton minor, nostalgic, ezitant. Acest lucru apare configurat muzical atât în recitative, cât și în momentele solistice: inflexiuni, turnuri / note melodice (anticipație, întârziere), cadențe.

Propoziții, fraze lungi, incizii în recitative pe acorduri lungi majore/ minore cu septimă mică sau încheiate într-un acord minor.

Exemplul 1: Recitativ, Actul I, Scena 5:

◇ *Ah, che troppo rispetto ella m' ispira!* (re minor)

Cherubino

Ah, che trop-po ri-spet-to el-la m'i-spi-ra!

Exemplul 2: Canzonetta *Voi, che sapete che cosa è amor* (Actul II, Scena 3)

Musical score for the Canzonetta 'Voi, che sapete che cosa è amor' (Act II, Scene 3). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. in B), Bassoon (Fag.), Horn in E-flat (Cor. in Es), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Chamberlain (Ch.), and Cello/Double Bass (Vc./Cb.). The lyrics are: *Ri - cer - co un be - ne fuo - ri di me, non so ch'il tie - ne, non so cos' è.* The score features various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *pizz.*

Idea melodică traversează conturul unei inflexiuni modulatorii din La bemol major (cadența anterioară) prin do minor (tr. a IV-a) spre tonica sol minor.

This is a duplicate of the musical score shown above, featuring the same instrumentation and lyrics: *Ri - cer - co un be - ne fuo - ri di me, non so ch'il tie - ne, non so cos' è.*

Exemplul 3: Recitativ, Actul II, Scena 3:

Madama scherza ed io frattanto parto. Oh, me infelice! (acord micșorat cu septimă micșorată [...] *O, ciel, perche morir no lice!* (fa minor) *Forse vicino...questa bocca oseria* (Mi b 7m)

constitutive ale acestei arii reunesc quasi invariabil anticipația și întârzierea.

Exemplul 5:

Allegro vivace Cherubino

Non sò più co-sa son, co-sa fac - cio, or di fo - co, o-ra so - no di ghiac - cio,

Blas.

Str. *p* *f* *p* *f*

Detailed description: This is a musical score for the beginning of Cherubino's aria. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The tempo is 'Allegro vivace'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Non sò più co-sa son, co-sa fac - cio, or di fo - co, o-ra so - no di ghiac - cio,'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Dynamics are marked as piano (p), forte (f), piano (p), and forte (f).

Tema a doua introduce cromatismul melodic, păstrând același final „suspîn” culminând cu momentul „dorinței” – *un desio*, cu nota de schimb superioară, la semiton (v. Ex. 6, 7). *Solo ai nomi d’amor, di diletto mi si turba, mi s’ altera il petto, E a parlare mi sforza d’amore, un desio ch’ io non posso spiegar.*¹

Exemplul 6:

Cherubino

So - lo ai no - mi d'a - mor; di di - let - to. mi si tur - ba, mi s'al - te-ra il pet - to

Blas.

p

Detailed description: This is a musical score for a section of Cherubino's aria. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats. The vocal line starts with the lyrics 'So - lo ai no - mi d'a - mor; di di - let - to. mi si tur - ba, mi s'al - te-ra il pet - to'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The dynamic is marked as piano (p).

Exemplul 7:

un de - si - o,

Str.

Detailed description: This is a musical score for a section of Cherubino's aria. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two flats. The vocal line starts with the lyrics 'un de - si - o,'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The dynamic is marked as piano (p).

Stările emoționale difuze, contradictorii ale iubirii au fost exprimate poetic cu mult înainte, ca o replică premergătoare în arc de secole, într-un pasaj din textul de Chretien de Troyes, autor al *Romanelor Mesei Rotunde* (1155-1180).

¹ Doar la auzul cuvintelor iubire/ plăcere, mă tulbur, mi se taie respirația/ Să vorbesc despre iubire mă chinuie, ...e o dorință pe care nu mi-o pot explica. (trad. pers.)

