

ALICE MAVRODIN

GIUSEPPE VERDI



CUPRINS

PREFAȚA	9
„URȘUL” DE LA SANT’AGATA	13
RISORGIMENTO.....	49
Structurile operei romantice.....	73
Primele două opere.....	75
Operele eroice. Corul.....	76
Personajele. Vocile grave	81
Strette și cabaletе.....	87
Structurile binare lent-repede.....	88
Clișee și originalitate.....	90
Întâlnirea cu Shakespeare	94
Concizie și dinamism.....	97
Revenirea la tematica patriotică. Legnano	101
Bătălia: apropierea de adevărul psihologic	106
Opera psihologică: Luisa Miller	110
Două tipuri: bufonul și vrăjitoarea	115
IL NOSTRO VERDI.....	127
Post Scriptum	142
TRANSFIGURARE.....	147
Amplizarea parcursului verdian.....	150
Despre drama muzicală.....	154
Verdi și contemporanii.....	157
Om de teatru	159

Reconfigurarea duetului.....	160
Ariile de caracter	164
Fragmentarea discursului; asimetriile	166
În căutarea calității melodice	168
Renunțarea ocazională la arii.....	171
Noul concept de arie	176
Suprapunerile de planuri.....	183
Restructurarea operei	187
Leitmotivele	189
Evoluție și continuitate	192
Repoziționarea elementelor cantabile	196
Armonia verdiană	199
Orchestra – rolul și evoluția ei.....	201
MAESTRUL LUCREAZĂ.....	211

*„S-ar putea să-mi lipsească forțele
pentru a ajunge acolo unde vreau,
dar știu ceea ce vreau”.*

Verdi

PREFAȚA

Cartea aceasta a fost scrisă într-o primă variantă acum aproape 50 de ani (1970). Este normal ca, după o jumătate de secol, părerile să se mai schimbe. Important e faptul că nu doar se schimbă ci se întregesc pe măsura acumulării de experiență. Astfel că atunci când editura GrafoArt, prin directorul ei, Dl. Matei Bănică, mi-a propus scoaterea unei a doua ediții, m-am grăbit să accept, cu gândul la completările imperios necesare privind aspecte ale dramaturgiei verdiene pe care în tinerețe nu le adâncisem suficient.

Nu am urmărit analizarea operelor luate individual ci am preferat o tratare pe probleme – respectiv, acele probleme care, la vremea lor, constituiau terenul unde se dezbătea antinomia Verdi-Wagner și care gravitau în jurul a două idei, drama muzicală și calitatea inspirației melodice. Dacă în cazul lui Wagner, această calitate a rămas constantă, la Verdi ea a cunoscut o evoluție considerabilă, de la clișeele tributare adesea muzicii de salon până la cantabilitatea elevată a operelor târzii (să ne gândim la *Don Carlos*, *Aida*, *Otello*). Or, fazele timpurii ale acestei evoluții, pornite „de jos”, au alimentat teoria superiorității muzicii wagneriene și au

„URSUL” DE LA SANT’AGATA¹

„*M-am născut și rămân țăran.*”

Verdi

O câmpie vag unduită, îmbrăcată în holde și străbătută leneș de câteva fire de apă (mai mult gârle decât râuri), o câmpie unde privirile se pierd căutând în zadar ceva de care să se prindă – iată peisajul, nici trist nici vesel, în mijlocul căruia se odihnea Verdi după ani și ani de muncă epuizantă. Dar de ce tocmai aici ? Un artist, care bătuse drumurile Italiei în lung și-n lat, care fusese primit peste tot cu brațele deschise și s-ar fi putut stabili oriunde, de ce să-și aleagă ca refugiu tocmai monotona câmpie a Parmei ? Răspunsul este simplu: fiindcă aici se născuse (Sant’Agata e la numai câțiva kilometri de Roncole, locul natal). Natura are darul minunat de a încânta inima, chiar fără să încante ochiul.

¹ Toate datele biografice și toate citatele – nu numai din acest capitol, ci din întreaga carte – au fost extrase din monumentală biografie în patru volume: *Giuseppe Verdi* de Franco Abbiati, editura Ricordi, 1959.

lacustră. Seara, partide de biliard și de cărți pentru care Verdi avea o deosebită slăbiciune, și vai dacă se întâmpla să piardă: se indispucea și se îmbufna în așa fel încât prietenii se înțelegeau între ei ca să-l lase să câștige.



