

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U:784.087.684.131(048)(043.3)

NISTREANU ELENA

CONTRIBUȚIA TENORULUI MIHAIL MUNTEAN
LA DEZVOLTAREA ARTEI VOCALE DE OPERĂ ÎN
REPUBLICA MOLDOVA

653.01 — Muzicologie

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

Axionov Vladimir, dr.hab., prof.univ.

_____ Țircunova Svetlana, dr., prof. univ.

Autor:

_____ Nistreanu Elena

CHIȘINĂU, 2017

© Nistoreanu Elena, 2017

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză).....	5
LISTA ABREVIERILOR.....	8
INTRODUCERE	10
1. ROLUL ARTEI INTERPRETATIVE A LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE NAȚIONALE: COORDONATE ALE CERCETĂRII.....	18
1. 1. Baza metodologică a cercetării activității artistice a tenorului Mihail Muntean.....	18
1. 2. Artă și știința cântului.....	22
1. 3. Problematika genului de operă.....	32
1. 4. Concluzii la capitolul 1.....	45
2. MANIFESTĂRILE LIRICE ALE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA VEST- EUROPEANĂ.....	47
2. 1. Nobilul Riccardo din opera <i>Bal mascat</i> de Giuseppe Verdi.....	49
2. 2. Personajul verist Canio din opera <i>Paiațe</i> de Ruggero Leoncavallo.....	64
2. 3. Concluzii la capitolul 2.....	78
3. REALIZĂRILE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN DOMENIUL OPEREI RUSE (PRIN PRISMA OPERELOR LUI P. CEAIKOVSKI).....	81
3. 1. Imaginea poetul Lenski din opera <i>Evgheni Oneghin</i>	82
3. 2. Personalitatea contradictorie a lui Gherman din opera <i>Dama de pică</i>	94
3. 3. Concluzii la capitolul 3.....	118
4. PRESTAȚIILE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA NAȚIONALĂ.....	120
4. 1. Particularitățile rolului Petru Rareș din opera omonimă de Eduard Caudella.....	120
4. 2. Eroul revoluționar din opera <i>Sergei Lazo</i> de David Gherșfeld.....	135
4. 3. Concluzii la capitolul 4.....	146
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	148
BIBLIOGRAFIE.....	151
ANEXE.....	164
Anexa 1. Note explicative.....	164
Anexa 2. Exemple muzicale.....	179
Anexa 3. Termeni vocali: glosar.....	194
Anexa 4. Portretul de creație al lui Mihail Muntean.....	195
Anexa 5. Secvențe din spectacole.....	198

Anexa 6. Înregistrări audio.....	206
Anexa 7. Tabelul rolurilor interpretate de Mihail Muntean.....	208
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	210
CV-ul AUTORULUI.....	211

ADNOTARE

Nistoreanu Elena. Contribuția tenorului Mihail Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova. Teza pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor și culturologie la specialitatea 653.01 — Muzicologie, Chișinău, 2017.

Structura tezei: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 272 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, italiană, spaniolă, germană, rusă și ucraineană), 7 anexe, 150 de pagini text de bază, 48 pagini anexe.

Cuvinte-cheie: Mihail Muntean, tenor, *belcanto*, operă, rol central, *Bal mascat*, *Paiate*, *Evgheni Oneghin*, *Dama de pică*, *Petru Rareș*, *Serghei Lazo*, dificultăți tehnice vocale, Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”.

Domeniul de studiu: istoria artei interpretative de operă din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI.

Scopul și obiectivele tezei. Scopul cercetării constă în evaluarea contribuției lui M. Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova pe baza analizei partidelor vocale centrale din lucrările lirice ale compozitorilor vest-europeni, ruși și autohtoni, interpretate de tenor, unele din ele fiind interpretate în premieră pe scena TNOB „Maria Bieșu”. **Obiectivele cercetării** rezidă în efectuarea analizei multiaspectuale a partidelor vocale din unele opere în interpretarea lui M. Muntean; relevarea atât a dificultăților vocale și a problemelor tehnice, cât și a modalităților de depășire ale acestora, utilizate de cântăreț; caracterizarea manierei interpretative a lui M. Muntean și determinarea profilului artistic al cântărețului în contextul creației de operă; determinarea influenței activității lui artistice asupra dezvoltării creației de operă în Republica Moldova și peste hotarele ei.

Noutatea științifică și originalitatea. Prezenta teză este prima cercetare complexă în știința muzicală autohtonă, consacrată studierii procesului artistic și a problemelor tehnico-vocale în realizarea rolurilor centrale din diverse opere create de M. Muntean. Sunt introduse în uz științific rezultatele analizei operelor vest-europene (*Paiate* de R. Leoncavallo și *Bal mascat* de G. Verdi), ruse (*Evgheni Oneghin* și *Dama de pică* de P. Ceaikovski) și naționale (*Petru Rareș* de E. Caudella și *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld), care sunt examinate prin prisma viziunii interpretative originale a tenorului. În lucrare este utilizată o metodă de cercetare complexă ce presupune îmbinarea aspectelor muzicologic și interpretativ.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în argumentarea teoretică a aportului cântărețului Mihail Muntean la evoluția artei vocale de operă, argumentare ce oferă, la rândul său, instrumentarul necesar în aprecierea valorii acestei contribuții și ponderii ei în cultura muzicală națională, toate acestea în vederea utilizării rezultatelor obținute atât în muzicologia autohtonă, cât și în procesul de învățământ artistic din Republica Moldova.

Semnificația teoretică. Studiarea activității artistice a lui M. Muntean constituie un aport considerabil la aprofundarea cunoștințelor în domeniul artei vocale din Republica Moldova și în evoluția activității TNOB „Maria Bieșu”. Lucrarea de față completează informațiile despre personalitatea artistică a lui M. Muntean prin elucidarea stilului său interpretativ, a particularităților tehnicii cântului, a recomandărilor metodice în depășirea problemelor vocale. Concluziile teoretice pot servi drept bază pentru cercetări științifice ulterioare în domeniul artei cântului și istoriei operei naționale și universale.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele cercetării pot fi aplicate în cursurile universitare de *Canto*, *Măiestrie de operă*, *Istoria artei vocale*, *Practica artistică*, *Istoria muzicii universale*, *Istoria muzicii naționale* din instituțiile de învățământ de profil. Recomandările formulate pot fi utile atât studenților și pedagogilor de canto, cât și viitorilor cercetători.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele investigației au fost aprobate în cadrul mai multor conferințe științifice internaționale din Republica Moldova și Rusia, fiind reflectate în 10 publicații științifice ale autoarei.

АННОТАЦИЯ

Нистрянэ Елена. Вклад тенора Михаила Мунтяна в развитие оперного вокального искусства в Республике Молдова. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 — Музыковедение, Кишинев, 2017.

Структура диссертации: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 272 наименований (на румынском, английском, французском, итальянском, испанском, немецком, русском и украинском языках), 7 приложений; 150 страниц основного текста, 48 страниц приложений.

Ключевые слова: Михаил Мунтян, тенор, бельканто, опера, главная роль, *Бал маскарад*, *Паяцы*, *Евгений Онегин*, *Пиковая дама*, *Петру Рареш*, *Сергей Лазо*, вокальные технические трудности, Национальный театр оперы и балета им. Марии Биешу.

Область исследования: история оперного исполнительского искусства второй половины XX – начала XXI вв.

Цель и задачи работы. Цель исследования — оценка вклада М. Мунтяна в развитие вокального оперного искусства в Республике Молдова на основе анализа ведущих теноровых партий из опер западноевропейских, русских и отечественных композиторов в исполнении певца, некоторые из которых исполнены им впервые на сцене НТОБ им. М. Биешу. **Задачи исследования** — комплексный анализ вокальных партий из некоторых опер в исполнении М. Мунтяна; выявление в них как певческих трудностей и технических проблем, так и предлагаемых способов их решения; характеристика исполнительской манеры и творческого облика певца в контексте оперного искусства; определение влияния его артистической деятельности на развитие оперы в Республике Молдова и за ее пределами.

Научная новизна и оригинальность. Данная работа — первое в отечественной науке комплексное исследование, посвященное изучению творческого и вокально-технологического процесса в работе над центральными ролями из опер, исполненных М. Мунтяном. В научный обиход вводятся результаты анализов западноевропейских (*Паяцы* Р. Леонкавалло и *Бал маскарад* Дж. Верди), русских (*Евгений Онегин* и *Пиковая дама* П. Чайковского) и национальных (*Петру Рареш* Э. Кауделлы и *Сергей Лазо* Д. Гершфельда) опер с позиции оригинальной исполнительской трактовки певца. В диссертации использован метод целостного анализа, включающий музыковедческий и исполнительский аспекты.

Важная научная проблема, разрешенная в диссертации, заключается в научной аргументации вклада М. Мунтяна в развитие вокального оперного искусства, что дает теоретическое обоснование для художественной оценки его творческих достижений и определения их роли в отечественной музыкальной культуре и позволяет применять полученные результаты в музыковедении и музыкальном образовании Республики Молдова.

Теоретическое значение. Исследование творческой деятельности М. Мунтяна вносит значительный вклад в осмысление процесса развития вокального исполнительства в Республике Молдова и путей эволюции НТОБ им. М. Биешу. Работа дополняет материалы о художественном облике певца: о его исполнительском стиле, особенностях техники пения, методических принципах, используемых в преодолении вокальных трудностей. Теоретические выводы могут служить базой для дальнейших научных изысканий в области вокального искусства и истории мировой и национальной оперы.

Практическая значимость работы. Результаты работы могут использоваться в курсах *Пение*, *Оперное мастерство*, *История вокального искусства*, *Исполнительская практика*, *История зарубежной музыки*, *История национальной музыки* в музыкальных учебных заведениях. Рекомендации окажутся полезными студентам, педагогам и исследователям.

Внедрение научных результатов. Результаты работы были апробированы на международных научных конференциях в Молдове и России и отражены в 10 научных публикациях.

ANNOTATION

Nistoreanu Elena. The contribution of tenor Mihail Muntean's to the development vocal art of Opera in the Republic of Moldova. Thesis for doctor's degree in the study of arts and culture science, speciality 653.01 — Musicology, Chişinău, 2017.

Structure of the thesis: introduction, four chapters, general conclusions and recommendations, bibliography consisting of 272 titles (in the Romanian, English, French, Italian, Spanish, German, Russian and Ukrainian languages), 7 appendices, 150 pages of the basic text, 48 appendix pages.

Keywords: Mihail Muntean, tenor, *belcanto*, opera, leading part, *Masquerade Ball*, *Piazzo*, *Eugene Onegin*, *The Queen of Spades*, *Petru Rareş*, *Serghei Lazo*, vocal technical difficulties, the *Maria Bieşu* Opera and Ballet Theatre.

Area of research: the history of the opera interpretative art from the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries.

Purpose and objectives of the thesis: The purpose of the research consists in to present the appreciation of M. Muntean's contribution to the development of vocal art of opera in the Republic of Moldova on the basis of the analysis of the leading tenor parts from lyrical works by West-European, Russian and native composers, performed by the singer, some of these parts being realized by him on the stage of the *Maria Bieşu* NOBT for the first time. The objectives of the research consist in presenting a complex analysis of the vocal parts from operas performed by M. Muntea; revealing both the vocal difficulties and technical problems present in them as well as presenting his methods of solving them; characterizing his interpretative manner and the singer's creative portrait in the context of opera art; determining the influence of his artistic activity on the development of opera art in the Republic of Moldova, and beyond its borders.

Scientific novelty and originality. The present thesis is the first complex research in native musical science devoted to the study of both the artistic process and the technical-vocal problems while working on the leading parts performed by M. Muntean in different operas. The results of the analysis of the West-European operas (*Piazzo* by R. Leoncavallo and *Masquerade Ball* by G. Verdi) the Russian operas (*Eugene Onegin* and *The Queen of Spades* by P. Tchaikovsky) and the national operas (*Petru Rareş* by E. Caudella and *Serghei Lazo* by D. Gherşfeld) have been introduced in scientific use. These operas are examined in the light of the tenor's original interpretative treatment. An original method of research that combines musicological and interpretative aspects has been used in the present investigation.

The scientific problem solved in the thesis consists in the theoretical argumentation of M. Muntean's contribution to the development vocal art of Opera, fact that proposes the necessary instrument for appreciating the value and share of this contribution to national musical culture, for using the obtained results both in native musicology as well as in the process of artistic education in the Republic of Moldova.

Theoretical value. The study M. Muntean's artistic activity constitutes a considerable contribution to the comprehension of the development of vocal art in the Republic of Moldova, and the evolution of the *Maria Bieşu* NOBT. The present work completes the information about the famous tenor's artistic image: about his interpretative style, the technical peculiarities of singing and the recommendations for overcoming the vocal difficulties. The theoretical conclusions can serve as basis for further scientific research in the field of vocal art.

Practical significance of the work. The results of the research can be used in the university courses *Singing*, *Opera Mastery*, *History of Vocal Art*, *Interpretative Practice*, *History of Universal Music*, *History of National Music* taught in specialized institutions. The formulated recommendations can be useful both to the students, teachers of singing and future researchers.

Application of scientific results. The results of the work were approved at international scientific conferences held in the Republic of Moldova and Russia being reflected in the author's 10 scientific publications.

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP— Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

AȘM — Academia de Științe a Moldovei

autoref. — autoreferat

cf. — cifră

CSI — Comunitatea Statelor Independente

dr. — doctor

ed. — editură

etc. — et cetera

ex. — exemplu

hab. — habilitat

idem — același

m., mm. — măsură, măsuri

mln. — milioane

NOBT — National Opera and Ballet Theatre

n. — număr

or. — oraș

p. — pagină

prof. — profesor

RM — Republica Moldova

RSSM — Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

RSR — Republica Socialistă Română

sec. — secol, secole

ș. a. — și alții

TNOB — Teatrul Național de Operă și Balet

UCR — Uniunea Compozitorilor din România

URSS — Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

vol. — volum

автореф. — автореферат

в., вв. — век, века

ВТО — Всероссийское театральное общество

вып. — выпуск

Госмузиздат — Государственное музыкальное издательство

дис. — диссертация

д-р — доктор

др. — другие

ИА — информационное агентство

изд. — издательство

им. — имени

канд. — кандидат

Музгиз — Музыкальное государственное издательство

НТОБ — Национальный театр оперы и балета

РГНФ — Российский Гуманитарный Научный Фонд

ред. — редактор

РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

с. — страница, страницы

сов. — советский

СПб — Санкт-Петербург

ССР — Советская Социалистическая Республика

цит. — цитата

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Creația interpretativă a lui Mihail Muntean (născut în 1943) este un fenomen care marchează o perioadă importantă în dezvoltarea artei vocale moldave. În 1972, când tânărul tenor debuta în rolul lui Cavaradossi din opera *Tosca* de G. Puccini, pe scena TNOB din Chișinău deja excelau T. Alioșina, B. Raisov, L. Erofeeva, V. Mironov, L. Mihailova. Intra în apogeul gloriei sale M. Bieșu, care devenise „Cea mai bună Cio-Cio-San” din lume și interpreta partide de sopran centrale în teatru. Apariția lui M. Muntean pe scena lirică chișinăuiană a devenit un eveniment remarcabil în cultura muzicală a Moldovei, fapt reflectat în opinia muzicienilor și în ecourile presei. În scurt timp el devine tenorul principal al teatrului, fiind „... o planetă aparte, care adună în jurul său foarte mulți sateliți. Discipolii, partenerii de scenă îl văd tânăr, cu o viziune europeană, adunând în preajmă o constelație de talente. Știe să transmită atâtea emoții, atâta energie”, — subliniază S. Bivol [69].

Pasiunea pentru arta de operă, antrenarea profundă în varietatea *belcanto* sunt doar câțiva factori care l-au edificat pe M. Muntean ca pe un mare promotor al valorilor scenei lirice în Republica Moldova. În anii de activitate fructuoasă pe scena Teatrului de Operă și Balet din Moldova și pe diverse scene mondiale, M. Muntean a evoluat în multe spectacole, interpretând circa 30 de roluri din diverse producții operistice, aparținând mai multor școli componistice: italiană, franceză, rusă, georgiană și națională. Chipurile create de el au intrat în istoria culturii autohtone ca mari realizări ale artei interpretative: Cavaradossi, Calaf, Radames, Alfredo, Manrico, Jose, Lenski, Gherman, Keto, Petru Rareș, Serghei Lazo și încă multe alte partide centrale. Numele renumitului tenor moldav este apreciat de cunoscătorii de artă clasică nu doar din Republica Moldova, ci și din alte țări ale lumii: Rusia, Ucraina, Belarus, Letonia, Estonia și Lituania, din țările Asiei Mijlocii. El efectuează turnee în România, Bulgaria, Polonia, Ungaria, Germania, Franța, Italia, Danemarca, Marea Britanie, SUA, Filipine, Israel, Austria, Elveția, Olanda, demonstrând măiestria sa în arta vocală unui larg public din toată lumea.

Activitatea artistică a lui M. Muntean nu a trecut neobservată nici de compozitorii din Republica Moldova, care, în creațiile lor componistice, se orientează în mod special spre potențialul vocal al tenorului. Reieșind din problematica tezei date, este foarte important faptul că una dintre operele naționale (*Serghei Lazo* de D. Gherșfeld) a fost scrisă special pentru posibilitățile vocale ale acestui cântăreț, care și a interpretat rolul principal. Special pentru vocea sa au creat lucrări vocal-simfonice V. Zagorschi, E. Lazarev, Z. Tkaci, creații de cameră — V. Rotaru, A. Sokireanski, Gh. Mustea, E. Doga. Așadar putem afirma că M. Muntean influențează și dezvoltarea tradiției componistice din Republica Moldova. Palmaresul lui M. Muntean nu va fi

complet dacă nu vom remarca aportul său la formarea școlii vocale proprii în cadrul activității pedagogice la AMTAP. M. Muntean a educat o serie de tineri cântăreți, care în prezent activează în instituții de învățământ și în cele artistice (teatre de operă, filarmonici): I. Losi, M. Bujor, A. Cheptini, N. Tanasiiciuc; inclusiv pe scena TNOB *Maria Bieșu* din Chișinău: Iu. Gâscă, I. Macarenco, R. Picireanu; la catedra *Canto academic* a AMTAP, devenindu-i colegi și continuând metodele lui pedagogice (V. Nikitcenko, E. Nisteanu). Autoarea prezentei teze a urmat cursurile de licență și masterat în clasa lui M. Muntean, ceea ce i-a permis studierea și perceperea particularităților școlii de cânt a maestrului, oferindu-i posibilitatea de a efectua o analiză temeinică a metodei de emitere vocală proprie cântărețului. În continuare vom încerca să explicăm unele fenomene vocale și să dezvăluim metodele tehnice la care apelează tenorul pentru o interpretare inconfundabilă și strălucită.

Munca titanică a maestrului M. Muntean a fost apreciată la justa ei valoare. El este Artist Emerit al RSSM (1974), posesor al medaliei *G. Verdi* în or. Busseto, Italia (1978), Artist al Poporului din RSSM (1980) și din URSS (1986), Laureat al Premiului de Stat (1988) și al Premiului Național (2013), Cavaler al Ordinului Republicii (1993). În anii 1996–1997 deține funcția de director general al Teatrului Național de Operă și Balet din Chișinău. Ulterior este numit șef al catedrei de *Canto academic* la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, funcție ce o ocupă și până în prezent. Este decorat cu medalia *Ștefan cel Mare și Sfânt*, cu medalia *G. Enescu* (România). Academia de Muzică și Arte din Iași i-a conferit titlul de *Doctor Honoris Causa* (2007), după care, același titlu onorific îi este conferit și de Universitatea *Ovidius* din Constanța (2008), de Academia de Științe a Republicii Moldova (2013), în timp ce capitala Moldovei îl distinge cu titlul de Cetățean de Onoare al Chișinăului (2010), iar fondul *Personalitatea*, după bilanțul anului, îl declară *Personalitatea țării — 2012* în domeniul artei. În capitala culturală a CSI din 2015, or. Voronej, Mihail Muntean a fost decorat cu premiul umanitar al CSI *Звезды содружества*, în nominația *Cultura și Arta*. Dorind a răsplăti meritele tenorului Mihail Muntean — „În semn de înaltă recunoaștere și apreciere pentru prestigioasa carieră închinată artei lirice, pentru talentul și dăruirea deosebite prin care a dat viață numeroaselor personaje pe cele mai mari scene ale lumii”, președintele României K. Iohannis îi conferă Ordinul *Meritul Cultural* în grad de *Cavaler*, Categoria *D — Arta spectacolului*, decret semnat la 19.01.2016 (anexa 5, nr. 15). Adesea este invitat să juriizeze diverse concursuri și festivaluri, cum ar fi *Crizantema de argint*, *Două inimi gemene*, *Moldova are talent* etc.

M. Muntean cucerește simpatia specialiștilor și publicului, ceea ce o demonstrează aprecierile din presă. Măiestria lui a fost înalt apreciată și de renumitul interpret rus I. Kozlovski, care spunea că „...el este un cântăreț minunat cu o voce splendidă și un partener sigur” [71,

p. 33]. Compozitorul E. Doga îl estimează pe M. Muntean drept „...unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai elitei de operă din ultimul sfert al secolului XX fără de care este imposibil să vedem întreaga paletă a vieții spirituale a poporului nostru” [74, p. 2]. Revista italiană *Il piccolo* scrie: „Mihail Muntean este un tenor superb, foarte talentat, cu o carieră remarcabilă. Evoluția lui într-adevăr corespunde exigențelor unui artist de talie mondială” [62, p. 4]. Scriitorul V. Dumbrăveanu confirmă această opinie: „El cântă, se exprimă metaforic, durut și gingaș precum codrii în freamăt, izvoarele murmurând și cărările șerpuitoare ale plaiului nostru. În vocea lui M. Muntean se aud culorile vântului adiind dinspre munte și legănarea spicelor coapte în amiază” [62, p. 3].