Similaritatea cu cuvintele personajului Cherubino surprinde: “[...] Dintre toate relele, al meu este altfel; plăcut îmi este, mă bucur de el. Răul ce-l sufăr e ceea ce-mi doresc și durerea mea mi se pare a fi sănătate. Așadar, nu pricep de ce mă plâng, căci răul îmi vine din propria-mi vrere [...] dar sunt atât de liber să voiesc asta, încât sufăr cu plăcere și găsesc atâta bucurie în durerea mea, încât îmi port boala cu încântare.” Dar și în filozofia/ dramaturgia vechilor greci se vorbește despre iubirea-pasiune: iubirea e o frenezie. unii au crezut că este un fel de turbare... de aceea îndrăgostiții trebuie iertați ca fiind bolnavi. (Menandru). Platon – iubirea platonică este un delir divin, înălțare a sufletului, nebunie și supremă rațiune. Eros înseamnă Dorința absolută, aspirația luminoasă, elanul religios. Extrapolând, servitoarea Berta din *Bărbierul* lui Rossini emite și ea un gând filozofic: [...] *Ma che cosa e questo amore che fa tutti delirar? Egli e un male universale, una smania, un pizzicore, un solletico, un tormento.*

Canzonetta *Voi, che sapete che cosa è l'amor*, compusă de Cherubino, dedicată Contesei reprezintă o învăluită și totuși explicită declarație de dragoste¹.

Exemplul 8:

Scurt moment de *teatru în teatru*, melodia e inspirată de un cântec francez la modă, „Malborough s’en va-t-en guerre”. Dincolo de ironia lui Mozart care a preluat pentru Cherubino povestea tristă a ducelui mort în război, dincolo de aparenta banalitate a melodiei, acompaniată în pizzicato-ul corzilor care imită

¹ Suzanna: „Priviți, e roșu ca sfecla !.” (Beaumarchais, Scena 25).

chitara (Contesa: *Prendi la mia chitarra e l'accompagna!*), acest moment solistic exprimă o emoție puternică, prefigurată, dealtfel de cuvintele sale din Recitativul care precede *Canzonetta*: *io sono si tremante...ma se madama vuole...*”

Orchestrația acestei *Canzonette* (Act II, Nr.11, Si b major, 2/4, Andante) are un element inedit și unic față de toate momentele solistice ale partiturii operei *Nunta lui Figaro*: utilizarea întregului grup al instrumentelor de suflat din lemn: Flaut, Oboi, Clarinet (B), Fagot, la acestea adăugându-se timbralitatea gravă, nostalgică a cornilor (Mi b). Acestea apar ca inserții scurte, subliniind sinceritatea sentimentelor lui Cherubino.

Reacția Contesei în piesa lui Beaumarchais (Scena 25) lasă să se întrevadă într-un scurt monolog, emoția legată de persoana lui Cherubino: „Câtă nevinovăție și câtă simțire!...” scurt monolog: „[...] A, panglica, panglica mea frumoasă, era să te uit (o ia de pe fotoliu și o strânge la piept) Nu mă despart de tine. Îmi vei aminti clipa în care acel sărman copil...”. La Mozart, reacția Contesei este mult mai discretă, abia perceptibilă, insinuându-se în dialogul direct cu Cherubino. (v. Ex. 4, Recitativ)

Figaro și Susanna îi conferă, cu franchețe, câte o amplă caracterizare-portret în care Cherubino e personajul central:

Figaro, ironic, amuzat, în celebra Arie din finalul actului *Non piu andrai, farfallone amoroso notte e giorno d'intorno girando...*, referindu-se nu doar la felul lui de a fi care se va schimba radical odată cu decizia Contelui de a-l trimite în *nuovo regimento*, dar și la vestimentație, coafură, aspectul fizic în general: [...] *Non avrai quei penacchini, non avrai quella chioma, quel aria brillante.*

Susanna – prin Aria *Venite, inginocchiatevi*, admirându-i tinerețea și frumusețea trupului, neastâmpărul enervant dar... fermecător, curajul (Act II, Nr. 12).