Maria Carrara Verdi, Barberina Streponi,
Giuseppe Verdi, Giuditta Ricordi, Teresa Stolz,
Umberto Campanari, Giulio Ricordi,
Leopoldo Metlicovitz (Sant'Agata, 1900)

Fotografie de Giulio Rossi.

Despre « Maur » [Verdi lucra la *Otello* – *n.n.*] – puține cuvinte sau ocolite, de abia o vagă promisiune de a se ocupa de el poate iarna, la Genova. În schimb, discuții nesfârșite despre arta culinară, căci Verdi, trecut de 70 de ani,

RISORGIMENTO

*„Voluptatea fiasco-ului
înseamnă ceva în viața unui artist”
Verdi*

Câteva zile după sosirea la Milano, Verdi s-a prezentat la examenul de admitere în Conservator și... a fost respins. De precizat că rezultatul nu reflectă atitudinea comisiei față de compozițiile candidatului, ci exclusiv față de tehnica lui pianistică, deoarece proba principală se dădea la pian (așa cerea regulamentul). Și Verdi însuși recunoștea a fi „un pianist de mâna a cincea”... Nu este vorba deci de o nedreptate, ci pur și simplu de un examen inadecvat. Eșecul însă a rănit adânc amorul propriu al adolescentului (Verdi i-a ținut minte toată viața gustul amar).

Din fericire, consecințele n-au fost grave. Viitorul compozitor a putut să-și facă studiile luând lecții particulare cu Vincenzo Lavigna, un bun profesor de contrapunct, și astfel să se pregătească pentru viitoarele sale îndatoriri la Busseto, și anume de organist al catedralei,

Strette și cabalete

Fapt este că aceste cabalete și strette, atât de îndrăgite de public, sunt punctul slab al operelor timpurii ale lui Verdi. Oricât de plăcute ar fi la audiție – și sunt foarte plăcute ! – ele nu exprimă cu adevărat sensul textului, ci se plasează într-o zonă afectivă cu un caracter foarte general care se potrivește la orice. Să luăm de exemplu cabaleta lui De Silva din actul I al operii *Ernani*. Este o muzică scrisă într-un mod major luminos și în tempo *Allegro marziale*, care ne-ar putea sugera o trupă defilând vesel într-o zi de sărbătoare. Dar să ne uităm puțin la ce spune personajul: „Cât timp are o sabie, bătrânul ori își va spăla onoarea, ori se va prăbuși învins. Rușinea mă roade, mă face să tremur; dar mâna nu-mi va tremura când va găsi pieptul trădătorului”. Personajul e într-o stare de adâncă tulburare, pregătit să lupte pe viață și pe moarte, nu are nimic comun cu eroismul de operetă al cabaletelor pe care o cântă¹. E însă una din ariile de succes ale operii, o muzică inspirată, antrenantă și dinamică, merită să culeagă aplauze, iar Verdi chiar asta a urmărit.

¹ Opereta nu se va impune ca gen decât în deceniul următor. Mi-am permis totuși să folosesc termenul în sens metaforic.

Întâlnirea cu Shakespeare

Fiecare din cele șase opere care despart *Ernani* de *Hoții* l-a învățat pe Verdi câte ceva, a contribuit la maturizarea lui. Dar muzicianul a avut și un profesor de un tip aparte, care i-a pus probleme neîntâlnite anterior, l-a obligat să găsească soluții cum nimeni până la el nu încercase, un profesor dur și exigent: William Shakespeare. Verdi a pierdut un examen în fața lui Shakespeare, cel cu *Regele Lear*. Pe cel cu *Macbeth* însă l-a luat – după cum mai târziu avea să le ia cu brio pe cele cu *Othello* și *Falstaff*.

Confruntarea cu piesa lui Shakespeare l-a pus pe Verdi în fața unor situații scenice insolite care nu mai puteau fi redade prin procedeele standard ale clișeelelor operistice. Psihologia personajelor era prea complicată și prea schimbătoare pentru a se acomoda cu schemele sumare ale ariilor tradiționale. Trebuia găsit altceva, un stil declamat, flexibil, capabil să exprime stări paroxistice sau treceri bruște de la groază la încredere, de la tensiune la calm.