Toate aceste considerații confirmă, că Domnia Sa a reușit să își creeze un cerc de ascultători fideli și contribuie la propagarea artei de operă pe teritoriul Republicii Moldova, astfel îl vedem pe interpret susținând spectacole la Edineț, Bălți, Râbnița, în alte localități, unde interpretează arii din operele lui G. Verdi, G. Bizet, R. Leoncavallo, G. Puccini, P. Ceaikovski. Rolul lui de promotor al genului de operă este mai remarcabil, având în vedere stabilitatea și longevitatea activității sale: debutând în anul 1972, activează cu succes până în prezent.

Deși aportul lui M. Muntean la dezvoltarea culturii muzicale din Republica Moldova este imens, arta sa, pe parcursul anilor, nu a fost reflectată în profunzime, după cum s-ar fi convenit, au existat doar recenzii, articole și schițe publicistice. Dintre acestea menționăm astfel de publicații ca: *Онегина поют молодые* [219], *Опера на всю жизнь* [197], *Dama de pică* [54] și multe altele. În anul 1986, la Chișinău, apare în trei limbi (română, rusă, engleză) lucrarea muzicologului G. Ludman *Mihail Muntean* [62], în care autoarea indică date biografice, roluri, analizează câteva dintre ele, enumeră turneele, invocă aprecierile partenerilor de scenă, ale presei republicane și străine, toate acestea vizând activitatea tenorului de până în anul 1986. Abia în anii 2013 și 2014, în legătură cu jubileul maestrului, i-au fost dedicate două ediții mai ample: *Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii*, editată sub auspiciile Academiei de Științe a Moldovei, și volumul jubiliar *Mihail Muntean: O viață dedicată operei*, semnat de A. Dănilă și G. Cocearova [68; 38]. Nici lucrările menționate mai sus nu au epuizat problematica pe care o generează activitatea artistică a lui M. Muntean. Depistăm o disproporție între importanța activității sale și studiarea insuficientă în literatura de profil a realizărilor artistice ale tenorului moldav de talie mondială. Din acest motiv **actualitatea** tezei date este condiționată de necesitatea eliminării unei lacune din muzicologia autohtonă, acest lucru fiind posibil prin examinarea multilaterală a aportului lui M. Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova.

Este evident faptul că în volumul unei cercetări nu poate fi elucidat întregul diapazon artistic în care se manifestă plener cântărețul. Prin urmare, în calitate de material al tezei au fost selectate doar câteva roluri centrale din operele compozitorilor vest-europeni, ruși și naționali. La această alegere s-a recurs din următoarele considerente: M. Muntean, fiind tenorul de frunte al TNOB „Maria Bieșu”, include în palmaresul său acele partide vocale, stabilite în repertoriul teatrului potrivit strategiei artistice din anii 1970–1990, care se înscriu pe trei direcții stilistice ale operei: vest-europeană, rusă și națională. Din operele occidentale au fost selectate pentru analiză în detaliu *Bal mascat* de G. Verdi și *Paiațe* de R. Leoncavallo, din creațiile ruse — *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică* de P. Ceaikovski, iar din opusurile naționale — *Petru Rareș* de E. Caudella și *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld.

Pentru a argumenta alegerea noastră și atenția acordată anume acestor opere, vom invoca următoarele motive. Lirica italiană ocupă un loc deosebit în repertoriul oricărui vocalist, deoarece stă la baza dezvoltării tehnicii *belcanto*. Autoarea tezei a cercetat operele *Bal mascat* și *Paiațe*, roluri pe care M. Muntean le interpretează până în prezent, pentru a putea realiza o analiză bazată pe propriile observații în urma vizionării acestor spectacole. Selecția a fost influențată și de conștientizarea diversității operelor din punctul de vedere al stilului lor componistic (romantism, verism) și al imaginilor artistice. Rolul lui Riccardo (*Bal mascat*) este unul specific, deoarece evoluția muzicală a protagonistului se dezvăluie în duete și ansambluri. Din acest considerent, a fost evitat de mulți tenori și este reflectat insuficient în literatura de specialitate. Cel de-al doilea personaj din opera italiană este Canio (*Paiațe*), a cărui interpretare pe scenele din Marea Britanie în 2004 i-a adus maestrului aprecierea (făcută în presa engleză) de „cel mai bun Canio al Europei”. Acest lucru ne-a inspirat să cercetăm resorturile rolului, pe care M. Muntean le înglobează într-o întrebare: „Cine suntem noi — oameni, paiațe?” [7, p. 34].

Din vasta creație a lui P. Ceaikovski, în vizorul nostru s-au situat două opere ai căror eroi principali au caractere diametral opuse. Posedând un timbru lirico-dramatic, M. Muntean realizează plastic atât pe liricul poet Lenski, cât și pe dramaticul Gherman. În partida vocală centrală din opera *Dama de pică*, una dintre cele mai complexe și dificile, M. Muntean a avut posibilitatea de a-și dezvolta desăvârșit măiestria, iar interpretarea rolului tânărului poet din opera *Evgheni Oneghin* a devenit o realizare artistică model pentru succesorii maestrului.

Lirica operistică națională este ilustrată de partidele titulare din operele *Petru Rareș* de E. Caudella și *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld. Din cele trei roluri naționale din palmaresul tenorului (la cele menționate se adaugă și partida lui Șuțake din opera *Glira* de Gh. Neaga), ne putem referi doar la primele două, dat fiind că partitura operei *Glira* nu s-a păstrat.

Reieșind din cele expuse, a fost stabilit **scopul principal al tezei** care constă în evaluarea contribuției lui M. Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă în Republica Moldova pe baza analizei partidelor vocale centrale din lucrările lirice ale compozitorilor vest-europeni, ruși și autohtoni, realizate de tenor. Unele din ele au fost interpretate în premieră pe scena TNOB. În vederea realizării acestui scop sunt formulate următoarele **obiective**:

1. stabilirea bazei metodologice, care reprezintă punctul de pornire și de documentare în cercetarea științifică a aportului lui M. Muntean la evoluția artei vocale de operă din R. Moldova;
2. analiza complexă a partidelor vocale reprezentative din repertoriul tenorului, format din creații lirice și aparținând diverselor școli componistice, întru configurarea particularităților stilului interpretativ al cântărețului și actorului M. Muntean;
3. relevarea dificultăților interpretative și a problemelor tehnice în partidele vocale din operele analizate, precum și a modalităților de depășire a lor, implementate de M. Muntean;
4. determinarea profilului artistic al cântărețului în calitate de promotor al artei lirice;
5. evidențierea impulsului dat de către M. Muntean procesului de îmbogățire a repertoriului de operă al teatrului autohton, prin prima interpretare a multor roluri din operele universale și naționale;
6. determinarea influenței măiestriei interpretative a lui M. Muntean asupra promovării creației de operă în Republica Moldova;
7. evaluarea contribuției artistului la crearea imaginii cultural-artistice a țării noastre peste hotarele ei.

Scopul și obiectivele tezei au determinat **metodologia cercetării științifice** care se bazează pe examinarea muzicologică complexă și stilistico-interpretativă, având un caracter sintetic, a celor mai reprezentative partide centrale din repertoriul de operă a lui M. Muntean. În procesul de elaborare a tezei, au fost aplicate următoarele *metode de cercetare*:

- *metoda analitică*, a stat la baza examinării muzicologice complexe a partidelor vocale, vizate în teză, din punct de vedere componistic și interpretativ;
- *metoda istorică*, a permis atât observarea evoluției genului de operă pe parcursul secolelor, cât și a artei interpretative a lui M. Muntean pe parcursul carierei sale artistice;
- *metoda deductivă și inductivă* ne-a oferit suportul necesar la formularea unor concluzii și generalizări pe marginea analizei muzicologice a partidelor vocale din palmaresul lui M. Muntean;
- *metoda comparativă*, a facilitat acțiunea de reliefare a afinităților și deosebirilor artei interpretative a lui M. Muntean în partidele centrale analizate în teză.

Se recurge și la metode din domeniul teoriei literaturii, îmbinate cu examinări muzicologice de tip istorico-analitic. În lucrare sunt folosite, de asemenea, noțiuni și principii metodologice fundamentale din *teoria și metodică cântului*.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării este determinată de studierea complexă a activității artistice a lui M. Muntean. Cercetarea aduce în circuitul științific un material amplu ce vizează repertoriul interpretului, parteneri, dirijori, regizori, cu care a colaborat în turneele întreprinse, mărturii documentare și extrase din publicații periodice. Caracterul inedit al tezei este asigurat de mai multe elemente ale conținutului ei: sunt depistate și analizate dificultățile interpretative și problemele tehnice în operele interpretate de M. Muntean, precum și soluțiile vocale implementate de el pentru depășirea acestora; pentru prima dată în muzicologia autohtonă se cercetează detaliat rolul interpretului M. Muntean în promovarea creației de operă; este sistematizată într-un tabel cronologic lista rolurilor în care protagonistul tezei s-a produs pe parcursul carierei sale.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în argumentarea teoretică a aportului cântărețului Mihail Muntean la evoluția artei vocale de operă, argumentare ce oferă, la rândul său, instrumentarul necesar în aprecierea valorii acestei contribuții și ponderii ei în cultura muzicală națională, toate acestea în vederea utilizării rezultatelor obținute atât în muzicologia autohtonă, cât și în procesul de învățământ artistic din Republica Moldova.

Semnificația teoretică a tezei constă în îmbinarea aspectelor teoretice și practice de cercetare muzicologică, vizând repertoriul lui M. Muntean și aportul lui la promovarea creației lirice în Republica Moldova. Prin sinteza unor valoroase cercetări, observații și concluzii, prezenta lucrare contribuie la îmbogățirea și aprofundarea datelor științifice privind arta vocală, prin elucidarea stilului interpretativ al tenorului, a particularităților tehnicii cântului, a recomandărilor metodice în depășirea problemelor vocale. Teza poate servi drept bază pentru cercetările științifice ulterioare în domeniul artei cântului.

Valoarea aplicativă a lucrării. Cercetarea poate fi utilizată ca sursă metodică complementară la studierea genului de operă în clasa de *Canto academic*. De asemenea, ea poate servi drept material didactic la disciplinele *Practica pedagogică vocală*, *Istoria și teoria artei interpretative*, *Clasa de operă* în cadrul instituțiilor speciale de învățământ artistic. Materialele tezei pot avea și un caracter aplicativ în activitatea vocaliștilor și în cea a profesorilor de canto, pot servi ca suport în investigațiile viitoare în domeniul artei interpretative.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul AMTAP fiind discutată și recomandată pentru susținere în cadrul ședinței catedrei *Muzicologie și compoziție*

25.06.2016 și la ședința Seminarului Științific de Profil la specialitatea 653.01 — Muzicologie (18.10.2016).

Rezultatele tezei au fost aprobate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale organizate de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (*Învățământul artistic — dimensiuni culturale*: 10.04.2009, 30.04.2010, 15.04.2011, 04.05.2012, 22.04.2016; *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective*: 28.10.2011, 27.04.2012), dar și la ședințele Seminarului metodologic din cadrul AMTAP (*Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior*: 26.03.2010, 17.03.2011, 18.03.2016), în cadrul Internet-conferinței științifice internaționale a Academiei de Muzică Gnesin din Federația Rusă *Музыкальная наука на постсоветском пространстве – 2011*.

Rezultatele cercetării au fost elucidate în 10 publicații științifice, 7 dintre care în reviste aprobate de CNAA. Materialele tezei au fost implementate în activitatea pedagogică a autoarei la catedra *Canto academic* a AMTAP.

Sumarul compartimentelor tezei. Prezenta teză constă din următoarele compartimente: foaia de titlu, foaia privind dreptul de autor, adnotări (în limbile română, rusă, engleză), lista abrevierilor, introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie, anexe, declarația privind asumarea răspunderii, CV-ul autoarei.

Introducerea reflectă actualitatea și importanța temei investigate, gradul de studiere a ei, scopul și obiectivele tezei, noutatea științifică a rezultatelor obținute, importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei, informația cu privire la aprobarea lucrării și sumarul compartimentelor.

Capitolul 1, Rolul artei interpretative a lui Mihail Muntean în dezvoltarea culturii muzicale naționale: coordonate ale cercetării, este consacrat analizei aprofundate a surselor bibliografice care dezvăluie gradul de cunoaștere a problemei abordate până în prezent. În acest sens, au fost cercetate lucrări științifice publicate atât în țară, de către muzicologi, istorici, biografi autohtoni, cât și cele elaborate de către cercetătorii de peste hotare. O atenție sporită a fost acordată publicațiilor recente. Materialele acestui capitol sunt structurate în trei subcapitole, în care se examinează lucrări ce vizează activitatea tenorului M. Muntean, literatura consacrată metodicii de predare a cântului și cercetările dedicate genului de operă Subcapitolul 1. 1., *Baza metodologică a cercetării activității artistice a tenorului Mihail Muntean*, prezintă instrumentarul metodologic în cercetarea activității artistice a tenorului și cuprinde analiza atât a articolelor din culegerile științifice, cât și a celor din presa națională și internațională. În subcapitolul 1. 2. *Arta și știința cântului* sunt concentrate ideile metodico-științifice incluse în volumele care dezvăluie problematica procesului de impostare a vocii și a tehnicii vocale.

Subcapitolul 1. 3. intitulat *Problematica genului de operă*, cuprinde cercetări din trei domenii științifice: primul face parte din literatura științifico-informativă (enciclopedii, dicționare, ghiduri), al doilea domeniu cuprinde monografii despre diverși compozitori, creațiile cărora sunt vizate în teza actuală, cel de-al treilea domeniu este reprezentat de lucrările care abordează problemele teoretice ale operei. Concluziile despre baza metodologică încheie Capitolul 1.

În **capitolul 2**, *Manifestările lirice ale lui Mihail Muntean în opera vest-europeană*, sunt cercetate manifestările lui M. Muntean în opera vest-europeană, cu accent pe două opere italiene: *Bal mascat* de G. Verdi și *Paiate* de R. Leoncavallo; se face o analiză minuțioasă a partidelor centrale: Riccardo (*Bal mascat*) și Canio (*Paiate*) din punct de vedere componistic și interpretativ; sunt relevate dificultățile vocale și modul în care artistul le depășește; sunt reliefate realizările actoricești din aceste opere. Ideile despre evoluările lui M. Muntean în operele vest-europene sunt sintetizate în ultimul subcapitol.

În **Capitolul 3**, *Realizările lui Mihail Muntean în domeniul operei ruse (prin prisma operelor lui P. Ceaikovski)*, sunt cercetate două opere din ruse: *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*; se analizează inovațiile dramatice aduse de M. Muntean în aceste roluri; se pune accent pe talentul pluridimensional al artistului. Metodele de tratare a eroilor ceaikovskieni de către M. Muntean sunt recapitulate în concluzii, care sunt incluse în ultimul subcapitol.

În cadrul **Capitolului 4**, *Prestațiunile lui Mihail Muntean în opera națională*, se reflectă aportul interpretativ al lui M. Muntean la promovarea operei naționale prin interpretarea unică în Republica Moldova a rolurilor titulare din operele *Petru Rareș* de E. Caudella și *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld. Pe marginea cercetării rolurilor naționale în interpretarea tenorului M. Muntean sunt formulate un șir de concluzii, expuse în cel din urmă subcapitol.

Rezultatele principale ale cercetării sunt sistematizate în **Concluzii generale și recomandări**. Teza conține o listă de surse bibliografice din 272 de titluri în limbile română, engleză, franceză, italiană, spaniolă, germană, rusă, ucraineană, și 7 anexe. Anexa 1 cuprinde *Note explicative* (structurate pe capitole), ce conțin scheme ale formelor muzicale din numere solistice, dar și relatarea unor aspecte generalizatoare ale tezei. În Anexa 2 *Exemple muzicale* (48 la număr), care au stat la baza analizei muzicologice a partidelor vocale. Anexa 3 cuprinde un *Glosar* cu termenii vocali folosiți în cercetare. În Anexa 4, *Portretul de creație al lui M. Muntean*, realizat în urma cercetării surselor documentare arhivistice. Cea de-a 5-a Anexă, *Secvențe din spectacole*, cuprinde cele mai reprezentative scene. În Anexa 6 *Înregistrări audio*, care au fost utile în aprecierea manierei interpretative a lui M. Muntean în rolurile centrale din operele analizate. Anexa 7, *Tabelul rolurilor interpretate de Mihail Muntean*, care evocă totalitatea rolurilor interpretate de M. Muntean, de la debut și până la sfârșitul anului 2015.

I. ROLUL ARTEI INTERPRETATIVE A LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN DEZVOLTAREA CULTURII MUZICALE NAȚIONALE: COORDONATE ALE CERCETĂRII

Pentru a elucida rolul artei interpretative a lui Mihail Muntean în dezvoltarea culturii muzicale naționale, este necesară tratarea unor lucrări din trei domenii ale științei muzicale, dintre care primul, istorico-biografic, ține de procesul formării personalității lui M. Muntean ca artist. Al doilea domeniu examinat este format din literatura consacrată metodei de predare a cântului. Cel de-al treilea domeniu abordat îl constituie genul operei, în toate varietățile ei. Din aceste puncte de vedere, s-a recurs la constituirea arhitectonicii capitolului I din trei compartimente, în care tematicile nominalizate se dezvoltă treptat.

1. 1. Baza metodologică a cercetării activității artistice a tenorului Mihail Muntean

Mihail Muntean este un artist notoriu care a fost și continuă să fie în vizorul muzicologilor. Astfel, după numeroase prestații scenice ale tenorului, apăreau recenzii scrise de renumiți critici muzicali, așa ca: Z. Stolear, Iu. Țibulschi (despre opera *Serghei Lazo*) [249; 262], autori ai revistei *Музыкальная жизнь*, care menționează înalta măiestrie a tenorului în interpretarea rolurilor Serghei Lazo și Alvaro [62, p. 16] etc. Muzicologul E. Abramova în *Ключ к оперной триаде*, familiarizează cititorii cu partidele vocale interpretate și atestă că ele dezvoltă măiestria cântărețului în însușirea profundă a stilului operelor [126], iar Z. Stolear, în articolul *Михаил Мунтян. Хроника творческого пути*, indică datele biografice și cronica evenimentelor din viața artistului pe scena de operă de la debut (03.02.1972) și până în 1981 [247, p. 114–120]; în lucrarea *Mihail Muntean*, G. Ludman analizează chipurile scenice realizate și măiestria lui interpretativă [62]; și muzicologul L. Doroș, în articolul *Messenger al artei veritabile*, subliniază înaltul lui talent artistic, trece în revistă rolurile cărora le-a dat viață scenică [46], iar criticul muzical S. Benghelsdorf, în articolul *Energie spirituală*, menționează calitățile vocale ale cântărețului, remarcă energia spirituală de invidiat, enumeră rolurile din operele interpretate de M. Muntean [4]; G. Ludman revine la studierea activității artistice a lui M. Muntean, publicând articolul *De la inimă la inimă*, în care afirmă că muzica lui Ceaikovski l-a însoțit pe cântăreț pe parcursul întregii sale activități scenice [61]; în articolul monografic *Mihail Muntean. Portret de creație*, muzicologul T. Muzîca periodizează viața și creația artistului, analizează repertoriul, stilul interpretativ, importanța activității lui teatrale, concertistice și pedagogice [75].

Aceste recenzii și multe altele le putem consulta și aprecia în culegerea *Muntean Mihail: Biobibliografie*, apărută în 2013 elaborată de Biblioteca AMTAP [71]. După părerea noastră

ediția de față este una semnificativă, deoarece este organizată ca o enciclopedie a tuturor materialelor dedicate (aprecieri din partea personalităților notorii din țară și străinătate) sau semnate de M. Muntean (lucrări didactice, articole, dialoguri etc.). Tot aici găsim referințe la viața și activitatea tenorului, documente de muzică tipărită, documente audiovizuale, înregistrări din fonoteca Companiei *Teleradio-Moldova*. Toată informația este grupată în compartimente în ordine alfabetică și invers cronologică. Unele din publicațiile incluse în această ediție, pe care ne propunem să le descriem în continuare, posedă un caracter preponderent generalizator.

Materiale valoroase despre activitatea prodigioasă a lui Mihail Muntean ca vocalist, interpret de operă, de muzică de cameră, ca pedagog conține culegerea *Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii*, apărută în 2013 [68]. Importante sunt aprecierile acordate artei sale de către personalități din țară și din străinătate. Astfel, în articolul de introducere, academicianul Gh. Duca îl califică pe tenorul M. Muntean drept personalitate emblematică a operei naționale, apreciind înalt farmecul și frumusețea timbrului său vocal, admirabila tehnicitate a interpretării, simțul muzical și dramatic dezvoltat, vasta sa cultură lirică [68, p. 5]. Renumita mezzosoprană E. Obrazțova relevă calitățile vocale și interpretative excepțional de bogate, muzicalitatea fină, farmecul personal și artistic captivant, puterea de muncă enormă, care l-au ajutat pe M. Muntean să ajungă un cântăreț de operă de înaltă clasă [68, p. 10]. Academicianul Gh. Mustea apreciază înalt activitatea tenorului ca interpret de excepție și în calitate de profesor universitar [68, p. 12]. Frumusețea timbrului, cu sunete întunecate și dense, acutele puternice, respirația largă, gama variată de nuanțe sunt caracteristici pe care muzicologul rus A. Matusevici le reliefează în diversitatea teatrului vocal al lui Mihail Muntean [68, p. 16].