Cherubino e un constant declanșator de *imbroglio* comic-erotice.

Încă din prima scenă, apare „încurcat”, zburlit, necăjit, în camera Susannei, povestindu-i cum d-nul Conte l-a surprins în camera Barbarinei, nepoata grădinarului. Ca urmare va fi concediat. (Recitativ, scena 5, Actul I). Imediat după povestirea pățaniei, Conte, repovestind el însuși povestirea, îl va surprinde pe Cherubino în camera Susannei (!) – Jocul dihotomic aparență/ realitate (v. Act I, Terțet, Nr. 7)

Actul II. Susanna, complicitate cu Contesa îl îmbracă în haine de femeie, dar apariția neașteptată a Contelui va declanșa din nou o violentă/ comică scenă de gelozie (Finale Nr. 15) *Esci omai, garzon malnato, sciagurato non tardar!* (Mi bemol major, *Allegro*) – Jocul *quiproquo*.

În Actul III, la serbarea nunții, Conte, ajutat de Antonio îl deconspiră din nou pe micul Cupidon, travestit (dublă travestire) în haine de țărăncuță.

În actul IV, (*Finale* Nr. 28), Conte îl va surprinde din nou în ipostaze

amoros declarative cu Contesa, travestită în hainele Susannei (*quiproquo*).

Epitetele lui Cherubino:

- ✧ BASILIO: *Cherubin d' amore... E quella canzonetta e per voi, per Madama? Io mi credea che preferir doveste per amante, come fan tutte quante, un signor liberal, prudente e saggio, a un giovinastro, a un paggio!* – aluzii malițioase la calitățile de îndrăgostit ale lui Cherubino (Act I, scena 7)
- ✧ CONTELE: *restate qui, picciol serpente* (Recitativ, Act I, Scena 7)
[...] *tosto andate e scacciate il sedutor, parta il damerino* (Act I, Terțet nr. 7) [...] *Esci omai, garzon malnato, sciagurato...* (Act II, Finale Nr. 15)
- ✧ CONTESA: *Bravo, che bella voce* (Recitativ, Act II, Scena 7)
arditelo, sfacciatelo, temerario (Susanna, Contesa, Conte) (Act IV, Finale 28)
- ✧ FIGARO: *picciolo Cherubino* (Recitativ, Scena 8); *farfallone amoroso* (*fluture amoroș*), *delle belle turbando il riposo, non piu avrai questi bei pennachini, quel cappelo, quel aria brillante* (act I, Scena 8, Aria Figaro, Nr. 9, Do major, C, Vivace)
- ✧ SUSANNA *povero Cherubin, siete voi pazzo!* (Recitativ, act I, scena 5)
Presto a noi, bel soldato (Actul II, Scena 3) ; *Mirate il bricconcello, mirate quanto e bello, che furba guardatura, che vizzo, che figura* (Aria Nr. 12); Recitativ: *Ha due braccio di rossor sulla faccia [...] Cospetto! ha il braccio piu candido del mio...qualche ragazza.* Concluzia ei: *Se l' amano le femmine, han certo il lor perché*¹.
- ✧ BARBARINA *Andiam, bel paggio ...le piu belle ragazze del castello, di tutte sarai tu certo il piu bello* (Recitativ, Actul III, Scena 7)
- ✧ ANTONIO, grădinarul vorbește cu suspiciune despre Cherubino, neștiind totuși despre cine e vorba (Act II, Finale 15)

Premergător ca tipologie comportamentală lui Don Giovanni, așa cum susține Kierkegaard (v. Recitativ, Scena 5 *Leggila a ogni donna del palazzo*), Cherubino ar putea deveni la fel de bine, așa cum explică Hoquard² și un Tamino, un tânăr care-și asumă responsabilitatea maturității, luptând pentru iubirea adevărată, sinceritate. De altfel, Beaumarchais a continuat povestea lui Cherubino în ultima sa piesă de teatru, *La mere coupable* sau *L'autre Tartuffe* (drame moral en 5 actes). Acțiunea se petrece la 20 de ani după acțiunea *Nunții lui Figaro*.