Opera *Macbeth* a fost scrisă de două ori: prima dată în 1847, pentru Florența, și 18 ani mai târziu, în 1865, pentru Paris¹. Verdi era

¹ Tot ce privește compararea diferitelor versiuni ale operelor verdiene, fie că e vorba de *Macbeth*, *Don Carlos*,

IL NOSTRO VERDI

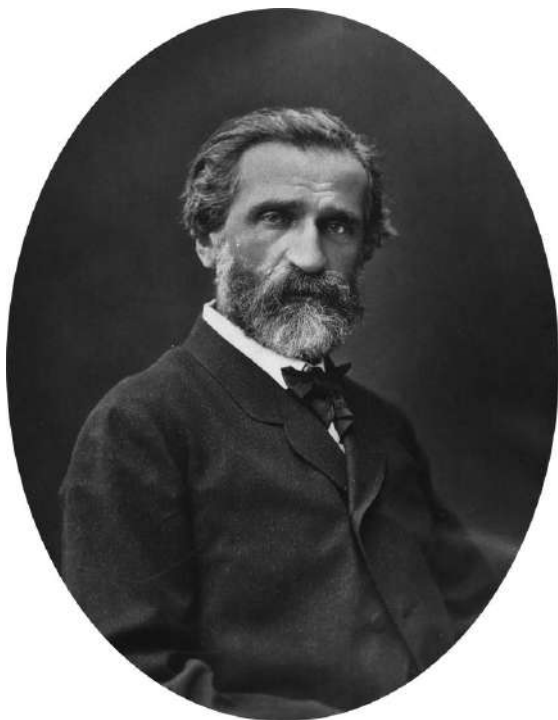
„*Inspirația rezidă obligatoriu în simplitate*”

Verdi

În holul operei, luminile s-au reaprins. Din sală răzbate zgomotul aplauzelor care se prelungesc un minut, două, zece. A fost spectacolul de deschidere a stagiunii cu *Traviata* într-o nouă distribuție. În sfârșit ovațiile încetează și publicul, ieșit în masă compactă, începe a se răsfira pe scări către garderobă. X..., meloman pasionat care a ascultat în viața lui *Traviata* de peste 50 de ori, comentează într-un grup de prieteni cântul primadonei:

– Are o voce superbă... Când a început să cânte *Addio del passato* mi-am spus: fata asta o să ajungă departe.

Și în timp ce vorbește, X... parcurge în minte scena respectivă a ultimului act, retrăind implicit emoția pe care ți-o provoacă regulat melodia bine-cunoscutei arii – acea plăcută ațâțare și în același timp destindere nervoasă care-l umple de recunoștință față de muzică, de Verdi, de cântăreață, de toată lumea... Nu prea



Verdi la 64 de ani (1877).
fotografie de Etienne Carjat.

TRANSFIGURARE

*„A copia adevărul poate fi un lucru bun,
dar a inventa adevărul e mai bine, mult mai bine”.*

Verdi

Anii care au urmat *Traviatei* au fost destul de sumbri. Abia se liniștiseră spiritele înflăcărate de campania unificatoare a lui Garibaldi, că a izbucnit războiul cu Austria, și Lombardia a fost invadată de trupe. Amănunt semnificativ: Verdi, care lucra la *Don Carlos*, s-a întors acasă de la Paris tocmai în vremea când forțele austriece se concentrau pe malul Padului. Sant'Agata era situată foarte aproape de front, dar, cu toate insistențele prietenilor, compozitorul n-a vrut să se miște de acolo, deși exista riscul real de a se trezi într-o bună dimineață cu tunurile sub geam. „Mi se rupe inima la gândul să părăsesc Italia”, scria el. A urmat apoi conflictul pruso-francez terminat cu dezastrul de la Sedan...



Giuseppina Strepponi, ultimul portret (1897).

