

OPINII DESPRE CĂRȚI

În obiectiv: Ion Piso, *CRIZA OPEREI? Studiu de hermeneutică muzicală*, Editura Eikon, București, Ediția I în limba română, 2015



DESPRE NOUL CURS AL INTERPRETĂRII ÎN ARTA MUZICALĂ. UN STUDIUL HERMENEUTIC DE REFERINȚĂ ÎN CERCETAREA MUZICOLOGICĂ ȘI FILOSOFICĂ

ALEXANDRU BOBOC
Academia Română

1. *Criza operii? Studiu de hermeneutică muzicală*, lucrare elaborată (mai întâi sub titlul: *The Crisis of the Opera? A Study of musical Hermeneutics*, Cambridge Scholars Publishing, 2013) de tenorul Ion Piso, celebru muzician cu o vastă experiență în viața culturală internă și internațională, constituie o cercetare temeinică a fenomenului interpretării operii de artă muzicale. Își spune cuvântul aici participarea efectivă la viața muzicală vreme de peste o jumătate de veac, atât ca interpret al cvasitotalității marilor roluri de tenor, cât și ca organizator și dascăl în învățământ și în cultura țării.

Personalitate de elită în viața operii, autorul analizează (cu o informare impresionantă) situația în care se află spectacolul de operă astăzi, sub asalturile „modernizatorilor” de tot felul, argumentând (și aici vorbește și filosoful, pregătirea teoretico-metodologică a autorului), într-o hermeneutică excelent aplicată la fenomenul muzical, ideea că spectacolul de operă nu a devenit un gen desuet, exprimându-și încrederea în viabilitatea acestui gen și în lumea „postmodernă”, lumea în care abaterea de la cunoașterea esenței formelor culturii pare a deveni o obișnuință, expresie a inculturii însă, nu o regulă – situație la care s-a ajuns „datorită deficitului de profesionalitate”, „studiului mai mult decât lacunar al muzicii, de care dau dovadă prea adesea interpreții de operă, atât cântărețul, însă cu predilecție regizorul” (p. 180).

Rev. filos., LXIV, 5, p. 751–755, București, 2017

2. Cercetarea fenomenului complex al interpretării fenomenului muzical contemporan debutează cu o introducere, în care autorul pune în atenție necesitatea examinării „noului curs în care a fost angajat spectacolul de operă”, care „pentru a-și justifica existența” caută „să schimbe neapărat și după bunul plac arhitectura templelor de pe Acropole”, nesocotind muzica în procesul de interpretare (p. IX).

În această examinare critică a situației folosește un procedeu hermeneutic împărțit în trei etape:

Prima constă – subliniază autorul – în încercarea de a identifica în partitură concepția și intențiile *muzicale* ale compozitorului și totodată a faptului – extrem de important atunci când ne aflăm în fața unei capodopere – că în creația acestuia domnește o determinare strictă a elementelor ce o compun”, determinare care „poate fi urmărită până în ultimele ramificații, în sensul că fiecare dintre acestea stă în corespondență cu celelalte, formând un întreg structurat armonic și supus planului general” (p. X). Prin urmare, nimic nu este întâmplător „într-o capodoperă unde totul are o finalitate interioară”.

În al doilea rând, „prin conștientizarea principiilor care stau la baza artei muzicale”, fiecare artist interpret (fie el cântăreț, regizor, dirijor, scenograf etc.) trebuie să țină seama „de valorile specifice partiturii pe care el nu trebuie să le treacă cu vederea”. Căci compozitorul „a fost constrâns” să recurgă la un „mecanism” al transpunerii în scenă, adică „la serviciile interpretării (în spectacol) cu un scop practic, și anume ca lumea exprimată de el în muzică să poată fi înțeleasă mai bine și astfel să intre deplin în *rezonanță* cu sensibilitatea și înțelegerea spectatorului” (p. X–XI).

În al treilea rând, publicul – care este „punctul terminus al oricărui demers interpretativ” trebuie considerat „ca spectator activ”, pentru ca, atunci când participă la reprezentare, să aibă „șansa reală de a se împărtăși chiar din gândurile și simțămintele exprimate în partitură de compozitor” (P. XI). În felul acesta spectatorul „reface drumul invers al celui parcurs de *interpretare*”.

Aceasta (*interpretarea*) are o structură bine condiționată, pe care autorul o înfățișează astfel: „pleacă de la partitură – care reprezintă codificarea gândurilor și simțămintelor compozitorului – concretizând-o, o reifică prin reprezentare. Spectatorul, plecând de la reprezentarea la care asistă, trebuie să poată reface și retrăi gândurile și simțămintele compozitorului” (p. XI).

Expunerea acestor reguli se încheie cu o concluzie de largă semnificație metodologică: „Atunci când spectatorului nu i se oferă prilejul *de a reface* ceea ce a intenționat și a spus prin muzica sa compozitorul, spectacolul se abate de la funcția sa” (p. XI).