În studiul *Formula succesului: Mihail Muntean — în viziunea mijloacelor mass-mediei și în opiniile contemporanilor*, prin analiza vastului material acumulat din presa din țară și de peste hotare, muzicologul G. Cocearova redă veridic, plastic, convingător chipul ilustrului tenor ca artist, pedagog, om. În articolul *Mihail Muntean: o viață în spirit de legendă*, profesorul universitar I. Gagim elucidează creația și personalitatea tenorului ca un fenomen, pe care îl abordează prin latura filosofică a muzicii: arta sunetelor în contextul vieții, al existenței, al omului ca ființă spirituală [68, p. 52]. Muzicologul G. Ludman, în cercetarea *Mihail Muntean*, se referă la calitățile vocale care l-au situat pe artist printre soliștii de frunte ai operei moldovenești.

Studiul *Mihail Muntean — profesor*, care ne aparține, prezintă o altă fațetă a activității tenorului, cea pedagogică, de instruire vocală în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău. În articol se relevă continuarea de către M. Muntean a tradițiilor pedagogice ale înaintașilor săi (N. Diducenco și A. Stârcea), îmbogățirea acestor tradiții cu metode și principii, grație cărora tenorul devine unul dintre cei mai de frunte profesori de canto.

Compartimentul intitulat *Mihail Muntean prin el însuși* înmănunchează ideile artistului exprimate în alocuțiuni, interviuri, în mărturisiri, publicate în presă, despre tot ce se referă la arta sa, la activitatea consacrată ei. În dialogul cu dr. hab. A. Dănilă *Generațiile care vin... vor transforma plaiul mioritic într-o țară de vis*, sunt abordate toate etapele vieții artistului, sunt dezvăluite aspecte ale creației interpretative a muzicii, se fac analize, reflecții asupra diferitelor probleme ale dezvoltării culturii muzicale, relatări despre colaborări scenice cu interpreți de seamă, se expun viziuni asupra caracterelor unor eroi din opere, pregătirii minuțioase pentru redarea lor scenică. Compartimentul *Mărturii. Consemnări. Dedicatii* cuprinde schițe semnate de: M. Cimpoi, A. Samoilă, N. Dabija, Gr. Vieru, V. Ghilaș etc., care în unanimitate îl declară pe M. Muntean drept vedetă incontestabilă de talie europeană [68, p.159]. Un volum jubiliar, semnat de A. Dănilă și G. Cocearova, apărut în 2014 *Mihail Muntean: O viață dedicată operei* [38] reprezintă o privire retrospectivă a vieții artistice a lui M. Muntean. Ediția este elaborată în două limbi: română și rusă, fiind îmbogățită cu fotografii din arhiva familiei Muntean.

Creația artistică a tenorului Mihail Muntean s-a aflat și în atenția presei naționale și internaționale. Imediat după debutul său într-un ziar apare o recenzie nu prea mare, dar foarte caldă [7]. În multiplele recenzii din presa chișinăuiană publicate în perioada montării operei *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski, tenorul a fost înalt apreciat de către criticii muzicali ai timpului.: „Anume în Lenski-Muntean am simțit cel mai bine prospețimea adevărată și neprefăcută a tinereții”, — se exprimă redacția ziarului *Молодежь Молдавии* în articolul *Онегина поет молодежь* [219]. În anul 1977, jurnalista V. Malicova, în materialele sale *Ha стажировку в Ла Скала* și *Опера на всю жизнь*, aducea la cunoștința cititorilor că artistul emerit al RSSM M. Muntean este admis în rândul stagiatorilor la renumitul Teatru *La Scala* din Milano. „Spectatorii sunt cucerți de aspirația artistului către puritatea sentimentelor și profunzimea întruchipărilor, integritatea spirituală și candoarea chipurilor create, de precizia cu care găsește culorile muzicale și psihologice”¹, — relevă autoarea [196; 197]. După întoarcerea artistului de la stagiul, în articolul „*Ла Скала*” — *и труд, и вдохновение*, M. Muntean declară: „Nu voi uita niciodată acele zile fericite” [215].

În anii '80 ai sec. trecut publicistica națională a demonstrat un interes sporit față de viața artistică a lui M. Muntean. Au apărut recenzii obiective ale următorilor autori: G. Cocearova, R. Iuncu, V. Malicova, A. Prihodco, V. Țesliuc, S. Vladâca [178; 56; 55; 54; 198; 229; 261; 110]. Toți criticii remarcă vocea lui puternică cu un timbru frumos, care sună ferm și curat în registrul acut, tehnica vocală ireproșabilă, libera posedare a cantilenei și artistismul interior. Pe 19.01.1990, cu ocazia acordării artistului M. Muntean a statutului de Membru de Onoare al Consiliului de conducere al Operei Naționale Române din Iași, ziarul *Chișinău. Gazetă de seară*

publică articolul a R. Homenco *Sunt fericit, simțindu-mă creator*, în care se conține afirmația lui Mihail Muntean că „opera *Petru Rareș* compusă de E. Caudella captivează toată trupa nu numai prin evocarea paginilor de istorie cu o semnificație pe deplin actuală, dar și prin limbajul muzical inconfundabil al autorului” [51].

Cronicarul muzical R. Iuncu, fiind foarte atentă la prestațiile și activității lui artistice, scrie pe 15.02.1994, un articol în care apreciază montarea operei *Bal mascat* cu M. Muntean în rolul lui Riccardo [58]. Pe 20.09.2013, R. Iuncu exprimă, în publicația sa, încrederea că Opera Națională din Chișinău se poate considera favorizată avându-l timp îndelungat ca prim-solist pe tenorul Mihail Muntean, care și-a lăsat însemnele sale de interpretare a multor roluri [57].

În anii 2007–2013 presa națională publică interviuri cu marele artist (realizate de S. Bogdănaș, V. Dașevski, A. Matusevici, L. Negru, N. Roibu, C. Știrbu) [7; 157; 200; 201; 77; 95; 265]. În 2013, după desfășurarea renumitului festival *Invită Maria Bieșu* A. Matusevici publică la 22.09. un articol în care își exprimă părerea că evenimentul principal al acestui eveniment muzical a devenit spectacolul *Paiate* ce a coincis în timp cu aniversarea a 70-a a renumitului tenor Mihail Muntean. Autorul relevă frumusețea vocii ca odinioară, sunând ferm pe întreg diapazonul, ca pe vremuri, asaltează liber culmile registrului acut în renumitul monolog-mărturisire *Recitar* [202].

Nenumărate sunt izvoarele în care se fac referiri la rolurile interpretate de M. Muntean în turneele din diferite țări. Remarcăm activitatea presei, din anii '90, ai Federației Ruse, care nu a întârziat cu aprecierile făcute asupra interpretării rolurilor Alvaro, Manrico, Gherman, Pollion, Serghei Lazo, Radames, Pinkerton etc. [62, p. 16]. În Ucraina, de asemeni, turneele artistului au avut o rezonanță în mass-media, astfel putem să menționăm articolele lui O. Pulineț (despre Lenski din *Evgheni Oneghin*); N. Dunaevskaia (o scrisoare a admiratorilor lui M. Muntean) [272; 167]. B. Victorov publică un articol elogios despre „Orfeul moldav” [140]. În timpul turneului Teatrului Național de Operă și Balet în Belarus (or. Minsk), cotidienele susțin că în opera *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea, M. Muntean îmbină în sine la perfecție darul vocal cu talentul de actor dramatic [211]. Referitor la interpretarea rolului lui Lenski din opera *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski (Bulgaria, or. Plovdiv), criticul muzical L. Kasilag consideră că Lenski al lui Muntean este sincer, poetic, strălucitor, luminos [74, p. 3]. Despre arta interpretativă a lui M. Muntean au scris elogios ziare din Danemarca (*Skive folkeblad*), Marea Britanie (*Times*; *The Stage*; *The Independent*), SUA (*Kenosha News*), Franța (*Le Monde*), Germania (*Reinhbals*), Italia (*Il Piccolo*) [74, p. 3–5].

O latură importantă în făurirea imaginii artistice a lui M. Muntean în calitate de vocalist, reprezintă numeroasele înregistrări audio a interpretărilor sale. Acestea sunt fragmente din

multiple opere cum ar fi operele lui G. Verdi: *Aida* — Romanța lui Radames, *Forța destinului* — Recitativul și Romanța lui Alvaro, *Bal mascat* — Recitativul și Romanța lui Riccardo, precum și renumitele arii din operele *Elixirul dragostei* de G. Donizetti — *Una furtiva lagrima*, două arii din *Turandot* de G. Puccini — *Nessun dorma* și *Non piangere, Liù*, faimoasa aria lui Cavaradossi din *Tosca* de G. Puccini — *E lucevan le stelle*, *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski — *Я люблю вас* etc. Remarcăm că în fondurile radiodifuziunii naționale putem audia nu doar lieduri și cântece napolitane de diverși compozitori în interpretarea lui M. Muntean, dar și înregistrări ale operelor complete. Astfel în 1980 este imprimată opera lui D. Gherșfeld *Serghei Lazo*, iar în 1983 opera *Tosca* de G. Puccini. Lista integrală a tuturor înregistrărilor audio poate fi consultată în culegerea *Muntean Mihail: Biobibliografie* [71, p. 121–124].

Un alt aspect valoros în crearea condițiilor de cercetare comparativă este însumarea resurselor din internet, ce vizează interpretarea unor fragmente din operele investigate în teza dată, atât în tratarea lui M. Muntean, cât și în cea a tenorilor din Republica Moldova: A. Arcea, V. Mironov, S. Pilipețchi, I. Timofti și I. Țurcan, care au drept scop crearea unui tablou panoramic al diverselor maniere de interpretare a rolurilor vizate în teză [I, IX, X, VI, VII, VIII].

Încă un domeniu al bazei metodologice utilizat în teza noastră reprezintă materiale nepublicate pe care le colectează însăși M. Muntean de-a lungul carierei sale artistice — agenda prestațiilor lirice ale maestrului pe diverse scene, de la debut și până în anul 2015, care stă la baza anexei 7. Pe lângă documentarea cu surse bibliografice și materiale nepublicate, am reușit să culegem informații inestimabile din surse directe, adică din dialogurile cu maestrul M. Muntean, cu regizorul E. Constantinov, cu soprana L. Aga și cu mezzosoprana L. Alioșina. Aceste conversații au avut atât misiunea de a restabili unele fapte istorice, cât și de a reflecta impresiile lor personale.

Relatările expuse mai sus, vin în confirmarea faptului că artistul M. Muntean desfășoară o activitate prodigioasă și diversă, mișcând cultura spre noi altitudini. Rolul lui primordial în promovarea artei lirice este cel de interpret, care a susținut spectacole pe diverse scene, atât naționale cât și internaționale, fiind înalt apreciat de critici muzicali, oameni de cultură și știință din toate colțurile lumii. Însă și latura pedagogică este foarte importantă în continuitatea evoluției artei vocale în Republica Moldova, M. Muntean reușind să păstreze, să dezvolte și să elaboreze noi metode în predarea cântului.

1. 2. Arta și știința cântului

Mihail Muntean, în calitate de cântăreț, a atins astfel de culmi în arta interpretativă deoarece mănuieste cu abilitate metodele cântului. Aceste cunoștințe le acumulează pe parcursul

studiilor în cadrul Conservatorului din Chișinău (N. Diducenco — specialitatea și A. Stârcea — clasa de lied), dar și în procesul de perfecționare în citadela artei lirice — Teatrul *La Scala*, dobândind posibilitatea nu doar de a manevra aceste metodici, dar și de a le transmite discipolilor săi. M. Muntean afirmă de nenumărate ori că un interpret trebuie să-și creeze singur instrumentul vocal din organismul său în procesul însușirii tehnicii vocale, că pentru formarea instrumentului vocal sunt necesari mulți ani. Spre deosebire de instrumentele din lemn, de piele sau din metal, instrumentul vocal este unul foarte fragil și supus diferiților factori interni și externi. Maestrul repetă neobosit că unicitatea structurii anatomice și particularitățile fiziologice ale sistemului nervos și ale celui hormonal creează, în primul rând, o diversitate a instrumentelor vocale, conferindu-le caracter, în al doilea rând, atribuie vocii umane calitatea de a-și schimba coloritul sunetului în dependență de caracterul muzicii, ceea ce conferă interpretării vocale mari posibilități intonaționale și expresive. Pe de altă parte, menționează profesorul, interpretarea vocală, spre deosebire de cea instrumentală, nu este doar muzică ce sună, dar și exprimare directă într-o limbă naturală (verbală): română, italiană, rusă, franceză. Nu întâmplător, în uzul științific a intrat noțiunea de *limbaj vocal*.

La toate ipotezele aduse în clasa de canto a profesorului M. Muntean găsim argumente în literatura de specialitate. Astfel, în *Dictionnaire de la Musique, Larousse*, vocea umană este definită ca „instrument muzical privilegiat care poate fi folosit drept suport al unui text, care va fi solicitat pentru sonoritatea sa pură” [60, p. 25]. În lucrarea *Enigme ale vocii umane*, scrisă de distinsa cântăreață E. Cernei, citim o declarație a profesorului ei de canto, maestrul C. Stroescu, ce sună astfel: „Eu nu mă ocup de impostarea glasurilor, nu cunosc altă tehnică vocală decât cea a imitației. Depinde de inteligența cântărețului tânăr cum să-l imite pe cel mai în vârstă” [27, p. 9]. Această declarație vine în contradicție cu concepțiile lui M. Muntean împărtășite și de noi, dar și cu cele găsite în lucrarea lui L. Câmpeanu *Elemente de estetică vocală*, care prezintă o „suită de noțiuni — „elemente” — și de observații teoretice privind posibilitățile de perfecționare a vocii cântate și vorbite în profesiunile artelor vocale” [21, p. 4].

Volumul lui L. Câmpeanu este unic, deoarece în el se relevă „mecanismele” obținerii sunetelor frumoase, examinându-se procesele de operare a artei cântului din punct de vedere teoretic și analitic. Autorul mai afirmă: „Cultivarea ortofoniei în specificul genurilor și stilurilor muzicii vocale și al vorbirii scenice...reprezintă o parte însemnată a esteticii vocale, în care cercetarea științifică și chiar filosofică poate aduce multe observații fecunde pentru cei care folosesc vocea ca mijloc de expresie artistică” [21, p. 5]. Cercetătorul ajunge la concluzia că, uneori, calitățile vocal-artistice ale viitorilor cântăreți de operă nu întotdeauna sunt concludente. Astfel, L. Câmpeanu susține că dispoziția sau predispoziția încă nemanifestată poate întrece,

după un anumit timp de studiu calificat, un potențial vocal neprevăzut. L. Câmpeanu aduce în vizor două obiective de bază: „de a exploata căile unui efort conștient care să scurteze durata valorificării maxime a înzestrării naturale a vocii; și de a integra în același act de expresie variantele disponibile vocale în structura artistului (fie cântăreț și actor, fie actor și cântăreț, după cum accentul cade pe jocul dramei lirice sau cel al piesei de teatru)” [21, p.9].

Interesul serios față de problemele predării vocale le găsim în volumul *Cântul: Mod de comunicare. Tratat de canto și de metodică a cântului* [91] semnat de I. N. Pop. El prezintă o teorie personală care merge mai departe în studiul interpretării, pe căi interdisciplinare, prin care arată complexitatea fenomenului de interpretare vocală din punct de vedere al interconexiunilor, al interdependențelor ce concură la desăvârșirea lui, precum și pârgghiile de manevrare a tehnicilor vocale întru obținerea accesului la starea de maximă concentrare și relaxare, în care ne putem ridica la nivelul de interpretare memorabilă. Lucrarea lui Ioan N. Pop apare cu menirea de a acoperi un gol în domeniul artei vocale, conținând principalele obiective ale studiului cântului și „oferă celor interesați unele soluții pentru rezolvarea efectivă a acestora” [91, p. 11]. Creatorul studiului nu consideră completă prezentarea problemelor și acceptă ideea că noi cercetări, noi descoperiri și noi abordări pot clarifica mai bine, aspectele prezentate în lucrarea sa, că pot fi aduse noi argumente și noi explicații pentru oricare dintre temele pe care le abordează.

În primele pagini ale lucrării, autorul prezintă concepțiile sale despre proveniența necesității de a cânta. Aceste concepții au fost reflectate în capitolele *Cântul pentru sine*, *Îmbinarea cântului pentru sine cu cântul pentru alții*, *Cântul profesionist* etc. În aceste pagini, I. N. Pop susține ideea, împărtășită și de M. Muntean la orele lui de canto: „Cântul este modul de comunicare prin emisie sonoră modulată și ritmată a unor fraze cu sensuri informaționale sub formă de idei a unor imagini și stări sufletești, puse în evidență, în primul rând, prin expresie sonoră dar și prin expresii mimice, corporale și de ambianță” [91, p. 21].

Îmbinarea cântului pentru sine cu cântul pentru alții, pentru ascultători, a păstrat virtuțile cântului pentru sine — conținutul de idei și trăiri dense, modalitățile de expresie cât mai libere, dar mereu perfecționate, la care s-a adăugat intenția de impact la ascultători, dorința de a le induce ideile, imaginile și trăirile pe care interpretul însuși le avea. Acordarea unei atenții tot mai mari modului de exprimare, frumuseții sonore, măiestriei conducerii frazei cântate, mijloacele de exprimare au dus la transformarea cântului în artă — *Cântul profesionist*. Cântărețul profesionist, pe baza înțelegerii proprii, interpretează mesajul pe care îl are de comunicat compozitorul, își construiește o atitudine față de acesta și, în acest fel, participă și direct, cu personalitatea, cu sensibilitatea lui, la actul comunicării. În cazul cântului profesionist, gesturile și pozițiile corporale, care însoțesc expresiv cântul, trebuie să fie elevate, atent cenzurate,

perfecționate, în așa fel încât, cu economie de mișcare, să mărească sensul expresiv, fără a uita de preponderența expresivă a vocii, a sunetului, a cuvântului, a feței și a ochilor” [91, p. 21–25].

În metoda de predare a maestrului M. Muntean, sunt abordate pe larg astfel de aspecte ale tehnicii vocale ca vibrato, lărgirea diapazonului, utilizarea amplitudinii vocale etc. Aceleași viziuni găsim în următoarele capitole din cercetarea lui I. N. Pop și anume: *Vibrato-urile vocii*, unde autorul propune următoarea definiție: „Se înțelege prin vibrato fluctuații de înălțime în timpul emisiei sunetului” [91, p. 191]. Tot aici, profesorul divizează vibrato în două grupe: vibrato de timbru (o componentă a timbrului vocal propriu fiecărei voci) și vibrato de expresie (mijloc de expresie prin care se realizează interpretarea vocală, prin care se obține „încălzirea” sau „înghețarea” frazei muzicale); *Extensia vocală. Lărgirea ambitusului* — „înălțimea unei voci este calitatea acesteia determinată de vibrații pe secundă — de frecvența vibrațiilor — și se întinde de la sunetul cel mai grav până la sunetul cel mai înalt (ambitusul vocii). Analiza extensiei vocale ocupă preocupările de tehnică vocală un loc foarte important, imediat după postarea vocii, după impostafie, loc după care urmează omogenizarea vocii și celelalte probleme tehnice” [91, p. 193]; *Studiul amplitudinii vocale* include o descriere atât vocală, cât și fiziologică a proceselor fonatoare (executarea nuanțelor *pianissimo*, *mezzo-forte*, *forte*, trecerea de la *piano* la *forte*), fiind descrise și explicate minuțios. Din toate acestea el face concluzia că o tehnică vocală adecvată, un antrenament respirator și tehnic corespunzător pot contribui în măsură spectaculoasă la ridicarea intensității sonore și a amplitudinii vocale” [91, p. 195].

Profesorul M. Muntean apelează deseori la ideile lui O. Cristescu, cel din urmă confruntându-se cu problema „dezvoltării impetuoase a învățământului muzical și a lipsei studiilor de specialitate” [36, p. 5]. Dorind să acopere această lacună, O. Cristescu elaborează cartea *Cântul*, prin care încearcă să trateze în mod științific problemele lacunelor în predarea artei cântului [36]. Materialele care stau la baza acestei lucrări reprezintă concentrarea unui studiu de proporții având principalul scop „de a prezenta într-o formă mai accesibilă arta și știința cântului” [36, p. 5]. Putem regăsi în această lucrare noțiuni de anatomie și fiziologie vocală, unde autorul explică minuțios funcțiile aparatului vocal: „aparatul vocal, în anumite condiții, este instrumentul muzical cel mai perfect. El se compune din: organele respiratorii, organele vocale, rezonatorii, organele articulatorii, pe lângă aceste organe, la procesul vocal participă sistemul nervos și organele auzului...” [36, p. 5]. Autorul cărții face o incursiune în toate părțile anatomice care iau parte la cânt (începând cu organele respiratorii: narinele, fosele nazale, rinofaringele, bucofaringele, laringele — afirmând că respirația bună este baza cântului academic; organele vocale: faringele, laringele, trahea, coardele vocale, glota etc., precum și structura mușchilor care se activează în procesul de fonațiunii: coardele vocale, laringele,

epiglota, limba, buzele, diafragma, mușchii toracelui și ai abdomenului). El este preocupat și de formarea sunetului vocal: „vibrația coardelor vocale, sub acțiunea aerului în expirare, produc sunetul inițial. Acesta se amplifică în cavitățile de rezonanță în care se stabilește un anumit raport de armonice și se definitivează în cavitatea bucală. Pentru ca un sunet să producă o impresie plăcută urechii, el trebuie să fie însoțit de armonicele sale. Fără ele, sunetul ar apărea fad, neconcludent, lipsit de viața ce i-o imprimă bogăția vibrațiilor auxiliare” [36, p. 64]. Găsim și o clasificare a vocilor de copii, feminine și masculine cu precizarea întinderii aproximative a acestora [36, p. 69–70].