Dar încet-încet, lucrurile și-au reluat cursul firesc. Verdi – zis și „ursul”, „pustnicul”, „faraonul”, „magul”, „banditul” (amicii erau foarte inventivi în materie de porecle drăgălașe) – își vedea liniștit de treburile fermei. Când dădea ninsoarea, se refugia în câte un oraș (Genova, ulterior Milano) căci Peppina nu suporta izolarea înzăpezită de la țară. În ceea ce-l privea pe el, ar fi rămas bucuros acolo, pe orice vreme și în orice anotimp, dar nu avea încotro. La Milano se ocupa de construirea unei case de odihnă pentru muzicienii bătrâni și, din când în când, consimțea să-și amintească de

motive-simbol, menite a reprezenta muzical un personaj, obiect său idee și pe baza căroră el își construiește întreaga operă, așa cum un compozitor de simfonii își construiește lucrările pe baza unor teme. Într-o măsură mai mică, și ceilalți compozitori au simțit nevoia unor teme cu semnificație extra-muzicală care să-i ajute să-și transmită mai clar intențiile. Definitiv însă, pentru drama muzicală, este principiul acțiunii continue, nu al leitmotivelor. Dar indiferent de metodă, toți au căutat – și au realizat – în fond același lucru: apropierea operei de firescul vieții, de adevăr.



Giuseppe Verdi.

Caricatură de Adham Lotfy.

forță a declamației. Aceste limite au fost depășite în varianta târzie, dar cadrul, structura de bază au fost inovatoare dintru început.

Noul concept de arie

În creația târzie, ariile capătă uneori configurații complexe. Așa este de pildă rugăciunea Leonorei din *Forța destinului* (actul II, tabloul 2): scena începe cu o introducere orchestrală dominată de motivul destinului, continuă cu un recitativ și apoi cu o declamație cantabilă pe sub care orchestra dezvoltă un motiv asemănător suspinelor. În fine, izbucnește una din acele fraze cantabile care te lasă fără să vrei cu ochii în lacrimi, atunci când fata imploră: „Doamne, nu mă părăsi”. Imediat se aude în culise un cor de călugări, ruga eroinei continuă pe suspinele din orchestră după care incomparabila melodie lirică revine, acum în formă completă, pe fundalul corului. Așadar Verdi ne oferă mult mai mult decât o arie: este o scenă plină de atmosferă la picioarele unei cruci din fața mânăstirii. Intervenția corului nu are nimic a face cu tradiționalul „episod” pentru că nu desparte două arii distincte, cavatina și cabaleta, ci taie pe din două segmentul concluziv, care continuă după mica întrerupere și se încheie normal.



Giuseppe Verdi și Victor Maurel, primul interpret al lui Iago (1887).

Tot ce am descris până acum ne arată parcursul uriaș realizat de Verdi de la tradiționala operă a ariilor, duetelor, corurilor etc. la cea a acțiunii continue, adică la drama muzicală teoretizată de Wagner în jurul anilor '50, în timpul exilului său elvețian. Verdi nu

(ascultase *Lobengrin* abia după compunerea *Aidei*, așa că asemănările de culoare orchestrală, uneori frapante, dintre lucrările celor doi compozitori sunt, în general, simple coincidențe). Pe de altă parte, principiile de bază adoptate de ei sunt complet diferite, deși vizând în ultimă instanță același scop. De pildă, în domeniul melodic, Wagner a găsit modalitatea eliberării de canoanele clasice, adoptând „melodia infinită” (o idee muzicală formată prin contopirea mai multor fraze și creând impresia unui fir unic, aparent fără sfârșit, ce se desfășoară liber). Dimpotrivă, Verdi a evoluat în direcția condensării gândirii melodice, atingând, în *Falstaff*, formulări de o scurtime aforistică. Dacă ținem neapărat să facem o comparație, atunci o vom face nu cu Wagner, ci mai curând cu școala rusă (vezi Monologul lui Filip al II lea și, respectiv, al lui Boris Godunov).

Evoluție și continuitate

De fapt, Verdi, ajuns la maturitate, nici nu prea era receptiv la influențe. Ținea mult la

geniu care se complace în a urma căi întortocheate pentru că nu știe să le găsească pe cele ușoare și mai directe”.

ne oferă chiar un caz de recitativ „drept” (*recto tono*) crispat, înfrigurat, de mare impact asupra ascultătorului: acel „Libera me, Domine, de morte eterna” cu care se deschide ultima parte a *Requiemului*. Dar toate acestea nu-și pot produce cu adevărat efectul decât dacă sunt susținute de un acompaniament pe măsură. Un acompaniament care să dezvolte figuri expresive și să creeze atmosferă. Or, aici două lucruri sunt esențiale: armonia și orchestrația.