3. Cu referiri la mari teoreticieni și creatori în domeniul artei muzicale, autorul pune în atenție, pentru orice interpret, complexitatea fenomenului, care, în „inflația de dilentatisme” în care se află înțelegerea și interpretarea astăzi (oricum, mult în afara unei hermeneutici muzicale), face necesară cunoașterea nu la nivel de amator, ci de profesionalitate. În acest sens vine și trimiterea la concepția lui

Stravinski privind „ponderea și valoarea *muzicalului* în munca interpretului, fie el regizor, cântăreț sau dirijor”, pondere care, dacă nu este luată în seamă, interpretarea devine mai mult decât discutabilă (p. 179).

O „Promenadă prin sălile de operă în compania cititorului” (partea a II-a și cea mai extinsă a lucrării, după ce, în partea I-a, au fost înfățișate: artistul liric, compozitorul, spectatorul) constituie o examinare realistă a unei situații care deja a început să îngrijoreze. „Din păcate, azi – subliniază autorul – interpretarea a devenit expresia unor sentimente *contrafăcute*, departe, mult prea departe de caracterul și sensul simțămintelor și gândurilor *adevărate*, conținute și sugerate de muzică. În ceea ce-l privește pe regizorul modern și avangardist, acesta se dezinteresează total de muzică, agendă ce-i reușește pe deplin” (p. XIII).

Întrebându-se: „care să fie rațiunea pentru care interpretările-șablon pe care le întâlnim în spectacolele recente au câștigat atâta vogă, devenind prin contaminare o modă?”, autorul consideră că „secretul constă în optica interpretului, fie el regizor, cântăreț etc., adică în înclinarea acestora de a considera opera ca rezultat al unei combinații în care asamblarea părților componente, a textului muzical cu cel literar, este mai mult sau mai puțin aleatorie... De aceea, aceste elemente constitutive pot suporta orice soi de modificări” (p. 109).

Și exemplificările nu-s puține! Căci prea multe interpretări actuale ale regizorului, cântărețului etc. pornesc „de la un aspect fundamental eronat, care constă în a capitula în fața trendului actual, marcat de superficialitate în tratarea problemelor de cultură” (p. 114).

Și ca exemplu (à propos și de rolul atmosferei), în „Orfeu” de Monteverdi întâlnești pe scenă personaje îmbrăcate în aceleași costume de piele neagră și „stilizate” după modelul uniformelor Gestapo-ului, ca și în „Tosca” de Puccini, în care Scorpia a luat înfățișarea și comportamentul unui anchetator nazist (p. 140).

Nu importă nici epoca, nici subiectul operei, regizorul își expune „viziunea”, de cele mai multe ori de a „valorifica” doar unele detalii extrase superficial din context. De pildă, în tabloul II din opera „Rigoletto”, personajul (Rigoletto) e pus să țopăie „à la Charlie Chaplin”, figura tragică a lui Rigoletto este transformată într-o paiață schimonosită, și aceasta „de dragul unui efect de moment, impus de gustul regizorului!” (p. 145).

Regizorul devine „experimentator”, imaginându-și regia de operă ca un soi de „hocus-pocus” (p. 155), de unde și obsesia schimbării datelor partiturii muzicale și „montări” care produc mai mult groază în public. De pildă, Serviciul de presă al Deutschen Operam Rhein” da următorul comunicat: „Începând din 9 mai 2013 «Tannhäuser» de Wagner la Opera din Düsseldorf va avea loc numai sub formă de concert”. Motivarea e semnificativă: conducerea Operei a dat următorul comunicat de presă: „Cu cea mai mare consternare suntem constrânși să reacționăm față de situația creată de unele scene, mai ales scena împușcării, redată extrem de realist, scene care au provocat mai multor spectatori o asemenea traumă, atât psihic cât și

fizic, încât aceștia au fost nevoiți să se supună tratamentelor medicale”; „am discutat cu regizorul modificarea unor scene. Refuză, din considerente «artistice»” (p. 87–88).

4. Cu multe incursiuni în montările „moderne” ale spectacolului de operă, caracterizate prin „alunecare în afara textului muzical” (ceea ce „duce la o gravă degradare a virtuților muzicii”), autorul pune în atenție condiții esențiale ale unei normalizări: pregătirea muzicală, în primul rând (ca înțelegere a ceea ce susținea Stravinski: „imanența muzicii”); înțelegerea unității dintre „grai și cânt” în limbajul operei; rolul tradiției în operă; conștiința artistică și responsabilitatea pentru ceea ce exprimă. Căci veritabila formulă de „redare” (execuție) trebuie să exprime conținutul, adică „intențiile partiturii” (p. 191).

Un crez optimist se anunță, de fapt, încă din „Introducere”: „Oricât ar fi de specială, de deosebită, vremea noastră nu poate fi situată prea mult în afara normalității”. De fapt, analiza spectacolului, care, în montările „moderne” devine obstacol, ca și a condițiilor prin care clarifică rolul și valoarea interpretării, constituie un veritabil îndrumător pentru toți cei care prețuiesc capodoperele muzicii lirice și redarea lor în spectacolul de operă.