O altă scriere științifică care ne-a impresionat în procesul elaborării tezei, dar și mult discutată în procesul didactic în clasa lui M. Muntean, este cea a remarcabilului savant francez R. Husson, *Vocea cântată*, care, în anii '50 ai sec. XX, a avut o notorietate universală și a provocat o multitudine de cercetări rodnice dedicate mecanismelor formării vocale [52]. În 1950, R. Husson a întreprins o ofensivă critică asupra teoriei mio-elastice a fonațiunii, unanim recunoscută. Această teorie, cu o vechime de 200 de ani, afirmă că actul fonator s-ar datora punerii în vibrație a coardelor vocale de către aerul expirat. Lumea savantă a fiziologilor și laringologilor a fost cuprinsă de uimire de noua teorie a lui R. Husson, care susține că sunetul vocal uman se produce prin modularea aerului expirator de către deschiderile glotice scurte, ritmate și rapide provocate de influxurile pe care le primesc mușchii coardelor vocale de la nervii recurenți în urma comenzilor cerebrale cu caracter fonator (teoria neuro-cronaxică).

Conform noii teorii neuro-cronaxice², frecvența impulsurilor excitante, care parcurg către coardele vocale prin nervul recurent din sistemul nervos central, provoacă deschiderea glotei ce corespunde cu exactitate frecvenței tonului de bază emis de laringe. „Din timpul apariției teoriei lui Husson au trecut mai mult de 20 de ani, dar controversele dintre adepți și adversari nu încetează. Unii cercetători, folosind o tehnică științifică performantă, confirmă experimental teoria lui; alți cercetători, efectuând experimentele analogice, obțin un rezultat negativ, iar o altă categorie declară că experimentul poate fi interpretat altfel și nu poate confirma obiectiv teoria neuro-cronaxică” [267, p. 8]. Ambele părți antrenate în discuții ignoră absolut dialectica dezvoltării evolutive, dialectica formării unor noi teorii științifice, rămânând pe poziția negării metafizice. Concluzia cea mai verosimilă este că formarea vocii are loc concomitent prin două mecanisme: mio-elastica și neuro-cronaxica. Această concluzie corespunde mai mult naturii dialectice a cunoașterii, decât negării absolute a unei alte teorii.

Cartea *Vocea cântată* reprezintă o încercare binevenită de a sintetiza rezultatul întregii munci de cercetare dus pe parcursul unui deceniu în jurul delicatelor probleme pe care le ridică actul fonator, prezentând concluziile pe marginea lucrărilor experimentale. În această carte, omul

de știință și-a propus să prezinte mai întâi cercetările făcute cu privire la actul fonator în lumina revoluționarei sale ipoteze, și apoi rezultatele obținute în urma studierii aparatului fonator pe parcursul solicitărilor la care este supus acesta în timpul cântului de mare putere (cântul de operă) când exigențele vocale de frecvență, de intensitate și de neoboseală sunt maxime. Autorul a fost preocupat și de cercetarea aparatului fonator îndeosebi din prisma maximelor sale solicitări în îndeplinirea actului fonator. Necesitatea de exprimare artistică a schimbat mereu metodele de fonație, acestea devenind mai evoluate, mai capabile să satisfacă cerințele sonore superioare. Astfel, autorul susține: „Acoperirea sunetelor deschise reprezintă un mecanism de performanță al efectorului laringian în timpul fonației, dar, totodată, prin acest procedeu se impune o culoare vocală întunecată” [52, p. 18].

Tot R. Husson spune: „Un adevărat artist trebuie să-și spună cuvântul adecvat și personal în interpretarea diferitelor lucrări muzicale, dar, pentru a putea formula și exprima corect un punct de vedere propriu cu privire la diferitele moduri de limbaj muzical, pentru a putea realiza acea înălțare spre opera de artă, iar nu închistarea în unicu-i șablon, artistul trebuie să fie înarmat cu cunoștințe teoretice și mijloace tehnice, practice, precis și divers conduse. Numai astfel va fi capabil să înfăptuiască performanțele de maleabilitate și adaptare a aparatului fonator care să ducă la realizarea, în primul rând, a stilului sonor de emisie vocală corespunzător lucrării muzicale, fără de care este hazardat a vorbi de putința realizării unui stil fidel în stilul estetic [52, p. 6]. Autorul susține că numai o educație complexă și extrem de variată, capabilă să ofere toate datele teoretice și practice necesare realizării oricărui tip de tehnică vocală poate da satisfacție cerinței imperioase de educare a unor artiști capabili să realizeze conștient, analitic orice fel de modalități de exprimare sonoră. „ Pedagogia vocală mereu va rămâne o artă dificilă, deoarece ne întâlnim cu o multitudine de deosebiri individuale ale studenților și cu o reacție încă mai diversă. Eu sper totuși că lucrările mele le vor fi de folos pedagogilor, cel puțin, celor ce se vor strădui să le studieze și să le perceapă” [267, p. 11].

Problema timbrurilor vocale, abordată pe larg în practica pedagogică a maestrului M. Muntean, a găsit soluționare în lucrarea importantă de A. Severin *Metodica predării cântului* [97], în care se susține că interpretarea este rezultanta obținută în urma însumării unor date native, genetice, unui mediu socio-cultural, coroborate cu munca, cercetarea și apropierea de discipline cum ar fi estetica, semiotica și semantica, psihologia, cuprinzând în sfera sa elementele de expresie și comunicare corporală, arta actorului și, în primul rând, tehnica vocală. Exigențele repertoriului liric, creat în decursul timpului, au condus la multiplicarea categoriilor și subcategoriilor de voci, ținându-se cont și de modul în care vocea reflectă psihologia personajelor imaginate de compozitori (spre exemplu: un temperament dramatic este asociat, de

obicei, unei voci sobre și puternice, iar un temperament elegiac se exprimă printr-o voce mai clară, de mai mică intensitate etc.). Astfel, în linii generale, autoarea cataloghează vocile, de la cele mai înalte, la cele mai grave, conform unor tratate de cânt, după următoarea schemă: „**voci feminine** de *sopran* (sopran lejer, de coloratură, sopran liric, sopran dramatic, *spinto*), *mezzo-sopran* (liric, dramatic) și *contralto* (falcon, dugazon); **voci masculine**: de *tenor* (contra-tenor, tenor lejer, tenor liric, eroic, de *mezzo carattere*, tenor dramatic), de *bariton* (lejer, liric, verdian, dramatic, Spiel-bariton) și de *bas* (cantabil, nobil sau profund etc.). Există și o categorie specială de voci masculine, *falsețiști: sopraniști și contralți*” [97, p. 43].

Mihail Muntean este de acord cu realizatoarea lucrării că această clasificare a vocilor, făcută în funcție de ambitus și de timbru, nu se referă doar la spectacolul de operă, ci și la repertoriul liricii vocale în general. Maestrul susține și următoarea idee a autoarei că genul miniaturii vocal-instrumentale valorifică vocea pe dimensiunile unui ambitus confortabil, capabil să asigure expresivitatea muzicală a unui poem literar fără acele acrobații de virtuozitate întâlnite frecvent în repertoriul de operă. De altfel, față de maniera interpretativă specifică operei, modalitățile de abordare vocală a *liedului* presupun o mai mare simplitate, mai mult firesc și rafinament în redarea mesajului estetic-poetic și muzical, ceea ce constituie, nu de puține ori, o adevărată piatră de încercare pentru artiștii lirici, ipostaza marcată de talent, cultură și, nu în ultimul rând, de valorificarea inteligentă a vocalității.

Mihail Muntean este preocupat de problemele tehnicii vocale pe care le găsim oglindite în cartea *Elemente de tehnică vocală și stil în cânt*, semnată de P. Ciochină, în care profesoara vine cu ideea că „suplețea gândirii sensibilității contemporane solicită o pregătire multilaterală, cu un înalt grad de măiestrie și cultură [28]. În întreaga lume, astăzi, fiind intens susținută ideea artistului „complet” sau „complex”, care se deosebește de înaintașii săi prin felul de a concepe frumosul, de a-l sesiza și exprima. Acest „actor total” însă nu este o creație a zilelor noastre, el aparține „comediei dell'arte” unde actorul era cheia și sufletul întregului spectacol...” [28, p. 7]. Astfel, P. Ciochină ajunge la concluzia că acest delicat și minunat instrument — vocea umană — este deosebit de complicat și nu poate fi înlocuit. „Vocea umană are limite în ceea ce privește rezistența ei, putând avea un grad mai mic sau mai mare de fragilitate. Cunoașterea procesului fiziologic petrecut în timpul emiterii sonore trebuie să fie punctul de plecare, fundamentul pe care se va clădi studiul vocii vorbite și cântate” [28, p. 10]. Putem afirma că acest lucru a devenit mai ușor de realizat grație aparițiilor, în ultimii 15–20 de ani, a literaturii de specialitate, care a adus contribuții considerabile la procesul de descifrare a mecanismului fonației, logopedie, foniatrie, explorarea funcțională (videostroboscopia, microcinematografia) standardizată, a permis lămurirea unor aspecte controversate ale emisiei vocale, în timp ce utilizarea metodelor

matematicii moderne și a teoriei sistemelor a permis înțelegerea, exprimarea și evaluarea vocii vorbite și cântate, deschizându-se noi perspective în pedagogia vocală. Autoarea, după o succintă prezentare a noțiunilor de anatomie și fiziologie a respirației și fonației, a abordat vocea vorbită și cântată alături de o serie de elemente de tehnică vocală. Volumul se încheie cu o culegere de cântece cu scopul de a pune în practică teoria tehnicii vocale și interpretarea muzicală.

Cronologic, unul dintre primele studii ruse publicate despre metodica vocală a fost *Полная школа пения* de A. Varlamov, publicată la Moscova în 1840, care a ocupat un loc de frunte în pedagogia muzicală rusă, devenind un ghid practic pentru un cerc larg de vocaliști [136]. Valoarea acestei lucrări constă în faptul că ea conține o generalizare a principiilor de bază ale pedagogiei vocale ruse, din care a știut să se inspire în practica sa pedagogică și M. Muntean. Școala cântului, după părerea lui A. Varlamov, trebuie să reflecte specificul național al muzicii ruse și să se bazeze pe bogăția melodică a cântecelor populare, pe cunoașterea particularităților interpretării lor.

Volumul este alcătuit din trei părți: prima parte — conține 7 capitole (despre cânt și formarea vocii; despre pregătirea către cânt; despre bazele tehnicii vocale; despre diferitele tipuri vocale; despre respirație; despre tehnica cântului; despre sarcinile interpretative), în care este formulată definiția cântului, sunt cercetate problemele istoriei artei vocale, metodele de predare și sarcinile pedagogilor. A doua parte — practică — conține exerciții menite formării unor deprinderi concrete de vocalizare. În partea a treia, A. Varlamov include zece vocalize, a căror interpretare este bazată pe deprinderile analizate în partea a doua. O astfel de succesiune a structurii lucrării corespunde într-o oarecare măsură structurii ghidurilor vocale de la sfârșitul sec. XVIII – începutul sec. XIX apărute peste hotarele Rusiei, inclusiv operele lui G. Tozzi, G. B. Lamperti, M. Jordani și altor renumiți cântăreți și pedagogi. La începutul studiilor, ei caracterizau tipurile de voci și principiile de formare a vocii, apoi dădeau indicații concrete, care permiteau formarea deprinderilor de bază ale vocalizării. Următoarea etapă era crearea bazei tehnice vocale și modalitățile de lucru asupra ei, iar în concluziile părții teoretice, se formulau sarcinile interpretative generale care stau în fața vocalistului. În fiecare parte a studiului lui A. Varlamov însă se pot depista compartimente care nu sunt similare celor din ghidurile de vocal editate de pedagogi europeni. Este semnificativ și faptul că în *Școala...* lui A. Varlamov sunt introduse vocalize, un astfel de compartiment lipsind în ghidurile altor autori.

Un loc aparte în literatura rusă despre canto și în metodica de predare a profesorului M. Muntean îi revine lucrării lui I. Nazarenko *Искусство пения*, în care autorul a acumulat și a sistematizat un considerabil material istorico-teoretic vocal [216]. În acest volum, cititorului i se aduc la cunoștință opiniile și afirmațiile celor mai renumiți teoreticieni și practicieni ai artei

vocale. Argumentarea concepțiilor și a ideilor lor vocal-artistice sunt prezentate atât teoretic, cât și practic prin diverse metode didactice utilizate de ei înșiși în activitatea lor profesională. Cititorilor li se deschide oportunitatea familiarizării cu esența școlilor vocale și cu ideile „monștrilor sacri” ai unui șir de curente din arta cântului. Autorul cărții acordă o deosebită atenție metodei lui M. Garcia, cercetător marcant în domeniul teoriei și metodologiei vocale. Este expusă succint esența tezelor și a cerințelor școlii de canto a lui Garcia. De asemenea, sunt sistematizate principiile de bază ale mentorului vocal și este redat într-o formă concisă nucleul metodologic de predare a cântului. Teoria lui Garcia despre respirație, registre, dicție, frazare etc. este fundamentală în practica pedagogică a lui M. Muntean, urmând să fie utilă și viitorilor metodiști în dezvoltarea de mai departe a concepției vocale. Garcia a pus și bazele terminologiei vocale, care, ulterior, a fost precizată de către cercetătorii contemporani.

Expunând esențialul din concepțiile renumiților maeștri vocali, care reprezentau diferite curente și școli vocale (exemplu: Enrico Caruso, Giovanni Battista Lamperti și alții), I. Nazarenko acordă o atenție deosebită pedagogilor ruși, care au educat o pleiadă de cântăreți – reprezentanți ai școlii vocale ruse. Studiile teoretice ale lui M. Glinka sunt laconice, însă cu un conținut bogat și logic. Exercițiile nu sunt numeroase, însă explicite, concentrând un scop bine stabilit. De asemenea, trebuie relevată sinteza, realizată de către I. Nazarenko, a ideilor principale și a tezelor fundamentale ale remarcabilului cercetător al artei vocale L. Robotnov. Prin ample analize științifice, L. Robotnov formulează multe probleme, asupra unora dintre ele (respirația „pierderea aerului”, „respirația paradoxală”), generând reflecții științifice obiective. I. Nazarenko, de asemenea, familiarizează cititorul cu unele concepții artistice ale geniului rus F. Șaliapin, a cărui școală a devenit model în arta universală. Renumitul cântăreț a amplificat importanța liniei interne în interpretarea vocal-scenică, punând în prim-plan chipul vocal și subordonându-le pe toate într-un șir de mijloace vocale pline de virtuozitate. Cântărețul remarcă că singura cale spre chipul artistic este purul adevăr. Indicațiile lui se referă la forma cea mai înaltă a manifestărilor artei vocal-scenice, „imaginației, sentimentului și spiritului, acelui „verb” cărui i-a fost predestinat să aprindă inimile oamenilor” [216, p. 4].

La etapa dezvoltării interpretării expresive, M. Muntean, la fel ca I. Nazarenko, vorbește despre influența cântărețului asupra auditorului prin intermediul sunetului și al cuvântului (calea auditivă), a mimicii și a gestului (calea vizuală), și, în sfârșit, prin influența pur individuală și specifică, de ordin artistic, pe care o știm din scrierile lui K. Stanislavski și V. Nemirovici-Dancenco — fascinația actoricească. În afară de enunțurile atât ale teoreticienilor și maeștrilor vocali, cât și ale foniatrilor și fiziologilor, în carte sunt citate idei ale reprezentanților foneticii, care pot prezenta un oarecare interes și importanță pentru arta vocală. În unele probleme

Nazarenko citează idei contradictorii ale unui șir de somități vocale, expuse anterior în partea istorică, în confruntare comparativă. Realizatorul cercetării tinde către expunerea sistematică a datelor istorice, care își are începuturile în istoria artei vocale, către fundamentarea teoretică a unor fenomene vocale. În acest sens, cartea este un compendiu istorico-teoretic, a cărui apariție era foarte necesară și utilă pentru dezvoltarea artei vocale. „Elaborând această carte, ne-am pus scopul de a întruni, de a sistematiza, iar, unde este necesar, chiar de a comenta materialele importante referitoare la istoria, teoria și practica cântului artistic” [216, p. 8].

Găsim confirmarea veridicității metodei de predare a lui M. Muntean în cartea *Вокальная техника и ее парадоксы*, semnată de V. Iușmanov [268]. Autorul cărții estimează prezentul de pe poziția retrospectivei istorice, ajunge la concluzia că arta operei a devenit un fenomen cultural de o importanță mondială, cunoscând apogeul dezvoltării sale în sec. XXI. Empirismul studierii tehnicii vocale se manifestă distinct în existența separată a științei, teoriei și practicii, având drept scop predarea cântului și perceperea pur utilitară a sarcinilor cercetărilor științifice. Sunt utile afirmațiile: „Metodica vocală până în prezent nu dispune de cunoștințe veridice, necesare în studierea profesională a tehnicii cântului de operă contemporan. Tehnica interpretării... este plină de paradoxuri inexplicabile... și cerințe paradoxale față de cântăreț. Prin urmare, pentru a fi auzită în toată sala, vocea trebuie să fie puternică (până la 120 decibeli), dar nu un strigăt; trebuie și să posede penetranță și, în același timp, să fie catifelată și bogat timbrală. Omogenitatea timbrală nu trebuie să fie o monotonie timbrală, iar vocalele cântate trebuie să fie „egale” fonetic, dar fonemic diferite. Totodată, s-a dovedit că interpretarea la nuanța dinamică *pp* solicită cântărețului un efort fizic egal cu cel din interpretarea la nuanță dinamică *ff*” [268, p. 8]. Știința contemporană despre vocea cântată există în paralel cu practica vocală, contactând reciproc. Cercetătorii studiază ceea ce cântărețul nu poate să controleze, iar, deseori, nici nu trebuie să o facă. Și, dimpotrivă, ceea ce dă interpretului posibilitatea de a se orienta cu siguranță în procesul emiterii vocale rămâne inaccesibil studierii „din afară”. Tot în această monografie, se vorbește despre aspectele biofizice și psihofizice ale procesului fonator, despre instrumentul vocal și psihotehnica dirijării activității lui.

Putem aminti câteva idei folosite de M. Muntean la orele sale de canto despre respirație, baza tehnicii vocale aflată în atenția marilor cântăreți, idei incluse în lucrările monografice. Amintim așadar de G. Niculescu-Basu, care, în cartea *Cum am cântat eu*, scrie: „Școala de belcanto este școala cântului frumos: *Chi sa ben respirare, sa ben cantare*, adică cine știe să respire bine știe să cânte bine. Și îndemna: Pătrunde-te de acest adevăr, tinere...” [79, p.5]. Iar celebrul cântăreț E. Caruso, conform cărții lui Pierre V. R. Key și Bruno Zirato *Enrico Caruso; a Biography*, menționa cu insistență: „De ce nu învață cântărețul mai întâi cum să respire? Este

imposibil să se cânte artistic fără stăpânirea completă a respirației. De ce cântăreții nu gândesc mai profund, de ce nu lucrează inteligent?” [113, p. 199].

Studierea lucrărilor dedicate problemelor de cânt și metodică predării lui permit să afirmăm că ele abordează pe deplin particularitățile vocii umane ca un instrument viu, diferențele timbrale între diferitele categorii de voci, particularitățile impostării vocale, specificitățile respirației, ceea ce i-a oferit vocalistului M. Muntean posibilitatea utilizării acestor principii atât în activitatea sa interpretativă, cât și în practica pedagogică.

1. 3. Problematica genului de operă

Este cunoscut faptul că opera a parcurs un lung drum în dezvoltarea sa. Concepută încă la confluența sec. XVI – XVII, ea a cunoscut diverse variante naționale, stilistice și de gen (opera seria, opera buffa, grand opéra, Singspiel etc.). Studiile dedicate cercetării problematicei acestui gen muzical pot fi clasificate în trei categorii::

- literatură informativă: enciclopedii, dicționare, ghiduri (tangential și compartimentele din manualele de istorie a muzicii în care se analizează opere din diferite perioade stilistice), care a fost utilă în folosirea corectă a bazei factologice și a terminologiei muzicologice;
- monografiile despre compozitorii care au în palmaresul lor operele vizate în actuala teză, pentru crearea unei păreri obiective despre lucrările analizate;
- lucrări care abordează problemele teoretice ale operei: studiază formele muzicale ale părților componente din opere și evoluția lor, stabilesc tangența dintre lucrarea literară originală și libret, limbajul muzical, determină legătura între partida vocală și cea orchestrală etc. Toate aceste informații au fost apreciate și acceptate de noi în procesul elaborării tezei.

Prima categorie o deschidem cu *Dicționarul de forme și genuri muzicale*, semnat de D. Bughici, care conține o descriere amănunțită a genului de operă [16]. Autorul relatează despre proveniența operei, despre etapele ei de dezvoltare, despre reformele făcute de către C. Monteverdi, C. W. Glück, R. Wagner, J.-B. Lully, despre inovațiile aduse în structura și în formele muzicale din opere în diverse curente artistice, despre destinul operei în cadrul școlilor naționale de muzică (rusă, cehă, română), precum și despre tendințele stilistice ale operei în sec. XX. O altă parte a articolului este consacrat libretului ca element important al operei, precum și ariei — rolul acesteia, varietățile și formele ei. Ca susținător al momentelor epice, autorul desemnează recitativul, menționează rolul ansamblurilor vocale: duetul, terțetul, cvartetul și, desigur, corul, nu ignoră nici rolul orchestrei în operă, calea ei de dezvoltare (de la un modest comentator al partidei vocale, la un rol egal cu cel al personajelor).

O altă sursă utilizată în procesul de elaborare a prezentei teze a constituit-o *Dicționarul de termeni muzicali*, alcătuit de muzicologul Gh. Firca [43]. Dicționarul cuprinde un articol impunător dedicat genului de operă, în care se face o incursiune în toate noțiunile legate de operă: libret, numere muzicale (uvertură, interludii orchestrale, arii, duete, terțete, cvartete, cvintete, sextete vocale, coruri, recitative, balet) și se subliniază importanța decorului, a scenografiei, a costumelor și a tuturor elementelor destinate realizării vizuale a spectacolului.