Cherubino are un copil cu Contesa – Léon; aflând dintr-o scrisoare primită de la Contesă că aceasta consideră ca fiind o greșeală relația lor și nu va mai exista un viitor pentru ei, se lasă ucis în război.

¹ Dacă-l iubesc femeile, știu ele cu siguranță de ce (trad.pers.).

² Hoquard, J.V., *La pensée de Mozart*, Paris, Seuil, 1958, apud Georges Durand, *Arte și arhetipuri*, Editura Meridiane, București, 2003.

Darius Milhaud a compus o operă în trei acte inspirată de acest subiect (Geneva, 1966). De asemenea, *L' amour coupable* de Thierry Pecou (Rouen, 2010) are ca punct de plecare același subiect.

Ca fapt divers, cu o oarecare legătură cu personajul Cherubino și, evident, cu personajul generic PAJUL, ar fi de menționat *Cherubin ou Le Page de Napoleon*, comedie-vodevil în 2 acte, de Charles Desnoyers/Adrien Pain, 1835, Paris și *La Corbeille d' oranges ou le Page de Schonbrunn*, comedie într-un act de Merle / Brazier (fără prenume), 1812, Paris.

Acest demers analitic s-a dorit a fi un exercițiu de readucere în lumină a unui pattern luminos – metafora se subînțelege, cel al personajului generic PAJUL, uneori pe nedrept minimalizat/ ignorat, atât în planul analizelor de ordin strict teoretic, cât și în actul interpretativ.

BIBLIOGRAFIE

PARTITURI. PIESE DE TEATRU

MOZART, Wolfgang Amadeus, *Le Nozze di Figaro*, Edition Peters-Leipzig (reducția pentru pian, partitura generală)

BEAUMARCHAIS, Pierre Caron de, *Nunta lui Figaro* traducere de Anda Boldur, prefața de Mihai Murgu, Editura pentru Literatură, București, 1967.

VOLUME

CONSTANTINESCU, Grigore, *Ghid de operă*, Editura Muzicală, București, 1971.

DRIMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 5, Editura Saeculum I.O. și Editura Vestala, București, 1998.

DURAND, Gilbert, *Arte și arhetipuri*, Editura Meridiane, București, 2003.

HUGO, Victor, *Regele petrece*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1959.

KIERKEGAARD, Soren, *Les Etapes érotiques spontanées ou L'érotisme musical*

KOBBÉ, Gustave, *Tout l'Opera*, Edition Robert Lafont, 1993.

ROUGEMONT, Denis de, *Iubirea și Occidentul*, Editura Univers, Bucharest, 2000.

SEI, Shonagon, *Cartea pernei, Confesiunile unei doamne de onoare de la Curtea imperială japoneză*, Editura MintRight Inc, 2015.

WEBOGRAFIE

Darriulat, Jacques, *Kierkegaard et le stade esthétiques*, 2007,

<http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kierkegaard/KierkegaardCours.html>

<http://imslp.org/> Petrucci Music Library

<http://www.mondimedievali.net/Medioevoquotidiano/cavalieri01.htm>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_dictionnaire_universel_du_XIXe_si%C3%A8cle

<http://www.dex.ro/text/curte+domneasca>

<http://www.larousshttp://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fwww.memodoc.fr%2Farticles-num-52.html.fr/encyclopedie/musdico/Kierkegaard>

www.memodoc.fr%2Farticles-num-52.html.fr/encyclopedie/musdico/Kierkegaard

Histoire de la littérature française

[http://www.la-](http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601)

[litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601](http://www.la-litterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_010b_Courtoisied/168601)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/paggio_(Enciclopedia-Italiana))