Armonia verdiană

Armonia lui Verdi s-a rafinat și s-a diversificat enorm de-a lungul anilor. Muzicianul nu a mers pe linia wagneriană a cromatizării extreme ci s-a menținut în domeniul a ceea ce teoreticienii numesc „tonalitate lărgită”, adică includerea, în tonalitatea de bază, și a celor vecine – ba chiar mai depărtate dacă sunt tonalitățile unor trepte din gamă, cum ar fi a șasea și a doua coborâte, pentru care Maestrul avea o înclinație specială.

În lucrările târzii (*Otello*) sau refăcute în perioada târzie (*Macbeth*, *Simon Boccanegra*), cromatisme și disonanțe potențază enorm tragismul expresiei, dar ele nu antrenează neapărat modulații. Sunt numeroase situațiile când compozitorul le utilizează pentru efecte

Orchestra – rolul și evoluția ei

Când vorbim de armonie, implicăm automat planul sonor în care se manifestă aceasta, respectiv acompaniamentul orchestral, acompaniament care a evoluat enorm pe parcursul carierei muzicianului. Când te uiți pe operele din tinerețe, ai senzația precisă că au fost compuse la pian. Verdi era pianist ca formație și reflexele căpătate în utilizarea mâinii stângi s-au transferat la orchestră menținându-se cu tenacitate decenii în șir¹. E vorba, mai ales, de o formulă care constă dintr-o notă în bas urmată, în octava superioară, de un acord bătut de două-trei ori la rând. Notele se pot schimba, dar schema rămâne aceeași pe toată durata ariei.

Mai târziu, când ariile/duetele etc. au început să se fragmenteze în secțiuni diversificate ca expresie, automatismele pianistice s-au manifestat pe porțiuni din ce în ce mai reduse fiind înlocuite în rest cu figurații foarte variate specifice instrumentelor de coarde. Au apărut la orchestră dezvoltări tematice și, foarte important, leitmotive.

¹ Ceva similar, deși într-o formă atenuată, se poate constata și la Liszt. Dar și Liszt a devenit un orchestrator de mare forță în ultima parte a vieții.

MAESTRUL LUCREAZĂ¹

„Un libret, un libret și opera e gata”

Verdi

E foarte greu, dacă nu imposibil, de pătruns în intimitatea creatoare a unui artist, în acea regiune a sufletului unde experiența de viață devine idee și ideea – operă. Putem pătrunde acolo numai dacă artistul însuși ne invită. Dar câți o fac? Cazul lui Proust este, dacă nu unic, oricum, rarisim. În ce-l privește pe Verdi, el vorbea câteodată despre procesul creației, dar numai la modul metaforic:

„Critica își face meseria ei: judecă, și trebuie să judece, după norme și forme prestabilite. Artistul trebuie să scruteze viitorul, să descopere în *haos* lumi noi; și dacă pe noul drum vede departe, departe, o *luminiță*, să nu se lase înspăimântat de întunericul din jur, să meargă mai departe și, dacă vreodată se

¹ Reamintesc că toate citatele și amănuntele biografice se dau după: Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, editura Ricordi, 1959.

vechea factură a libretelor de operă, așa încât Maestrul trebuia să-l „educe” oarecum, ținându-i adevărate lecții de estetică teatrală și muzicală, punându-l la curent cu noile sale exigențe, cu explorările, cu descoperirile sale. De pildă cu teoria „cuvântului scenic”:

„Prin cuvinte scenice înțeleg acele cuvinte care conturează o situație sau un caracter, cuvinte care au de asemenea o mare putere asupra publicului. Știu bine că uneori e greu să le dai o formă aleasă și poetică. Dar... (iartă-mi îndrăzneala) atât poetul cât și muzicianul trebuie să aibă, la nevoie, talentul și curajul să nu facă nici poezie nici muzică”. „De exemplu versurile:

Amneris: *În față mă privește
Și mai minți de poți.
Radames trăiește.*

asta e mai puțin teatral decât:

Amneris: *... cu un cuvânt
îți voi smulge secretul.
Uită-te la mine: te-am înșelat,
Radames trăiește.*

La fel și versurile:

Amneris: *De dragoste pentru Radames
Ard și-mi ești rivală.*

Aida: *Cum, îl iubești ?*

Amneris: *Da.
Și fiică sunt de regi.*