În documentare am folosit și cartea *Ghid de operă*, semnat de G. Constantinescu, D. Caraman-Fotea, Gr. Constantinescu, I. Sava, care include opere de diverse stiluri și din diferite perioade componistice [30]. Ghidul este prețios pentru noi deoarece conține opere din repertoriul lui M. Muntean, permițând să aflăm informații nu doar despre compozitori, ci și despre conținutul operelor, despre eroii și destinul scenic al unor opere ca *Petru Rareș* de E. Caudella, *Paiațe* de R. Leoncavallo, *Bal mascat* de G. Verdi, *Dama de pică*, *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski.

O importantă sursă bibliografică am găsit-o în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, volumul 13, semnat de Stanley Sadie [116]. În primul paragraf, se dă o viziune generală asupra operei ca gen, este relevat rolul ei în domeniul culturii; în cel de-al doilea, se face o incursiune în dezvoltarea ei istorică. Acesta din urmă conține o vastă bibliografie în trei limbi, engleză, franceză și germană, ceea ce facilitează documentarea ulterioară în domeniu. Caracterizarea operelor după etapele de dezvoltare a acestei arte și după țări este expusă în cel de-al treilea paragraf. Aici, găsim o sistematizare foarte comodă și accesibilă a istoriei genului de operă. Cel de-al patrulea este dedicat școlilor componistice din diferite țări și tradițiile lor naționale: școala engleză, școala slavonă (inclusiv rusă, ungară și polonă), precum și școala din SUA. Opera în sec. XX este examinată în următorul paragraf, care, la fel, este bine organizat prin sistematizarea curenților stilistice (Simbolism, Expresionism, Fantasy).

Literatura de profil în limba rusă a constituit o bază metodologică consistentă. Astfel, putem menționa *Оперный словарь*, elaborat de muzicolog rus A. Gozenpud [149], ce se caracterizează prin vastitatea materialului cuprins (peste 500 de opere — clasică rusă și străină, creații ale compozitorilor sovietici, precum și ale compozitorilor străini de până la anul editării lui), prin bogăția informației: pe lângă „date obiective”, este redat subiectul operei și analizată dramaturgia muzicală, destinul scenic al creației.

Un alt izvor important îl constituie *Энциклопедический словарь «Опера»*, semnat de E. Țodokov, în care sunt examinate diferitele fațete ale genului de operă [263]. În peste 2500 de articole, cititorul găsește date despre cele mai bune creații ale genului (aproximativ 900), dar și despre compozitori, libretiști, cântăreți, dirijori, regizori care au creat în acest domeniu.

Музыкальная энциклопедия conține un articol generos dedicat genului de operă, semnat de muzicologul Iu. Keldîș, care informează despre esența operei, despre istoria creării și rădăcinile ei, ce provin încă din mișcarea culturală renașcentistă [174, p. 19–50.]. Cercetătorul nu rămâne indiferent față de situația genului de operă în sec. XX. Astfel, găsim fraze care reliefează starea operei în această epocă, anume aceea de criză, fără viitor și dezvoltare. Unii autori universali propun schimbarea termenul de *operă* în *teatru muzical*, deoarece multe creații din sec. XX nu corespund criteriilor de gen, stabilite timp de veacuri.

Nu putem omite literatura didactică care conține capitole cu informații utile pentru prezenta teză. Menționăm așadar câteva surse importante ca: volumul II al *Istoriei muzicii Universale*, realizată de Gh. Merișescu, care prezintă o viziune asupra operei în Italia în a doua jumătate a sec. XIX, referindu-se anume la activitatea marelui G. Verdi (date biografice și periodizarea vieții artistice) [67]. Tot aici găsim analiza creației de operă a lui P. Ceaikovski, pe care autorul o apreciază drept artă profund realistă, apropiată de popor și pe înțelesul lui. Gh. Merișescu enumeră operele ilustrului compozitor și le caracterizează la general, relatând istoria creării și destinul lor.

O altă sursă importantă este *O istorie a muzicii universale* vol. I de I. Ștefănescu, în care se relatează despre apariția și dezvoltarea genului de operă: viața și creația lui C. Monteverdi; opera, cantata și oratoriul în Roma; opera venețiană; opera în Franța cu reforma lui J. -B. Lully; opera în Anglia etc. [101]. În volumul IV cu același titlu al acestui autor, un capitol este consacrat activității lui G. Verdi, cuprinzând date biografice detaliate și analiza mai multor opere, printre care *Bal mascat* (componentă a studiului nostru), vizând istoria creării și destinul scenic, precum și prezentarea operei, însă mai mult cu caracter libretist decât muzicologic.

Din literatura rusă menționăm mai multe lucrări care ne-au ajutat semnificativ la formarea bazei metodologice. Aici, vorbim despre *История западноевропейской музыки до 1789 года*, semnată de T. Livanova [190], care conține un capitol despre importanța istorică și calea de dezvoltare a operei. Sunt expuse informații biografice ale compozitorilor și analiza unor creații ale acestora. K. Rozenșild, autor al manualului *История зарубежной музыки*, prezintă un paragraf ce cuprinde problematica creației vocale: apariția și dezvoltarea genului de operă cu exemplificarea creațiilor apărute în cadrul școlilor componistice de operă din Florența și Roma, definirea formelor vocale [232]. O contribuție esențială la documentarea noastră a adus-o compartimentul consacrat creației lui P. Ceaikovski din manualul *Русская музыкальная литература*, semnat de A. Kandinski și E. Orlova [172]. Aceasta cuprinde calea de dezvoltare creativă a compozitorului P. Ceaikovski, precum și analiza minuțioasă a două opere *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică* (vizate și în prezenta teză). Creațiile nominalizate sunt cercetate nu

doar din punct de vedere dramaturgic, cu expunerea libretelor și a personajelor, dar și din punct de vedere muzicologic cu examinarea unor exemple muzicale.

A **doua categorie** de literatură muzicologică include monografiile despre compozitorii ale căror opere au fost realizate scenic de către tenorul M. Muntean: G. Verdi, R. Leoncavallo, E. Caudella, D. Gherșfeld, P. Ceaikovski. Astfel, prima monografie studiată în procesul de documentare este *Verdi* de L. Solovțova, care prezintă o biografie amplă a renumitului compozitor italian (copilăria și adolescența) cu descrierea debutului componistic, analiza operelor pe principiul cronologic al aparițiilor [240]. Aici sunt abordate operele: *Nabucco*, *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata* etc., inclusiv cea care ne interesează — *Bal mascat*. Capitolul dat cuprinde analiza operei și a destinului ei scenic, cercetarea chipurilor muzicale, realizarea lor din punct de vedere lirico-dramatic. A doua lucrare, la care vom face referințe, este *Giuseppe Verdi*, semnată de G. Marchesi [65], care conține biografia detaliată a compozitorului, clasată pe etape: nașterea, copilăria, adolescența, debutul componistic, primele ovații și insuccese, viața lui politică, maturitatea artistică etc. Multe evenimente din viața maestrului sunt argumentate cu multiple scrisori adresate prietenilor, colegilor și rudelor sale. Secțiunea dedicată operei *Bal mascat* a prezentat pentru cercetarea noastră un interes sporit, deoarece această creație este pusă în vizorul analizei în capitolul 2.1. al tezei. Autorul aduce numeroase exemple epistolare care demonstrează munca titanică depusă de compozitor la crearea unui libret, astfel încât să fie potrivit cenzurii acelor ani, destinul scenic al operei, dar și intensele căutări muzicale în realizarea imaginii artistice a eroilor centrali.

Un alt compozitor italian a cărui creație a fost abordată de tenorul M. Muntean este R. Leoncavallo. Astfel, atenția noastră a fost îndreptată spre lucrarea lui G. Toradze *Леонкавалло и его опера «Паяцы»* [252], care reprezintă o privire generală asupra curentului verism, invocă numele compozitorilor care au constituit baza lui și al celor care l-au dezvoltat, caracteristicile lui stilistice, precum și locul compozitorului Leoncavallo în istoria muzicii, viața și calea sa artistică, încercările componistice, succesul venit odată cu apariția operei *Paiate*. Un compartiment substanțial este cel în care găsim cercetarea operei *Paiate*, conținând informații despre realizarea ei scenică, libretul și analiza muzicologică propriu-zisă.

Din literatura dedicată creației lirice ruse am apelat la o astfel de ediție ca: *П. И. Чайковский* de N. Vladîkina-Bacinskaia, ce cuprinde biografia amplă a compozitorului, etapele de instruire în Colegiul de Drept și, ulterior, la Conservatorul din Petersburg, unde face cunoștință cu compozitorii Grupului celor 5, aceștia având o rezonanță puternică asupra creației sale [141]. Atenția noastră a fost captivată de capitolele în care autoarea vorbește despre operele *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*, elucidând istoria creării, montării acestor opere pe diverse

scene lirice; analizează temele principale, atât orchestrale, cât și vocale. Impresia despre montările operelor este intensificată grație fotografiilor incluse la finele acestui volum.

O monografie impunătoare, semnată de regizorul novator V. Meyerhold, *Пиковая дама. Замысел. Воспоминания. Судьба* [204] este consacrată montării operei *Dama de pică*, realizată în anul 1935 de către V. Meyerhold pe scena Teatrului Mic de Operă din Leningrad. Acte din arhivele din Moscova și Petersburg reproduse în carte permit urmărirea procesului creativ din timpul repetițiilor. De asemenea, sunt prezentate recenzii, scrisori și comentarii ale contemporanilor, memoriile artiștilor din distribuția artistică. În monografia *Петр Ильич Чайковский* de G. Pribeghina sunt aduse date biografice, relevate căutările neobosite în realizările lirice pentru operele *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică* [227]. Realizatoarea cărții descrie întregul proces creativ al acestor opere; concretizează sursele de inspirație; dă o notă analitică asupra ariilor și ansamblurilor din aceste opere, caracterizându-le ca fiind extrem de cantilene și deosebit de originale; aduce cele mai mici detalii despre debutul scenic al ambelor opere, montările lor ulterioare, descriindu-le și citând fragmente din scrisorile compozitorului.

O altă cercetătoare din Rusia, N. Tumanina, realizează două lucrări solide despre viața și creația compozitorului: prima *Чайковский, путь к мастерству (1840–1877)* cuprinde prima etapă a vieții compozitorului, de la copilărie și primele impresii despre muzică, anii de instruire în Conservatorul din Petersburg, primele încercări componistice, până la crearea operei *Evgheni Oneghin* [254]. Acestui din urmă capitol am acordat o atenție deosebită, deoarece autoarea s-a preocupat intens de analiza conținutului metaforic al creației, tinzând să pătrundă în esența concepției despre lume și în estetica muzicală a creațiilor lui P. Ceaikovski. În procesul de lucru asupra cărții, N. Tumanina s-a bazat pe studiile muzicologilor ruși și sovietici consacrate lui Ceaikovski, precum și pe lucrările științifice ale muzicologilor străini despre creația lui.

Cel de-a doua lucrare, intitulată *Большой мастер (1878–1893)*, cuprinde perioada de activitate din anul 1878 și până la decesul compozitorului. Ea include relatări despre anii de pribegie a compozitorului; creațiile simfonice apărute între 1878–1885; operele de la sfârșitul anilor '70 începutul anilor '80; timpul de faimă mondială; apariția operei *Dama de pică*; faza creativă către Simfonia a 6-a [253]. Un subcapitol din compartimentul trei este dedicat operei *Dama de pică*, în care cercetătoarea intră în esența creării acesteia, aducând exemple de legături epistolare între frații Ceaikovski (Piotr și Modest), prezintă legăturile și divergențele între imaginea lui Gherman a lui P. Ceaikovski și cea a lui A. Pușkin, trecând treptat la analiza minuțioasă a partiturii din punct de vedere muzicologic și dramaturgic.

Din lucrările care vizează activitatea compozitorilor naționali, vom remarca lucrarea lui N. Sebov *Становление молдавского музыкального театра*, în care autorul relatează despre

evenimentele ce au favorizat formarea teatrului muzical moldovenesc în prima jumătate a sec. XIX, subliniază aportul creației compozitorului A. Flechtenmacher la formarea teatrului muzical prin opera *Baba Hârca* [238]. Scrisă în anii '80 ai sec. trecut, cartea lui N. Sebov poartă amprenta ideologiei sovietice, elogiind importanța claselor sociale în detrimentul aspectelor muzicale. Cu toate acestea volumul conține informații utile care ne dă dreptul să o folosim în documentarea noastră: capitolele care conțin caracterizarea principiilor muzical-stilistice ale teatrului liric al lui E. Caudella au fost destul de importante pentru noi. Autorul se axează pe analiza operelor *Hatmanul Baltag* și *Petru Rareș* (analizată în lucrarea noastră), urmând principiul de elucidare a contemporaneității, a problemelor privind conceperea operelor, structura și dramaturgia lor, pe cea din urmă examinând-o destul de minuțios cu referire la fiecare act — structura lor componistică.

Volumul I *Personalități ieșene* al omului de știință I. Maței conține date biografice despre E. Caudella, autorul operei *Petru Rareș*, înglobate în cele 200 de micromonografii despre personalități ieșene, care au depus o rodnică activitate politică, socială, culturală, științifică, artistică, contribuind la dezvoltarea culturii românești de-a lungul anilor [64]. Acest volum oferă posibilitatea de a creiona o viziune asupra vieții și activității artistice a compozitorului.

Informații generale despre viața și activitatea artistică a compozitorului D. Gherșfeld prezintă cartea muzicologului Z. Stolear *Давид Гершфельд* [245]. O altă ediție care reflectă personalitatea și creația lui D. Gherșfeld este *Люди и время*, dedicată, evident, compozitorilor de naționalitate evreiască (mai mult de 30 de muzicieni), în care este inclusă și opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld [246]. Autorul este succint în descrierea istoriei creării și montării operei, distribuției rolurilor, în argumentarea faptului că această operă nu s-a „reținut” prea mult în repertoriul teatrului liric, în exemplele din recenziile publicistice din timpul debutului operei.

În anii apariției operei *Serghei Lazo*, E. Mironenco publică în revista *Музыкальная жизнь* un articol intitulat *Опера о Сергее Лазо*, în care aduce un omagiu prototipului eroului principal al operei *Serghei Lazo* și face unele referințe la munca autorului de libret asupra textului literar [208]. În continuare, muzicologul descrie muzica operei, bazându-se pe consecutivitatea tablourilor. Realizează analiza leitmotivelor, a stilurilor și intonațiilor utilizate de compozitor pentru crearea unor scene cu colorit specific (colinde moldovenești, poloneză ceremonioasă, romanță sentimentală, marșuri revoluționare etc.).

Istoria genului de operă, deși numără doar patru secole, a cunoscut o popularitate incomparabilă cu alte specii muzicale, dar și reforme, negații și adversitate, motiv important pentru cercetările neconținute asupra operei ca gen de muzică. În această ordine de idei, cea de-a **treia categorie** de cărți o deschidem cu volumul *Композиция оперы* de G. Kuleșova, în care

sunt examinate particularitățile compoziției unei opere, îmbinarea legităților de natură dramatică și muzicală [184]. Autoarea remarcă existența mai multor genuri de compoziție: genul de număr, tipul plinar și tipul montaj, pe care le aplică la analiza operelor belaruse contemporane. Este examinat aparte rolul leitmotivelor în operă ca modalitate de dezvoltare a acțiunii muzicale și ca mijloc de asigurare a unității întregului. Discuțiile pe marginea problematicii dramaturgiei în operă sunt continuate în lucrarea de G. Kuleșova *Вопросы драматургии оперы* [183].

În materialele profunde lui B. Iarustovski *Очерки по драматургии оперы XX века*, publicate în două volume, sunt analizate 32 de opere din prima jumătate a sec. XX, sunt generalizate diferite tendințe stilistice și curente în arta contemporană a operei [271]. B. Iarustovski, într-o altă carte a sa, *Драматургия русской оперной классики*, sistematizează teoria privind dramaturgia de operă la o anumită etapă a dezvoltării muzicologiei sovietice [269]. Principiile generale estetice și de creație ale școlii de operă clasice ruse sunt expuse în cartea lui B. Iarustovski în baza unui bogat material factic. Omul de știință propune date generale despre dramaturgie, despre procesul de alegere a subiectului și despre realizarea proiectului muzical al operei, descrie munca asupra scenariului, asupra libretului și analizează formele vocale. Într-un alt volum, *Оперная драматургия Чайковского* B. Iarustovski stabilește principiile fundamentale ale dramaturgiei de operă în baza muzicii, intră în „laboratorul de creație” al marelui compozitor rus și pune în discuție „tehnologia” creării operei [270]. Importanța primordială a principiilor dezvoltării muzicale constă în logica dezvoltării acțiunii scenice, care se află sub imperiul legității privind dezvoltarea materialului muzical. Pentru atingerea acestui scop, compozitorul a creat o diversitate maximă de forme muzicale — de la tradiționala arie *da capo* statică până la schemele maximal independente ale „ciclului amfibrahic”, ale scenelor plinare. Muzicologul conchide că sarcina principală a lui Ceaikovski ca dramaturg era generalizarea situației și a stării concrete într-un tablou melodic viu, expresiv și laconic, concordat cu armonia, cu ritmul sau cu timbrul caracteristic, dezvoltarea stării caracterului prin dezvoltarea acestor mijloace.

M. Druskin, în *Вопросы музыкальной драматургии оперы*, analizează formele de operă din punctul de vedere al rolului lor în dramaturgie [163]. Pornind de la particularitățile numerelor solo, ansamblurilor, ale mijloacelor de expresie muzicală ale corului și orchestrei, criticul muzical elucidează procesul interacțiunii lor în creația de operă, cercetează asemănările sau deosebirile dintre forțele beligerante, pe care le realizează prin metoda de apropiere sau de opunere a unor sfere intonative (în recitative și arii), caracterizează legătura reciprocă dintre eroi și cor sau scenele de masă. Discuțiile din articolul *Проблемы оперы*, semnat de M. Druskin, sunt orientate spre elucidarea funcției sociale a operei, a specificului ei, deoarece elementele sale

componente sunt contradictorii (literatura, muzica și acțiunea scenică) [165]. Muzicologul trece în revistă tematica operei contemporane și indică orizontul ei tematic, subliniind faptul că, în dramaturgie și în cuprinsul libretului, opera aspiră spre nivelul mării literaturi. La finele articolului, muzicologul se oprește asupra unor aspecte ale dramaturgiei muzicale, cum ar fi temporitmul în spectacol, iar în concluzie vine cu o remarcă referitor la percepția muzicii în sec. XX grație atât îmbogățirii emoțional-spirituale, creșterii capacității expresive, cât și spontaneității confruntărilor scenice.

Într-un alt articol, *Речитатив в русской классической опере*, M. Druskin subliniază că, de la apariția recitativului, s-a conturat o diferențiere între „pronunțarea cantabilă” și interpretarea ariosoului, generată de rivalitatea și lupta tradițională dintre elementele verbale și cele de structură muzicală [166]. Cercetătorul vorbește despre proveniența recitativului (Italia), dar și despre deosebirile sale naționale din școlile franceză, germană, rusă, analizează minuțios realizările novatorii ale lui M. Glinka, remarcă și contribuția lui A. Dargomîjski în promovarea recitativelor de tip rusesc, elucidează apariția noilor particularități în structura recitativului în creația lui M. Musorgski, constată rolul lui N. Rimski-Korsakov în dezvoltarea recitativului rus și, desigur, studiază realizările lui P. Ceaikovski în domeniul recitativului la baza cărora se află o „idee intonațională” generală.

Muzicologul M. Gheilig, în studiul *Форма в русской классической опере*, relatează despre specificul genului de operă și necesitatea existenței unor metode speciale de cercetare, stabilește anumite principii care stau la baza formei operei și care decurg din tipul subiectului și al dramaturgiei, analizează interacțiunea legităților muzicale cu structura operei, apreciază formele specifice ale operei, care se deosebesc prin o largă libertate de dezvoltare [144]. La baza studiului sunt puse cercetările operelor lui M. Glinka, A. Dargomîjski, A. Borodin, M. Musorgski, N. Rimski-Korsakov și P. Ceaikovski.

Cartea renumitului analist rus de teatru A. Gozenpud *Музыкальный театр в России* este consacrată perioadei inițiale de dezvoltare a teatrului muzical din Rusia (opera, vodevilul, baletul, divertismentul, intermediul), granițele cronologice ale activității fiind sfârșitul sec. XVII și primul sfert al sec. XIX, până la Glinka [148]. Autorul și-a propus scopul de a cuprinde pe cât e posibil de mult procesul dezvoltării teatrului muzical rus, originea acestuia cu rădăcini profunde în jocurile și riturile populare, vorbește despre opera din sec. XVIII și anume despre evoluția culturii naționale ruse, numește atât premisele operei și ale teatrului liric în Rusia, cât și cauzele dominației fațetei comice, satirice, demascatoare în dezvoltarea operei progresiste ruse, relatează despre situația în care s-a aflat teatrul liric rus în perioada Războiului Mondial, cu acutizarea luptei dintre tendința patriotică și cea monarhică, menționează situația Teatrului de

Operă din Moscova și celui din Petersburg, descrie criza teatrului precedată de răscoala decembriștilor, promovarea a noi maestri în arta de operă.