Cartea conține numeroase relatări, din constatări în contexte determinate privind asemenea derapaje de la ceea ce înseamnă o concepere obiectivă a unui spectacol de operă. Din toate desprinde învățăminte pentru o normalizare a situației, punând în atenție ceea ce va caracteriza totdeauna arta unui bun interpret sau regizor: „a considera structura operei, adică a spectacolului liric, ca rezultat al unei contopiri între părțile ce o compun, părți ale căror legături intime duc la închegarea unui tot unitar în care elementele se condiționează reciproc” (p. 108–109).

De pildă, este de observat „diferența de natură între cuvântul cântat și cel vorbit... dar și între cele două posibilități fundamentale de manifestare scenică: spectacolul dramatic și cel liric, adică textul literar și textul muzical, precum și faptul că fiecare dispune de mecanismul său propriu pentru a-și construi ficțiunea specifică, ne conduc la un element ce ține de marea artă: gradul de transfigurare. Nimic nu poate sta alături în muzică în privința acestei virtuți artistice” (p. 115–116).

Tocmai de aceea e nevoie de o înțelegere corectă a artisticului, ca să vedem „cât de ușor se poate aluneca atât într-o parte, cât și în alta: fie prin fantezii ridicole, fie prin confundarea artisticului cu realul” (p. 115).

Căci nu se poate nesocoti „specificul esențial”, care-i conferă muzicii „calitatea de a fi considerată un miracol”, așa cum se procedează „în înscenările de operă avangardiste, marcate de viziuni reduționiste, ce duc la grave și fatale erori de interpretare și amputează artisticul” (p. 130).

Sunt multe aspecte ale specificului creației muzicale ce trebuie înțelese și luate în considerare de interpret. Între acestea se impune (așa cum o arată cantatele lui Bach, spune autorul) faptul că muzica „construiește forme proprii stărilor sufletești respective, pe care le adâncește, dându-le un profil mult mai bogat și

subtilizându-le în același timp, pentru că, așa cum spune Goethe, ritmului poetic, compozitorul îi opune măsura și mișcarea în tact, de unde se vede superioritatea muzicii” (p. 134).

Acest aspect esențial (și multe altele) nu sunt înțelese în montările care vor să fie neapărat „noi”: „este o eroare, dacă nu chiar un afront adus sensibilității și talentului muzical al interpretărilor din lumea artei lirice, faptul că de la începutul studiului corepetitorului sau maestrului atrage atenția cântărețului, cu scopul de a-i stârni procesul de interpretare, numai asupra textului literal ce acompaniază muzica” (p. 137).

Sunt luate în atenție aspecte ce țin de atmosferă, de culoarea locală (de epoca istorică), condiții de care nu țin seamă montările „avangardiste” și așa se face, de pildă, că în înscenarea lui „Faust” de Gounot, cei doi, Faust și Mefisto, „pot apărea sub orice formă, până la confuzie identitară”, iar corul soldaților care se întorc acasă după o luptă victorioasă este transformat „într-o ceată de infirmi, rezemați în cârje și înfășurați în bandaje” (p. 222).

Se ajunge la situații în care „spectacolul de operă «modernizat» contrazice scopul pentru care a luat ființă: acela de a da viață partiturii muzicale” (p. 241).

În ansamblu privită, cartea de față oferă o oglindire fidelă a situației spectacolului de operă astăzi, rezultată dintr-o cunoaștere de participant activ la viața muzicală. În urma unui examen sever al circumstanțelor care „au condus la această situație de născocită «modernitate» – aceea de a pune muzica în paranteze, adică de a o nesocoti în procesul de interpretare”, autorul își propune „să analizeze în primul rând drumul normal de la partitură (ca mesaj codificat al intențiilor compozitorului, adică *semnificatul*) la spectacolul de operă (ca mesaj decodificat, adică *semnificatul*)” (p. IX), ceea ce și reușește pe deplin în virtutea profesionalismului și a bogatei sale experiențe.

În loc de încheiere, redăm o mărturisire ce exprimă importanța mării responsabilități a interpreților: „Când interpreții, datorită acuității psihologice, reușesc să dibuiască și să închege în reprezentări profilul adevărat al eroului – cu toată bogăția tainelor pe care le ascunde muzica –, această «descoperire» va face ca personajele respective să trăiască pe scenă și să convingă prin talentul lor, atât cel muzical, cât și cel vocal și scenic. Dacă însă publicul ne *scapă*, lăsându-l să se «distreze», în loc să fie concentrat asupra conținutului muzical, cea mai mare parte din vină o purtăm noi interpreții prin propria noastră lipsă de concentrare, adevărata cauză pentru care nu le putem captiva atenția” (p. 329). Așa cum spunea George Enescu: „Ah, dacă spectatorii ar consimți să devină și ascultători!”