O altă lucrare a lui A. Gozenpud, *Русский оперный театр XIX века. Т. 1-3*, prezintă o parte din investigații, calculate pentru a fi cuprinse în trei volume, în care este urmărită dezvoltarea teatrului muzical național pe parcursul sec. XIX – începutul sec. XX [150]. Primul este consacrat unei etape importante în dezvoltarea artei de operă ruse (1836 –1856), în care s-a format școala interpretativă națională, reprezentată de A. Vorobiova-Petrova, O. Petrov, E. Semeonova, A. Bantîșev, D. Leonova, A. Latîșeva și alții. Tradițiile de creație ale renumiților maestri ai artei scenice de operă ruse din prima jumătate a sec. XIX au fost dezvoltate și continuate de excelenții succesori: I. Melnikov, E. Lavrovskaja, I. Prianișnikov, N. Figner, L. Iakovlev, iar la hotarul noului secol, de A. Nejdanova, L. Sobinov, N. Zabela și alții. Tot în acești ani, s-a format geniul marelui artist al scenei de operă ruse F. Șaliapin. Sunt venerați dirijorii Teatrului Muzical Național, dintre care primul loc îl ocupă E. Napravnik.

În volumul 2 *Русский оперный театр на рубеже XIX и XX веков и Шаляпин*, A. Gozenpud relatează despre istoria Teatrului Național de Operă, care ocupă un loc deosebit în viața culturală a Rusiei, menționează apariția unor opere de mare importanță artistică [151], susține că înflorirea creației de operă a condiționat dezvoltarea artei de interpretare a operei, îi menționează pe F. Șaliapin, I. Erșov, L. Sobinov, A. Nejdanova, N. Zabela, E. Tșetkova, V. Petrova-Zvanțeva și pe alți renumiți vocaliști ruși. Aici, este cuprinsă și istoria Operei Private din Moscova, accentuându-se importanța ei în promovarea creațiilor de operă ale acelor timpuri. Al treilea volum, intitulat *Русский оперный театр между двух революций, 1905–1917*, descrie situația teatrului liric rus în perioada anilor 1905–1917 [152], în care manifestările lirice reflectau și exprimau în formă intermediară contradicțiile ideologice ale timpului. Omul de știință remarcă realizările muzical-artistice ale operei ruse: N. Rimski-Korsakov — *Legenda orașului invizibil Kitej și fecioara Fevronia* și *Cocoșelul de aur*, precum și renovarea, îmbogățirea principiilor regiei de operă, avântul picturii teatrale, descoperirea talentului dirijoral al lui S. Rahmaninov, relevă însă și contradicțiile epocii, impactul lor asupra artei muzicale. Montarea pe scenă a unor noi opere nu lăsau nicio urmă în conștiința spectatorilor. În cercetările sale, expuse în cartea *Русский советский оперный театр. (1917-1941)*, A. Gozenpud relevă stagnarea teatrului de operă din Rusia în ajunul Revoluției din Octombrie: teatrul nu își îmbogățise repertoriul o vreme îndelungată, încetase a fie exponentul ideilor și al aspirațiilor societății [153]. În concluzie, autorul afirmă că, deși calea teatrului de operă spre întruchiparea tematicii sovietice a fost grea, anume în anii '30 au apărut multe opere importante ale compozitorilor sovietici, care dezvăluiau veridic chipurile trecutului și ale contemporaneității.

În culegerea lui V. Ferman *Оперный театр* sunt înmănunchate cele mai importante cercetări și articole ale muzicologului, consacrate problemelor genului de operă [257]. Prima lucrare consacrată dramaturgiei și simfonismul operei examinează mijloacele principale de expresivitate muzical-dramatică. Autorul explică termenul de „dramă muzical-organizată” care în opinia lui constituie o sintenză din trei particularități: **a)** vocalizarea textului verbal, **b)** ritmizarea acțiunii scenice, **c)** simfonizarea dezvoltării dinamice a trăsăturilor chipului. Studiul criticului muzical A. Hohlovkina *Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века* prezintă istoria operei clasice vest-europene, relevând doar momentele nodale ale acestei evoluții, evidențiază cele mai importante creații și pe cei mai mari compozitori, abordează diferite genuri muzical-dramatice din perioadele lor de cea mai intensă înflorire și de cea mai mare semnificație social-istorică [260]³.

În remarcabila lucrare semnată de V. Konen *Театр и симфония* se acordă un spațiu vast analizei locului pe care îl ocupă teatrul în cultura țărilor europene în sec. XVII–XVIII și interacțiunii dintre teatrul dramatic și cel muzical [180]. Abordând diferențele dintre existența creației dramaturgului și a celei a compozitorului, V. Konen scrie: „Creației muzicale îi dau viață doar interpreții. O compoziție muzicală scrisă, dar care nu este cântată nu este muzică, în timp ce drama scrisă, dar neinterpretată rămâne totuși a fi o creație literară” [180, p. 64]. Muzicologul urmărește cu atenție împrumuturile din muzica simfonică: o serie de intonații expresive, armonice, colorit timbral, formule ritmice și principii de creare a formelor, găsite în opere.

I. Martînov, în *Прогрессивные тенденции в современной зарубежной опере*, afirmă că arta de operă s-a dezvoltat în condiții istorice și politice complicate, ale unor evenimente revoluționare, care și-au lăsat amprenta asupra culturii și artei mondiale [199]. Muzicologul analizează parcursul operei sec. XX, atât dezvoltarea principiilor reformatoare din creația compozitorilor contemporani, cât și schimbarea cerințelor compozitorilor față de interpreți. Muzicologul L. Rotbaum, în lucrarea *Опера и ее сценическое воплощение*, elucidează caracterul complex al interacțiunii dintre regizor și dirijor. Profesorul Z. Leatoșevski, autorul prefeței, scrie: „Această carte îndeamnă la reflecții, în plus te ajută să conștientizezi întregul proces al nașterii spectacolului de operă...” [233, p. 4]. Totodată, ea reprezintă expresia credinței ferme a autorului în valoarea capodoperelor capabile să influențeze percepția omului contemporan.

B. Pokrovski, în monografia *Сотворение оперного спектакля*, își pune numeroase întrebări despre esența creării spectacolului de operă [225]. După geneza sa, opera are un caracter convențional și nu suportă naturalismul, iar realismul lui poate fi exprimat prin diferite procedee teatrale. Tot aici, regizorul mărturisește că, nici un artist nu este în stare să creeze de

două ori aceeași îmbinare a chipului sonor și scenic, fapt ce denotă că arta este un act unic. În lucrarea *Об оперной режиссуре* de B. Pokrovski, găsim astfel de precizări ale rolului unui interpret în operă: „Cântărețul este împăratul și Dumnezeuul scenei de operă... care concentrează în sine ideile și sentimentele creatorului operei” [223, p. 248].

Discuțiile despre dreptul la existență al operei ca cea mai convențională artă le descoperim și le apreciem în creația lui B. Asafiev *Об опере* [132]. Cercetătorul susține că „...opera trebuie să fie acceptată ca un fenomen empiric, la rândul ei trebuie să fie cercetată și urmărită, ea nu acceptă să fie negată cu vehemență” [132, p. 19]. Criticul muzical este preocupat de situația operei în Rusia, deoarece teatrele de operă ruse erau nevoite să găsească mijloace și căi de montare exemplară a creațiilor naționale, să susțină tradițiile interpretării, să sprijine noi explorări și să trezească noi idei creative. B. Asafiev mărturisește că aceasta este o artă mobilă, „complezentă”, ce corespunde intereselor mulțimii, nicidecum o artă de muzeu. Astfel, opera, după părerea muzicologului, devine o artă vital dinamică și dialectic acută, în care orice factor și element este supus unui control zilnic și aprecierii maselor de spectatori.

În articolul introductiv la culegerea de lucrări analitice ale lui B. Asafiev, intitulat *О музыке Чайковского*, E. Orlova analizează concepția lui Asafiev despre creația lui P. Ceaikovski [131]. Creația lui Ceaikovski este cercetată din punct de vedere al simfonismului, al dramaturgiei, al formelor muzicale din creația lui etc. Un articol, substanțial pentru teza noastră, *"Евгений Онегин". Лирические сцены П. И. Чайковского* include o amplă analiză intonațională a stilului și a dramaturgiei muzicale ale operei. Sunt expuse faptele, evenimentele, corespondența legate de crearea ei, ecourile din presă, părerea criticilor, este exprimată atitudinea unora față de această creație ca fiind un eveniment efemer, precum și atitudinea diametral opusă a publicului democrat care și-a demonstrat admirația față de această operă ca fiind nepieritoare. Criticul realizează o analiză muzicală și dramaturgică a fiecărui tablou, acțiunilor, trăirilor, caracterelor eroilor, dramatismului interacțiunii lor, spiritului epocii în care trăiesc.

Partea a II-a a culegerii conține articole dedicate cercetării creației lui P. Ceaikovski din perioada de glorie a compozitorului, diverselor experiențe și caracterizări; analizei creației instrumentale a lui Ceaikovski și simfonismului său; examinării poemelor simfonice ale lui Ceaikovski, suitelor; studierii stilului concertistic al lui Ceaikovski; investigării operei *Dama de pică* și baletului *Frumoasa adormită*. O privire mai atentă am acordat-o studiului *Dama de pică*, în care B. Asafiev își propusese inițial să analizeze bazele psihologice ale stilului operei, precum și modalitățile revelării lor, însă a recurs la o analiză în ordinea tablourilor pentru a elucida desfășurarea starea de fuziune interioară, de edificare și de durată în dezvoltarea acțiunii în muzică

și prin muzică [131, p. 33]. Asafiev redă plastic particularitățile, coloritul vocilor în diferite ipostaze emoționale, dinamismul acestei opere considerându-l deosebit de original.

Dintre cercetările dedicate istoriei, teoriei și practicii teatrului de operă, cele ale lui B. Gorovici din cartea *Оперный театр* reprezintă material unic, deoarece, într-un volum destul de redus, omul de știință reușește să sintetizeze un vast material despre problemele „muzicii și ale cuvântului”, despre elaborarea problemelor ce vizează perspectivele regiei de operă contemporane, dând și o privire de ansamblu asupra dezvoltării formelor dramei muzicale [155]. Aici, este cercetat întreg patrimoniul de operă; de aici vine și selectarea conștiințioasă a unor nume și fapte care marchează momentele esențiale în dezvoltarea teatrului muzical (C. W. Glück, W. A. Mozart, G. Rossini, R. Wagner). Trebuie remarcat faptul că B. Gorovici, expunând impetuos și polemic credo-ul său, apropie noțiunile *realism* și *naturalism*, ceea ce duce la o contrapunere, destul de riscantă, a adevărului „vieții” cu cel „artistic”.

În ediția lui C. Tuchilă *În căutarea capodoperei*, autorul citează opinia lui A. Berg ce exprimă punctul de vedere despre operă, afirmând că, la începutul secolului XX, principala ei problemă consta în „a articula muzica în așa fel, încât să fie conștientă în fiecare clipă de funcția sa în slujba dramei” [104, p. 89]. Iar cartea *Opera în România privită în context european*, de M. Cosma, deschide o lume inedită a artei lirice în spațiul românesc și remarcă o evoluție a artei sunetelor care duce spre progres [32]. M. Cosma relatează că, în țările române, spectacolul muzical-teatral a fost mult apreciat în formele sale primare și populare (manifestări folclorice): „Opera în România... reprezintă un domeniu de mari succese și de exprimări valorice impunătoare, care își așteaptă încă o proiectare internațională pe măsura lor” [32, p. 5].

O cercetare importantă în domeniul teatrului liric basarabean este realizată în cartea *Opera basarabeană*, în care A. Dănilă afirmă că artiștii basarabeni formați în perioada interbelică au contribuit considerabil la fondarea și la evoluția teatrului liric actual [39], propunându-și să realizeze o versiune argumentată despre locul și rolul operei basarabene ca parte integrantă a procesului artistic european. Analiza perioadei de început a operei moldovenești, incluse în circuitul științific, permite să acopere un gol în istoria artei. Studiile efectuate se dovedesc a fi actuale prin faptul că demonstrează cota înaltă a culturii muzical-teatrale a Basarabiei, în perioada studiată, care a pregătit terenul pentru fondarea teatrului de operă. Un nou studiu în domeniul artei lirice din Chișinău îl găsim în cartea aceluiași autor *Opera din Chișinău*, care reprezintă o primă încercare de a încheia informații despre activitatea Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet [40]. În această lucrare, opera basarabeană este privită ca parte componentă a culturii românești și ca treaptă a devenirii moderne a intelectualității de creație din Basarabia.

Conștientizând faptul că M. Muntean și-a desfășurat activitatea artistică alături de așa cântărețe celebre ca M. Bieșu, T. Alioșina ș.a., ne-am îndreptat atenția asupra edițiilor care reflectă viața scenică altor interpreți de operă autohtoni. Aici ne adresăm la lucrarea muzicologului E. Vdovina *Maria Bieșu*, în care, pe lângă date biografice, calea parcursă de primadonă către culmile artistice și oglindirea repertoriului de operă, mai sunt analizate și operele în care participă și M. Muntean (*Paiațe, Evgheni Oneghin, Dama de pică, Seghei Lazo*) [138]. Unele idei despre „viața în operă” le-am găsit în cartea *Tamara Alioșina* semnată de L. Doroș: „Scena de operă solicită nu numai stăpânirea perfectă a tehnicii vocale, dar și muzicalitate, emotivitate vie, capacitatea interpretării independente a caracterului, abilitatea de a-ți trăi personajul redat. Considerația față de creațiile compozitorilor, pătrunderea în tainele chipurilor muzicale, căutarea unui mod de autoexprimare în muzică, iată principiile de bază ale creației de operă” [162, p. 12].

În autoreferatul la teza de doctor habilitat *Apariția și evoluția Teatrului de Operă în Moldova. Interpreți și spectacole (1918-2000)*, semnat de A. Dănilă, se efectuează o sinteză a fenomenului operei basarabene și a celei moldovenești din perspectiva căii istorice de peste optzeci de ani [37]. Doctorul în muzicologie consideră un fenomen complex procesul de consolidare a Operei noastre naționale prin propulsarea în prim-planul scenei lirice europene a unor personalități artistice de mare valoare. Întemeietorii scenei lirice basarabene lansează proiecte de coagulare a mișcării de operă și de pregătire a cadrelor autohtone de canto. Este relevat procesul dificil de instituționalizare a unui Liric stabil pe a cărui scenă s-au produs mari personalități: M. Cebotari, L. Lipcovscaia ș.a. O etapă specifică intervine în 1940, odată cu alipirea Basarabiei la URSS — etapa unei ideologizări feroce a artei, culturii și literaturii, în care artiștii moldoveni au păstrat totuși continuitatea Operei basarabene. A apărut o nouă generație de interpreți dotați foarte înalt, apreciați atât în țară, cât și peste hotare: M. Bieșu, M. Muntean ș.a.

V. Șeican, în teza *Opera națională a Moldovei în circuitul cultural internațional*, consideră că, în perioada sovietică, inclusiv în Moldova, ideea de comunicare internațională este prezentată în accepțiunea acelei perioade: mediatizarea unui mesaj universal, identic și indiscutabil, acceptat drept dogmă pentru mai bine de 250 mln. de oameni [99]. „În marea familie lirică sovietică”, teatrul liric moldav devine subiect de referință, pentru care se deschide comunicarea cu omologii săi din spațiul unional și din cel socialist. V. Șeican se referă la examinarea acestui aspect în perspectiva acumulării de dexterități pentru a se afirma în circuitul liric universal, la insistența asupra montărilor partiturilor lui G. Verdi, P. Ceaikovski, G. Puccini, etc., la valorificarea prestanței teatrului în relația cu omologii săi din întreaga Europă și din Asia.

Din totalizarea tuturor observațiilor relatate mai sus, putem distinge că, în literatura de profil muzicologic există un număr colosal de studii, ce oferă o bază solidă pentru cercetarea noastră. Observăm, totuși, o serie de neclarități și omiteri, aspecte care nu au fost investigate sau nu au fost dezvoltate pe deplin. Figura lui M. Muntean nu este examinată din punctul de vedere al complexității ei, iar individualitatea interpretativă a tenorului nu a fost elucidată exhaustiv. Aportul lui M. Muntean la impulsivitatea vieții lirice din Moldova nu a fost valorificat. Interdependența activității pedagogice cu cea artistică a maestrului este lăsată în umbră etc.

Bazându-ne pe materialele științifice studiate și conștientizând necesitatea aprofundării cercetărilor ulterioare, am identificat caracterul imperativ al formulării **Scopului și obiectivelor tezei**. Scopul investigației noastre constă în prezentarea contribuției lui M. Muntean la promovarea creației de operă în Republica Moldova. Realizarea acestui scop prevede următoarele obiective: prezentarea profilului artistic al lui M. Muntean în contextul artei interpretative autohtone de operă, caracterizarea stilului interpretativ al tenorului și al actorului M. Muntean, determinarea influenței măiestriei interpretative a lui M. Muntean asupra promovării creației de operă în Republica Moldova și peste hotarele ei, efectuarea analizei complexe a unor partide vocale din palmaresul tenorului M. Muntean, relevarea dificultăților interpretative și a problemelor tehnice în operele analizate, precum și a modalităților de depășire a acestora, implementate de M. Muntean, evidențierea impulsivității de către M. Muntean a activității operei naționale. În concluzie, formulăm contribuția lui M. Muntean la crearea imaginii cultural-artistice a Republicii Moldova peste hotarele ei.

1. 4. Concluzii la capitolul 1

Analiza literaturii de specialitate la tema prezentei teze permite să afirmăm următoarele.

1. Artistul notoriu Mihail Muntean a fost și continuă să fie **în vizorul presei naționale și internaționale**. Creația artistică a acestui renumit tenor a constituit un obiect de cercetare muzicologică, în studii ce conțin date biografice, informații despre premierele lirice, despre turneele în diverse țări, recenzii la spectacole și la rolurile realizate de M. Muntean etc. Acestea sunt completate în teza de față prin materiale nepublicate, cercetate și anexate sub formă de tabel cronologic, care accentuează importanța prestațiilor lirice în activitatea lui artistică. Însușind informațiile analizate, se conturează o imagine complexă a figurii notorii a lui Mihail Muntean — personalitate artistică de mare valoare, care a impulsivizat dezvoltarea multilaterală a vieții artistice și pedagogice din Republica Moldova.

2. În urma analizei bazei metodologice în **domeniul predării cântului** am conchis că modul în care M. Muntean abordează procesul de lucru asupra vocii, respirației, dezvoltării

ambitusului, asupra tuturor dificultăților din procesul fonator este unul solid și întemeiat pe idei științifice viabile din sfera artei vocale. Metodele de predare a cântului sunt cercetate de autori care au tratat teorii de impostare a vocii, de formare a sunetului, de clasificare a vocilor după diapazon, de studiere a respirației corecte, de dezvoltare a rezistenței vocale etc. Cercetarea acestui complex de lucrări elucidează principiile în baza cărora M. Muntean prelucrează propriul aparat fonator și transmite aceste cunoștințe studenților săi.

3. **Genul de operă** reprezintă un domeniu complex, democratic și contradictoriu al artei, s-a bucurat de o atenție deosebită din partea criticilor muzicali pe parcursul multor secole. Muzicologii, dar și regizorii de teatru abordează diverse aspecte: analiza unor opere concrete, investigarea genurilor și a formelor de operă, urmărirea căii istorice a operei din diferite țări și epoci, expunerea conceptelor regizorale generale și particulare. Cunoașterea acestor laturi științifice permite să sesizăm preferințele lirice ale artistului în alegerea repertoriului.

Numai printr-o abordare multiaspectuală, ar putea fi extinsă și consolidată baza teoretică și practică de studiere a contribuției aduse de către renumitul tenor Mihail Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă, care a reușit să devină o legendă vie și să lase pagini valoroase în acest domeniu. Considerăm că cele relatate mai sus nu fac altceva decât să reliefeze aspectele esențiale referitoare la necesitatea acută de a continua cercetările privind arta vocală și dezvoltarea ei prin intermediul activității tenorului M. Muntean, și care să proiecteze noi fascicule de lumină în domeniul muzicii vocale din spațiul Republicii Moldova.

2. MANIFESTĂRILE LIRICE ALE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA VEST-EUROPEANĂ

Bazându-ne pe ideea că în orice operă participă trei figuri: compozitorul, interpretul și publicul, constatăm totuși că figura centrală îi revine cântărețului. El ocupă o poziție intermediară între creatorul și destinatarul muzicii, este liber în activitatea sa de procesul de creație și capabil de a crea, de a găsi rezultate artistice principial noi, de a face descoperiri veridice și evidente. Pentru fiecare cântăreț, una dintre cele mai importante sfere ale artei interpretative de operă reprezintă tradiția vocală italiană. Mostre ale operei italiene se află și în repertoriul lui Mihail Muntean.

Tenor lirico-dramatic, cu voce de un diapazon larg, M. Muntean are la activ un număr mare de întruchipări scenice ale unor cunoscute personaje din repertoriul operistic universal. Or, este evident că artistul preferă opera vest-europeană, și, în special, pe cea italiană, lucru firesc, dacă gândim că Italia este patria operei, spațiul în care tehnica interpretării vocale, cunoscută ca *belcanto*, a fost ridicată la rang de ideal. Tot în Italia, Mihail Muntean și-a perfecționat calitățile vocale, în perioada stagiului la Milano, la teatrul *La Scala* (1977), cu celebra cântăreață Gina Cigna. La desăvârșirea pregătirii profesionale în acea perioadă a contribuit considerabil și maestrul de concert Renato Pastorino, un alt muzician faimos, care a colaborat cu celebrul tenor Franco Corelli. De aici, dragostea artistului și față de arhitectură, de pictură, de limba italiană (pe care a însușit-o la perfecție), limbă, care, din spusele maestrului, nici nu ar necesita să fie expusă pe portativ, ea singură fiind ca un cântec.

Vocația profundă și pluridimensională a cântărețului a contribuit enorm la realizarea splendidă a partidelor centrale din opere vest-europene. Eroul care l-a însoțit pe parcursul întregii sale cariere este Canio din opera *Paiațe* de R. Leoncavallo (pe care l-a interpretat de 117 ori în diferite țări și pe cele mai prestigioase scene lirice din România, Ucraina, Germania, Austria, Elveția, Olanda, Marea Britanie). Un alt rol mult îndrăgit de Mihail Muntean este și Cavaradossi din opera *Tosca* de G. Puccini (maestrul a interpretat această partidă de 72 de ori în fața publicului din România, Ucraina, Italia și Marea Britanie). Locotenentul de marină americană Pinkerton din opera *Madama Butterfly* de G. Puccini, a fost realizat de M. Muntean de 71 de ori și i-a adus succes în așa țări ca România, Ucraina, Federația Rusă și Marea Britanie. Partida centrală din opera *Trubadurul* de G. Verdi i-a fost foarte apropiată după spirit: : M. Muntean crează chipul lui Manrico de 69 de ori, evoluând și în turneele din România, Ucraina, Federația Rusă și Belarus. Orice rol în interpretarea lui M. Muntean pare a fi unul ușor și lipsit de dificultăți vocale, datorită tehnicii sale avansate, dar anume rolurile menționate cu adevărat îi

sunt foarte „comode” și le interpretează de atâtea ori pe scenele lirice. Nobilul Riccardo din opera *Bal mascat* de G. Verdi se numără și el printre favoriții renumitului tenor în, opera respectivă însumând la această oră 60 de reprezentații, repurtând victorie artistică pe scenele din România, Ucraina, Bulgaria, Belgia și Kazahstan. Acest rol atât de reușit din punct de vedere muzical și psiho-emoțional, nu se bucură de o mare popularitate în rândul tenorilor, fapt ce se explică prin lipsa unor numere solistice desfășurate în care cântărețul ar putea să-și demonstreze calitățile sale vocale. Cu toate acestea M. Muntean este stăpânul scenei și în această partidă, reușind să strălucească într-un șir de duete, ansambluri, și să cucerească dragostea publicului.

Pe curajosul Radames din opera *Aida* de G. Verdi, M. Muntean l-a interpretat de 50 ori, inclusiv și într-o serie de turnee organizate în România, Ucraina, Federația Rusă, Belarus și Kazahstan. În crearea acestui personaj M. Muntean se inspira din nenumăratele cărți istorice lecturate în nopțile albe, din care se documenta pentru montarea operei. Cu partida lui Pollion din opera *Norma* de V. Bellini, M. Muntean a evoluat de 49 ori pe scenele lirice din România, Ucraina, Federația Rusă, Bulgaria și Marea Britanie. Chipul oșteanului roman plin de mândrie și pasiune îi este foarte familiar, deoarece întruchipează multe aspecte din caracterul lui personal, ceea ce îl ajută să plăsmuiască o evoluare pe cât de frumoasă, pe atât de naturală.

Tânărul țăran Turiddu din opera veristă *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, a văzut lumina rampei, în interpretarea lui M. Muntean, de 41 ori și a cunoscut glorie următoarele țări: România, Ucraina, Federația Rusă, Belarus, Bulgaria, Germania, Belgia și Elveția. M. Muntean este atașat spiritual într-un mod deosebit de acest rol, deoarece scena de rămas bun între Turiddu și mama lui îl face să cânte acea arie cu „un nod în gât”, aducându-și aminte de mama lui pe care a pierdut-o foarte devreme [143]. Ambianța rustică în care se desfășoară acțiunile operei este încă un motiv pentru care M. Muntean se simte confortabil în această partidă. Prințul Calaf din opera *Turandot* de G. Puccini, i-a fost alături pe scenă de 38 ori și a susținut spectacole în fața publicului din România, Ucraina, Federația Rusă, Belarus, Polonia, Franța, Germania și Elveția. Natura inventivă a acestui personaj l-a făcut pe M. Muntean să se lege spiritual de el și să se contopească într-un mod organic. Aceste montări sunt imprimate în istoria Liricului moldav prin renumitul duet creat pe scene de M. Muntean și M. Bieșu (prințesa Turandot) în scena celor trei întrebări cruciale. O pasiune aparte artistul prezintă pentru rolul lui Alvaro din opera *Forța destinului* de G. Verdi, interpretând această partidă de 34 ori pe scenele din: România, Ucraina, Federația Rusă, Belarus și Italia. Muzica acestei opere îl fascinează pe cântăreț și îl ajută să se transpună în acea epocă și în pielea eroului său.

Din repertoriul operei franceze cel mai longeviv a fost Jose din opera *Carmen* de G. Bizet, care a cunoscut 24 de interpretări, inclusiv și pe scenele din România, Ucraina și Federația Rusă.

Tot publicul meloman la memorat pe Jose a lui M. Muntean, plin de vitalitate și pasiune. Rolul lui Alfredo din opera *Traviata* de G. Verdi, M. Muntean îl interpretează în 19 spectacole, bucurând spectatorii din Federația Rusă și Belarus în timpul turneele sale. Eroul îndrăgostit îi este foarte familiar lui M. Muntean, deoarece toată viața sa el este îndrăgostit nebunește de muzică și arta vocală. Ismaele, un tânăr ofițer din opera *Nabucco* de G. Verdi, a cunoscut 14 ieșiri în lumina reflectoarelor, de asemeni și pe scenele lirice din România, Iugoslavia și Marea Britanie. Gelosul Otello din opera omonimă de G. Verdi a intrat ultimul în repertoriul lui M. Muntean și este realizat de 6 ori, și pe scenele din Olanda. Acest rol este unul la care M. Muntean ține mult la el „și la care râvnește orice tenor... ultimul pe care l-am făcut în teatru. Îmi pare foarte rău că acest spectacol nu se mai joacă” [7, p. 35]. Este adevărat, opera a lipsit mult timp din repertoriul teatrului, doar la sfârșitul lunii ianuarie a anului 2015, opera a fost readusă în scenă în interpretarea unei noi distribuții cu viziuni noi de tratare muzicală.

Încă două mostre ale operei franceze au fost montate cu contribuția lui M. Muntean, relativ de mai puține ori. Este vorba de opera *Samson și Dalila* de C. Saint-Saëns — rolul lui Samson, pe care îl interpretează de 5 ori (inclusiv și în Olanda), și de opera *Faust* de Ch. Gounod — partida lui Faust, fiind realizat de 4 ori. Posibilul motiv al dispariției acestor opere din reprezentațiile teatrale a fost complexitatea partiturilor lor scenice. Chipul lui Don Carlos din opera omonimă de G. Verdi a fost reprezentat pe scena Liricului moldav de M. Muntean doar de 2 ori, ceea ce nu i-a permis lui M. Muntean să se manifeste plenar în această creație.

Din vastul repertoriu occidental tenorul s-a simțit mereu extrem de atras de partida lui Riccardo din opera *Bal mascat*, pe care a însușit-o încă în perioada stagiului de perfecționare în Italia. Gelosul Canio din opera *Paiațe* de R. Leoncavallo reprezintă pentru M. Muntean un chip complex pe care îl recrează de nenumărate ori de-a lungul carierei sale artistice. Aceste roluri l-au dus pe cele mai faimoase scene din lume, unde a fost aplaudat în picioare și chemat la bis, fapt ce a condiționat compartimentarea cercetării noastre în două subcapitole, dedicate acestor opere italiene. Aceleași două opere sunt apreciate de maestru și incluse frecvent în prestațiile lui, deoarece „în ultima perioadă am rămas la operele care îmi corespund după vârstă și stare fizică: Riccardo, un guvernator democratic și chibzuit, și Canio, un regizor cărunt care își iubește tânăra soție” — mărturisește M. Muntean [143]. Anume aceste roluri au fost alese pentru o analiză mai minuțioasă.

2. 1. Nobilul Riccardo din opera *Bal mascat* de Giuseppe Verdi

Opera *Bal mascat*, în 3 acte, este montată pe cele mai reprezentative scene lirice ale lumii. Pentru prima dată a fost interpretată la *Teatro Apollo* din Roma în 17 februarie 1859⁴.

Partidele centrale ale acestei opere au adus celebritate interpreților de talie mondială precum Giuseppe Di Stefano (Riccardo), Maria Callas (Amelia), Tito Gobbi (Renato). Pe scena teatrului liric din Republica Moldova, opera a fost montată la 28.04.1987 cu participarea următorilor soliști: Riccardo — M. Muntean; Amelia — M. Bieșu, L. Aga, E. Braiman, V. Calestru, M. Popescu; Renato — B. Godin, V. Dragoș, B. Materinco; Oscar — E. Gudzi, E. Gherman, S. Strezeva; vrăjitoarea Ulrica — T. Alioșina, I. Mișura, L. Șulga; Silvano — A. Donos, V. Cisteacov; dirijori — A. Samoilă, L. Gavrilov, regizor — S. Ștein, pictori-scenografi — I. Press, V. Okunev, maestru de cor — A. Movilă, maestru de balet — M. Gaziev.

Realizarea de către Mihail Muntean a partidei lui Riccardo pune în evidență aptitudini deosebite în interpretarea unei cantilene expresive, reliefat plastic, bogate în culori și nuanțe emotive. Tenorul urmărește cu atenție evoluția personajului central, punând accent pe dezvoltarea subtextului psihologic al rolului. Vocea artistului, când poetică, visătoare, când pasională, înflăcărată și impetuoasă, în scenele finale ale operei, atinge o expresie dramatică, iar în aria din ceasul morții este zguduitoare, cuprinsă de un patetism îndurerat. Aceste calități vocale deosebite au putut fi admirate și de publicul din România, Bulgaria, Ucraina, Italia, în cadrul spectacolelor organizate de trupa lirică într-un șir de turnee, ce se reflectă în Anexa 7.

Într-un plan mai general, trebuie precizat faptul că specificul operei *Bal mascat* constă în raportul mai puțin obișnuit dintre numerele solistice și cele de ansamblu, care prevalează. Toate personajele sunt caracterizate printr-o continuă interacțiune, în dinamica prezentării intereselor, a dezvoltării pasiunilor acestora, ori a dezvoltării motivelor. O astfel de perspectivă compozițională subliniază importanța scenelor de ansamblu pentru interpretul lui Riccardo, dar, concomitent, creează și dificultăți în procesul de studiere a partidei. Așadar, Riccardo apare în duete, terțete, cvartete, în dialoguri cu personaje principale și secundare. În aceste ansambluri, Mihail Muntean demonstrează o înaltă măiestrie artistică, o implicare profundă în cunoașterea personajului, dar și un simț acut al colaborării cu partenerii.

Particularitatea genului acestei poate fi explicată în mod diferit. Ne alăturăm opiniei cercetătorului român Gh. Merișescu, care consideră că, sub aspect estetic și arhitectonic, *Bal mascat*, ca și alte creații de operă din perioada respectivă (cum ar fi *Regele Lear*, *Vecerniile siciliene*, *Aroldo*, *Simon Boccanegra*), resimte influența stilului *grand opéra*. Cercetătorul afirmă în volumul II al *Istoriei Universale* că „...se strecoară atât elementele pozitive, cât și cele negative. Conținutul noilor lucrări apare înveșmântat în pompa și ambianța decorativă pariziană, cu ansambluri mari, efecte teatrale și folosirea orchestrei, astfel încât stilul operelor devine mai pompos...” [67, p. 133]. Aceste însușiri proprii *grand opéra*, resimțite și în opera *Bal mascat*, pun o amprentă vizibilă asupra emisiei vocale, jocului și ținutei scenice ale artiștilor, apelând la o

manieră interpretativă mai pompoasă și mai coloristică. În evoluările lui Mihail Muntean, fiind condiționate de stilul operei, putem urmări penetranța vocală cu care străbate nu doar sonoritatea orchestrală ci și se evidențiază în scenele de ansamblu (terțete, cvartete, cvintete și cor etc.), până la manierele nobile adoptate de maestru în jocul lui actoricesc. După cum afirmă S. Vladăca în articolul *Simplitatea și măiestria artistului*, „inteligența interpretativă, temperamentul scenic, dicțiunea ireproșabilă ale cântărețului M. Muntean te cuceresc chiar din primele clipe. Paralel cu abilitatea de a transmite exact și fin starea sufletească a eroului, el aduce în fiecare rol ceva personal: puritatea sentimentelor și noblețea internă” [110]. S-au păstrat informații că acest rol a mai fost interpretat pe scena TNOB *Maria Bieșu* de tenorul N. Busuioc, însă recenzii sau păreri ale specialiștilor despre tratarea acestui personaj în viziunea lui, spre regret, lipsesc.

Riccardo este un răsfățat al destinului, cu dragostea lui pentru plăcerile ușoare ale vieții, cu umorul lui elegant (cvintetul din actul II), cu vitejia lui nepăsătoare (cântecul pescarilor din același act). Evoluțiile sale nu sunt lipsite nici de lirism poetic înălțător, nici de porniri nobile (scena și duetul cu Amelia din actul III). Toate aceste metamorfoze spirituale și-au găsit o rezolvare unică în prestația lui Mihail Muntean. Chiar prima apariție a lui Riccardo-Muntean din actul I este însoțită de o interpretare în care s-au dezvăluit pe deplin harul transfigurării actoricești, stăpânirea unei largi game de nuanțe intonaționale.

Corul idilic din Introducere este perceput ca expoziție a unor fațete ale chipului lui Riccardo: el este nobil, sensibil, curajos, iubește toate plăcerile vieții. Prima apariție a eroului principal (actul I, scena 1) se desfășoară în cadrul unui recitativ, care, în afara funcției sale pur tehnice (autoprezentare), se deosebește prin plasticitatea aparte a liniei vocale, prin prezența unor intonații cu caracter energic, conturând astfel imaginea eroului. M. Muntean accentuează particularitățile acestui recitativ mai deosebit. El este înzestrat cu salturi descendente pe intervaluri de cvartă perfectă și octavă, care vin în contrapunere cu intonații mai lirice, preponderent pe mișcări treptate descendente, cu niște „insulițe” de cantilenă, cum ar fi fraza vocală din recitativ pe textul *Bello il poter non è (Frumosul nu e putere)*. Recitativul lui Riccardo, cu unele incursiuni ale replicilor lui Oscar, este realizat de M. Muntean expresiv și memorabil, grație accentelor logice efectuate pe cuvintele potrivite, fiind favorizat de scriitura silabică a fiecărei note. Recitativul se încadrează într-o formă destul de liberă, apropiindu-se de o perioadă modulată, fapt confirmat prin trecerea treptată de la tonalitatea incipientă *Do major* la cea mai îndepărtată tonalitate (raportul tonal reprezentând gradul III de înrudire) — *Fa-diez major*. Apariția acestei tonalități noi are loc la granița recitativului cu arioso *La rivedrà nell'estasi (O voi revedea în extaz)*. Construcția liberă din recitativ prin evitarea simetriei creează pentru M. Muntean o posibilitate favorabilă de redare evidențiată a desenului ritmic divers și de

profilare a contrastelor dintre duratele notelor lungi și scurte.

Arioso începe în tonalitatea *Fa-diez major* în măsura de 4/4, linia melodică fiind învăluită de mișcări cromatice ascendente și descendente și susținută de orchestra care sună ca o „chitară mare” (cum caracteriza R. Wagner acompaniamentul operelor lui G. Donizetti). Această arie este de fapt o serenadă de dragoste dedicată Ameliei, Riccardo încercând să lupte împotriva sentimentului pe care îl are față de aceasta. Plasticitatea cantilenei verdiene, sinceritatea, elanul ei emotiv în îmbinare cu caracterul pasional interior conveneau perfect personalității artistice a lui M. Muntean. Amploare emotivă, noblețe romantică, fermitate pătimașă, tandrețe elegiacă — cu astfel de trăsături l-a înzestrat maestrul pe guvernatorul Riccardo.

Arioso lui Riccardo se axează pe leitmotivul dragostei pentru Amelia, apărut prima dată în cadrul uverturii orchestrale. Linia vocală împătimită se deosebește prin cromatizare, prin folosirea sunetelor neacordice ajutătoare și de tranziție. Merită să fie menționat caracterul individualizat al desenelor ritmice, utilizarea ritmului punctat, a șaisprezecimilor în zona de cadență, ce adaugă melodiei o nuanță de vitalitate (exemplul 1). Sub aspect structural, arioso *La rivedrà nell'estasi* este reprezentat prin două cuplete variaționale, fiecare scris în formă bipartită mică (schema 1)⁵. Primul cuplet are un caracter solistic, cel de-al doilea vine cu schimbări facturale, detalii melodice și de text literar și este plasat într-o factură mai amplă, însoțit de liniile melodice ale lui Samuel, Tom și ale corului. Acest fapt creează pentru M. Muntean necesitatea unei emisii vocale puternice pentru a scoate în evidență partida sa. Linia melodică din cupletul doi este susținută de pajul Oscar, iar Muntean-Riccardo se include din a doua propoziție a primei perioade printr-un material melodic reluat din cupletul I.

Intervențiile conjurațiilor readuc leitmotivul alarmant din introducere, care se împletește cu răsunetul luminos al temei idilice din corul prietenilor și cu linia melodică a pajului Oscar, acest pasaj reprezentând partea c din arioso. Ambitusul arioso cuprinde sunetele *fa diez – la diez*¹, fapt ce permite cântărețului Muntean să realizeze de fiecare dată sunetele acute într-o manieră liberă, naturală și fără eforturi vizibile, mai mult decât atât, conferindu-le o nouă culoare timbrală plină de emoții palpitate, de strălucire și de admirație. Abilitatea lui de a nu „pune” sunetul acut, de a nu-l „împinge”, de a nu încerca să îl „îndese” și să îl „umfle” condiționează o conducere vocală pe o linie aparent fragilă și simplă, dar plină de volatilitate eterică, ceea ce reprezintă măreața artă a cântului pe care o posedă M. Muntean.

Partida vocală este îmbogățită și cu numeroase salturi, dominând cele de cvintă, însă nelipsind nici cele de septimă (*la diez – sol dublu diez*¹). Astfel de scriitură ar crea dificultăți vocale în cazul unei lacune în instruirea cântărețului. În cazul lui M. Muntean însă, nu apar astfel de probleme, deoarece, în practica sa de emisie vocală, maestrul utilizează neîncetat ideea că

„muzica se cântă pe aceeași linie fără a mișca poziția laringelui în dependență de plasarea notelor pe portativ” — așa cum repetă maestrul în clasa sa de canto. Nuanțele dinamice sunt caracteristice manierei verdiene, adică cu permanente *crescendo* și *diminuendo*, fiind executate de către tenor cu exactitate, purtând sunetul de la *pp* la *ff* și înapoi, păstrând omogenitatea sunetului pe întreg ambitusul vocal. Acest lucru este datorat iscusinței tenorului M. Muntean de a doza corect aerul pe parcursul unei fraze muzicale. Repartizarea aerului este cu atât mai reușită cu cât procesul de fonare al maestrului este foarte eficient și concentrat, susținând sunetele pe *ff* sau *pp* cu o presiune de aer adecvată nuanței dinamice. În cazul în care un cântăreț nu utilizează corect respirația, presiunea de aer aplicată coardelor vocale este exagerată, tendința este spre risipă și oboseală, ca și în cazul în care corzile nu se alătură corect, și din nou urmărim fenomenul de risipă a aerului și de epuizare vocală.

Genialul Verdi a „pictat” cu o mare iscusință chipul lui Riccardo, evocându-l, prin frivolitate și galanterie, pe ducele de Mantua din opera *Rigoletto*. Întruchiparea sonoră este tentantă pentru Muntean prin diversitate melodică, prin bogăție de stări emotive, fapt ce îl face pe cântăreț să lucreze minuțios asupra acestui personaj, în luni întregi de cizelare meticuloasă a fiecărei fraze muzicale, a fiecărei respirații, a fiecărei intonații. Până în prezent, putem sesiza ceva nou în Riccardo recreat de M. Muntean, într-o întruchipare fiind ba melancolic în scenele de dragoste, ba sarcastic în scena din peșteră, ba plin de noblețe în scena balului. Aceste deosebiri de caracter sunt posibile grație vocii strălucitoare, penetrante și pure a maestrului, dotat cu o mare capacitate pulmonară care îi permite să interpreteze conform tehnicii de cânt *mezza voce*, *canto sul fiato*, *legato* etc.

Legătura între cele două tablouri ale actului I se face prin intervenția lui Renato, care dezvăluie existența unui complot împotriva guvernatorului (printr-o arie ce îl caracterizează drept slujitor devotat). Vestea însă nu îl tulbură pe cel amenințat, stăpânit de fericirea de a revedea curând ființa iubită (stare evocată de tema dragostei lui, anticipată încă din uvertură). Replicile lui Riccardo sunt scurte și vioi, cu remarcă compozitorului: *con gioia*. În aceste momente, îl vedem pe M. Muntean în lumina unui „portret artistic” cu totul de o altă natură — un bărbat înflăcărat și plin de entuziasm. Toate aceste elanuri sentimentale, evoluând de la cele ale unui îndrăgostit ușuratic la o sinceritate matură și profund poetică se resimt și în culorile timbrale pe care interpretul le utilizează cu mare iscusință. În aceste pasaje, M. Muntean aplică pe larg tehnica respirației diafragmatice active, zisă și abdominală datorită faptului că acționează presa abdominală, pentru a reuși în realizarea caracterului jucăuș al muzicii.

Scena 3 este legată de evenimentele ulterioare ale actului I: „Peste puțină vreme, în încăpere intră Renato care, văzându-și prietenul tulburat, este convins că acesta a aflat de

complotul urzit împotriva lui... Riccardo, care, pentru moment, s-a temut că iubirea sa tănuită a fost dată în vileag, răsuflă ușurat”, fapte remarcate în *Ghid de operă*, [30, p. 383]. Scena începe cu dialogul dintre Renato și Riccardo: în afară de conținutul convorbirii, de la primele sunete orchestrale devine clar că orchestra dezvăluie emoțiile adevărate ale lui Riccardo, expunând leittema dragostei de trei ori ca un *stretto*, colorat de fiecare dată altfel prin timbrul instrumentelor solistice — fagotul, clarinetul și flautul. Melodia leittemei dragostei se înalță mai sus, dobândind circa două octave, fiind apoi brusc întreruptă prin apariția lui Oscar. Verdi folosește aici un procedeu specific operei, atunci când gândurile adevărate ale eroului sunt redade doar prin intermediul resurselor orchestrale. Fiind repetată de trei ori de orchestră, în registru mediu, leittema dragostei nu se dezvoltă totuși mai departe, confirmând astfel că Riccardo este nevoit, în prezența prietenul său, să își ascundă sentimentele pe care le nutrește față de Amelia.

Chiar de la prima intonație a recitativului, pe exclamația *Amelia; ah dessa ancor...* (*Amelia, ah această liniște...*) partida vocală zugrăvește tulburările sufletești ale eroului, pasiunea lui secretă, pe care compozitorul le redă prin intonația de secundă mică. Această intervenție este amplasată în bine-cunoscutele praguri dintre registre (pasajul vocal denumit în italiană *ponticello*), *fa-mi bemol-re bemol*, fapt care îl face pe M. Muntean să pună un accent foarte important pe rezolvarea pasajului, recunoscând că rezolvarea lui este cheia succesului. Vom menționa metodele prin care tenorul depășește punctul de tranziție: laringele jos poziționat, faringele larg deschis, centrarea coloanei sonore, cântatul în „mască”, verticalizarea poziției de cântat, pregătirea mentală a pasajului etc. Deși abundă în secunde descendente, preponderent mici (o dovadă a utilizării intonațiilor *lamento*), partida vocală din cadrul acestei scene este destul de complexă atât intonațional, cât și sub aspectul tesiturii.

Prin vocea sa caldă, M. Muntean, dotat cu o extraordinară flexibilitate în nuanțare, reușește să creeze profunde și extreme emoții sufletești ale nobilului conte. Capabil de a-și adapta vocea diverselor stări sufletești, maestrul păstrează destul de des individualitatea în scenele de ansamblu, contrastând cu liniile altor protagoniști ai operei. Virtuozitatea cu care interpretează frazele ample ale partidei sale vocale îi permite maestrului M. Muntean să se evidențieze din totalitatea de voci. Urmează scena audienței judecătorului de Boston, care va solicita guvernatorului exilarea vrăjitoarei Ulrica pentru practicarea magiei. În sfârșit, intervine și pajul Oscar în favoarea ursitoarei, ceea ce îi sugerează lui Riccardo ideea de a o consulta pentru a își recăpăta liniștea sufletească. Intervențiile lui Riccardo-Muntean sunt pline de fermitate, într-un spirit de adevărat monarh. Acest fapt se datorează și scriiturii în care abundă duratele scurte și *staccato*, ceea ce conferă un stil de interpretare ferm și dictatorial.

Scena 5 nu prezintă o excepție, implicându-i pe Riccardo, pe Renato, pe Oscar, pe Tom și

pe Samuel. În cadrul următoarei scene (scena 6), Riccardo este inclus într-un nou ansamblu, în care însă, partida sa vocală este mai amplă și propulsează dezvoltarea ulterioară a textului muzical. După un scurt recitativ, acompaniat de orchestră, care moștenește trăsăturile unui recitativ *secco*, Riccardo vine cu replica *Ogni cura si doni al diletto (Fiecare grijă dăruie cu drag)* (*Allegro brillante e presto*), în tonalitatea *La-bemol major*, a cărei melodie se bazează pe îmbinarea mișcării ascendente, puțin cromatizate prin implicarea treptei a IV ridicată. Abilitatea cu care M. Muntean trece de la *voce di testa* la *voce di petto*, parcurgând întreaga paletă de nuanțe timbrale, face execuția acestei arii drept o realizare vocală de excepție. Capabil de *sfumare* vocal-timbrală, tenorul utilizează toate nuanțele prescrise de partitură, urmărind accentele metrice ale textului.

Un alt procedeu caracteristic acestui număr constă în varietatea desenelor ritmice, cu accentul pus pe modele ritmice sincopate, redând astfel nu doar o manieră de mișcare a personajului, dar și caracterul personalității lui plină de vitalitate, îmbinând deopotrivă curajul și simțul umorului. Totuși, și această imagine suferă schimbări. De exemplu, în partida eroului apar din nou intonațiile *lamento* în cadrul melodiei construite pe sunetele septacordului de dominantă. Specificul acestei scene constă în coincidența partidelor lui Oscar și Riccardo, mai ales în partea concluzivă a cvintetului, fapt ce creează probleme interpretative în plus, cerând o articulație identică ambilor interpreți, un simț al lor ritmic unit. În interpretarea lui M. Muntean, indiferent de partener, se urmărește o exactitate ritmică, o articulație reliefată și conștientizată, fapt ce denotă studierea meticuloasă a acestor fragmente.

În cadrul tabloului 2 al actului I, acțiunea operei se desfășoară în peștera vrăjitoarei Ulrica. Aceasta, într-o celebră arie de mezzo-soprană, îl invocă pe Lucifer în fața unei mulțimi de curioși. În scenele 7 și 8, Riccardo cântă doar replici destul de scurte. Ulrica este anunțată de un lacheu că, în curând, va primi în vizită o doamnă din înalta societate. Deși mulțimea se retrage, Riccardo l-a recunoscut pe servitorul Ameliei. Tănuț într-un colț întunecos al peșterii, guvernatorul aude vocea iubitei sale. Ea îi cere vrăjitoarei o licoare care o va face să uite de dragostea față de Riccardo. Scena 9 — sinistru și misterioasă din peștera vrăjitoarei Ulrica — contrastează în momente de mare efect cu atmosfera frivolă din finalul scenei precedente. Toată scena prezicerii, începând cu sumbra introducere orchestrală și încheind cu paginile capodoperei în ansamblu — cvintetul final, este deosebit de spectaculoasă. Riccardo, îmbrăcat în haine de pescar, este prezentat plin de viață și ingenios în acest tablou, unde se amuză de prezicerile pescarului Silvano și este bulversat de venirea la vrăjitoare a Ameliei, mistuită de dorința de a se elibera de dragostea pentru el. Riccardo se ascunde după o perdea ca să poată asculta atât prezicerile făcute, cât și soluția dată de ursitoare. Riccardo-Muntean devine tot mai agitat, iar

frazele lui sună tot mai pasional, folosind pe larg aptitudinile sale în măiestria de actor.

O următoare intervenție a lui Muntean-Riccardo o avem în scena 10 (Terțet), în care mai participă Amelia și Ulrica. Riccardo nu apare direct în acest ansamblu, doar rostește niște replici, reacționând astfel la evenimentele ce se petrec în scenă. Structural, Terțetul este compus în formă bipartită mare, având ca părți componente patru secțiuni (schema 2)⁶. Prima *Allegro agitato e prestissimo* și a treia *Tempo I* se bazează pe dialogurile dintre Ulrica și Amelia, cu rare intervenții ale replicilor lui Riccardo, iar secțiunea a doua *Poco piu lento, cantabile* prezintă arioso Ulricăi compus într-o formă tripartită mică cu repriză variată și parte mediană dezvoltătoare, în care se amplifică materialul primei secțiuni. Partida lui Riccardo devine mai dezvoltată în cadrul ultimei secțiuni a Terțetului (*Sempre lo stesso tempo*). Aici, apar intonații ce subliniază surescitarea eroului, prin motive scurte ascendente, anticipate de pauze: acest procedeu de anacruză redă respirația anihilată a eroului. Terțetul este compus ca îmbinare a liniilor vocale contrastante: prin acest procedeu, compozitorul evidențiază diferența motivelor, a stărilor sufletești, a sentimentelor eroilor dramei. Spre exemplu:

- Amelia dorește să uite dragostea pe care i-o poartă lui Riccardo;
- Guvernatorul, dimpotrivă, insistă ca visul lui amoros să fie împlinit;
- Ulrica explică rețeta băuturii fermecate.

Amplasarea solistului în afara scenei creează dificultăți interpretative, deoarece este „lipsit” de dirijor, fiind obligat să fie ghidat doar de propriul metru ritmic. În plus, este necesară o emisie vocală mai amplă, dar în nici un caz forțată. Toate aceste obstacole au fost trecute de M. Muntean doar prin muncă asiduă și repetare multiplă a acestei mizanscene, găsind locul cel mai potrivit în scenă și focalizarea efectivă a sunetelor pentru o realizare perfectă.

În scena și canțona lui Riccardo din cadrul scenei 11 (scrisă în formă bipartită mare: A–B), un rol aparte, din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale, îl are evoluția solistică a protagonistului. Scena (A), care pregătește arioso, este construită în formă bipartită mică, iar canțona începe cu remarca *Allegro con giusto* și este scrisă în formă bipartită dublă de tip iambic (schema 3)⁷. Accentul muzical și dezvoltarea mai amplă a formei se desfășoară în partea B, unde secțiunea I este formată dintr-o perioadă cu repriză; compartimentul median, la fel, dintr-o perioadă de 5 măsuri, reprezentând o intervenție a lui Oscar, Samuel, Tom și a corului bărbătesc; repriza vine cu două măsuri de introducere și cu materialul muzical expus identic ca în partea I; coda, cu remarca *staccato e leggerissimo*, este bazată pe materialul muzical din partea mediană, linia vocală fiind îmbogățită cu pasaje tehnice pe linii ascendente și descendente, împresurate cu semne cromatice.

Melodia acestei arii se deosebește prin plasticitate, caracter energic, echilibru al mișcării

ascendente și al celei descendente, prin folosirea destul de activă a melismaticii, prin salturi melodice (spre exemplu, de la sunetul *la bemol*¹ la *do*). Toate aceste procedee cer o virtuozitate adevărată din partea interpretului. Astfel, M. Muntean reușește, cu voce sublimă și tehnică de excepție, să impresioneze prin sonorități miraculoase, trecând de la amplitudinea din exprimarea disperării, la intensitate suavă și tandră așa cum nimeni nu realizase înaintea lui. Sub aspect tonal, merită să fie menționat faptul că, deși compozitorul indică semnele tonalității *La-bemol major*, canțona este scrisă de fapt în tonalitate omonimă, redând astfel o presimțire subtilă a destinului tragic al eroului (în literatura muzicală tonalitatea *la-bemol minor* este tratată de obicei ca una dintre cele mai întunecate tonalități). Concomitent, o nuanță armonică ce contribuie la crearea imaginii sinistre este apariția treptei a II-a coborâte în linia melodică (exemplul 2).

Verdi apelează la măsura 6/8 și la desenul ritmic caracteristic genului de barcarolă. În melodia canțonei nu pot rămâne neobservate nici fragmentele melodice construite pe gama cromatică descendentă în partea concluzivă a fiecărei perioade din structura ei muzicală, acestea redând râsul isteric al eroului, care păstrează o stare de voie bună și neglijează amenințările Ulricăi. Acest număr solistic ar putea crea oricărui tenor impedimente în reproducerea vocală, deoarece aici sunt utilizate diferite procedee — *staccato*, *legato*, *accents*, *mordente* și, desigur, nelipsite sunt și procedeele de *legare* și *portare la voce*, pe care maestrul M. Muntean le reliefează prin claritate, cu ușurință și grație, fără a rupe fraza sau fără a accentua vreun sunet. Evidențiem și impecabila articulare realizată de M. Muntean în condițiile unui tempo avansat indicat de compozitor, fapt favorizat de cunoașterea la perfecție a limbii italiene și de menținerea unei distincții clare între diferitele vocale. Aceasta constituie o problemă de identitate fonemică și este vitală pentru un cânt inteligibil. Incontestabil de problematică rămâne tesitura acestei arii, care se încadrează între sunetele *do* și *la bemol*¹, însă, prin utilizarea tehnicii de rezonanță echilibrată, tenorul M. Muntean reușește să consolideze, prin acțiunea rezonatorilor buco-nazali, atât armonicile grave (cele care asigură „căldura”, „rotunjimea”, „plinătatea” sunetului), cât și cele înalte (care asigură „strălucirea” sunetului). În aceste pagini, maestrul demonstrează nu doar stăpânirea perfectă a vocii, pătrunderea în tainele școlii de *belcanto*, ci și iscusința de a dezvălui prin culoarea sunetului esența eroului său. Riccardo-Muntean trăiește fiecare frază cântată, descătușând astfel lumea interioară a eroului său.

Scena 12 include Cvintetul care prezintă o adevărată capodoperă verdiană de scriitură pentru ansamblu. Cvintetul începe cu reacția personajelor la profețiile sumbre ale Ulricăi. Totuși, reacția lui Riccardo este opusă, el reacționând în cadrul ariei *E scherzo od è follia...* (*Este o glumă sau nebunie*) (*Andante mosso quasi. Allegretto*). Aceasta este una dintre cele mai memorabile melodii din întreaga operă, conturând protagonistul drept om curajos și vesel prin

mai multe procedee muzicale, precum ritmul punctat, melodia care abundă în salturi în tonalitatea *Si-bemol major*. Remarca compozitorului *leggiero* se referă atât la sonoritățile orchestrale, cât și la stilul interpretativ al cântărețului (exemplul 3), această manieră de interpretare reușindu-i de minune artistului M. Muntean grație sunetelor bine timbrate și accentelor în mod special scandate și energice. După spusele lui M. Muntean, imortalizate de către muzicologul G. Ludman, „scopul primordial în opera *Bal mascat* a devenit obținerea unei asemenea fuziuni cu muzica, cu sesizările și gândurile compozitorului în urma căreia ar apărea o libertate deplină a vieții scenice” [62, p. 13].

Planul funcțional-armonic al scenei 12 pare destul de interesant: în tonalitatea *mi-bemol minor* Verdi accentuează treapta a VII-a prin enarmonismul sunetelor *re-bemol* și *do-diez* în momentul replicii lui Riccardo *Se sul campo d'onor, ti so grado* (*Dacă pe câmpul de onoare, știi să învingi*), subliniind un colorit aparte al răspunsului eroului (exemplul 4).

Scena 13, imnul și finalul actului I unește eroii, ale căror stări și motivații sunt cu totul diferite, acest fapt fiind materializat în conținutul melodic al partidelor tuturor participanților la ansamblu. Astfel, protagonistul își păstrează o starea sufletească liniștită și este în continuare vesel, fiindcă nu crede în prezicerile Ulricăi. Curtenii îi adresează laude deșarte, iar un alt grup de personaje cântă despre complotul împotriva guvernatorului. Toate aceste motive sunt reflectate cu mare măiestrie în muzica scenei finale, afirmând încă o dată unul dintre cele mai importante aspecte dramaturgice ale creațiilor lirice semnate de G. Verdi. Este vorba de situații dramatice bine reliefate, de caractere ale personajelor schițate realist, de accentul pus pe drama personală a eroilor, suprapusă pe tema mai largă a dramei sociale. Inclus într-un astfel de ansamblu amplu, Riccardo-Muntean se vede obligat să interpreteze partida sa vocală cu acuitate fonatorie avansată pentru a penetra bariera ansamblului și a orchestrei. Acest lucru este posibil datorită metodei tehnice vocale — rezonarea — în cadrul căreia faringele și cavitatea buco-nazală intră în vibrație, atât prin simpatie, cât și prin inducție, împreună cu corzile vocale, fiecare aducându-și contribuția la sunetul vocal final. În așa mod, M. Muntean fortifică procesul de fonație, amplificând astfel sunetul, încât îl face mai „colorat” și mai „bogat” în armonice.

Analizând partidele personajelor din cadrul acestei scene, observăm că, pe de o parte, cele ale lui Riccardo și ale lui Oscar coincid foarte des (subliniind astfel devotamentul pajului Oscar), pe de altă parte, cele ale lui Tom, Samuel și Silvano de asemenea au multe trăsături comune, moștenind tradițiile operei *buffa*, iar partida lui Renato contrastează atât cu replicile lui Riccardo, cât și cu liniile melodice ale altor personaje. Prin aceasta, compozitorul oferă un semnal foarte subtil, un vector direcționat spre evenimentele ulterioare ale operei, legate de transformarea lui Renato din prieten fidel într-un dușman neîmpăcat.

Actul II se deschide cu scena și aria Ameliei⁸, urmat de duetul protagonistei cu Riccardo. Acest duet reprezintă un număr de ampolare (scena 15), alcătuit din patru secțiuni contrastante. Prima, *Allegro agitato*, redă sentimentul de exaltare al eroilor în momentul întâlnirii, fapt confirmat prin utilizarea replicilor identice, interpretate consecutiv (pe textul: *Conte, abbiatemi pietà, pietà, pietà* (*Conte, aveți milă, milă de mine*) în partida Ameliei și *Così parlava chi t'adora* (*Așa vorbește acel ce te adoră*) în partida lui Riccardo). Acest duet nu poate fi tratat doar ca un duet de concordanță, deoarece structura și semnificația fiecărei secțiuni în parte sunt mult mai complexe, multilaterale, uneori chiar contradictorii. Spre exemplu, în secțiunea incipientă, intențiile eroilor sunt diferite — Riccardo este fericit că se află aproape de iubita sa, iar Amelia, din contra, îl roagă să se retragă pentru a-i salva reputația, cerându-i să o elibereze de cumplita alegere între dragoste și datoria ei față de Renato. Partida lui Riccardo din cadrul secțiunii date este alcătuită din intonații *lamento* deja manifestate, care redau durerea sufletească (exemplul 5).

Secțiunea a doua, *Allegro un poco sostenuto*, cu remarca *mezza voce*, conține declarația de dragoste a lui Riccardo: sentimentul protagonistului se reflectă în cadrul unei melodii grațioase, în măsură de 6/8, al cărei specific constă în mișcarea lentă și treptată, în includerea sunetelor neacordice, în folosirea intonațiilor vocale cromatice descendente. De asemenea, compozitorul include în caracteristica eroului „jocul” tonalităților omonime (*Fa major – fa minor*) prin suprapunerea coloritului lor contrastant. Capacitatea deosebită a lui M. Muntean de a interpreta *mezza voce* trecând gradual de la *pp* la *ff* și invers creează posibilitatea emiterii unor sunete printr-o respirație îndelungată cu egalitate timbrală în toate nuanțele dinamice. Cântând pe respirație (*sul fiato*), el obține o emiterie vocală liberă fără a activa nici unul dintre mușchii orofaringieni, creând astfel un „tub relaxat” între diafragmă și aparatul fonator, ce permite formarea unui arc ascendent și descendent, integrând și pauzele în mișcarea sa vocală.

Secțiunea a treia, *Più lento*, reprezintă declarația de dragoste a eroinei, care nu poate rezista sentimentelor lui Riccardo. Partida ei începe cu replici scurte, redând o stare sufletească exaltată, apoi înflorește pe deplin în cadrul unei melodii, care, deși nu repetă partida lui Riccardo din secțiunea precedentă, sună foarte asemănător sub aspect intonativ. Bucuria lui Riccardo nu are margini, fiind exprimată într-un recitativ, *Allegro come prima*, care expune starea protagonistului în cadrul unei cadențe de mare virtuozitate, ce atinge culmile melodice până la sunetul *si bemol*¹. Acest punct culminant, precum și întregul fragment solicită tenorului o tehnică vocală impecabilă, o respirație bine pusă la punct pentru a interpreta cu nuanța dinamică *forte* fraza melodică însoțită de cuvintele *Estino tutto, sia fuorchè l'amor* (*Totul cu excepția dragostei*). M. Muntean conștientizează importanța fiecărei note, a fiecărei fraze și chiar a fiecărei pauze, parcurgând calea interpretării de la interior spre exterior. Folosind în mod iscusit

contrastele de timbru, artistul relevă cu precizie și expresivitate schimbarea bruscă a stărilor eroului. Vocea-i concentrată se revarsă ca un val grandios, învăluită de voluptatea viselor de dragoste. La audierea frazelor, interpretate de M. Muntean, de o inefabilă grație și suplețe, se trezește o pornire de a reflecta asupra coloanei infinitului suflului, de a medita asupra atitudinii interioare de lansare în rol a maestrului, de a analiza postura corporală plină de elan: cu piciorul drept adus în față și mâna ușor ridicată, parcă ar inspira parfumul unei flori. Fonația impecabilă a lui M. Muntean este datorată și cunoașterii răspândirii uniforme a vocii în registrul mediu, punând în vibrație rezonatorii și aerul din interior, creând condiția ideală pentru redare cu adevărat artistică.

Sub aspect tonal, secțiunile menționate mai sus tind spre tonalitatea *Fa major*, însă, pe parcursul ultimei secțiuni, are loc modulația în *Do major*, în care se expune o temă comună eroilor, interpretată consecutiv, *Poco meno mosso*, în partida lui Riccardo și în partida Ameliei. Este o melodie de respirație largă, cu folosirea sunetelor trisonului tonicii în ambitusul octavei, care se dramatizează ulterior prin implicarea ritmului punctat, mai specific pentru scenele lui Riccardo. Acest material muzical se repetă de două ori, cu reînnoire factuală, iar în partida lui Riccardo *Allegro come prima*, se păstrează tema lirică a duetului, în timp ce, în linia melodică a Ameliei, se expun replici tulburătoare. Folosirea polifoniei contrastante confirmă importanța gândirii contrapunctice în țesătura vocal-orchestrală a operei *Bal mascat*. În partea a doua a acestei secțiuni, vocile eroilor se unesc, interpretând în unison melodia duetului, un procedeu mai caracteristic pentru secțiunea concluzivă a duetului de concordanță din opera italiană. În aceste rânduri, se evidențiază capacitatea lui M. Muntean de a lega notele lungi și *tenuto* într-o astfel de manieră, încât reluarea respirației este executată cu o ușurință greu de sesizat.

Următoarea scenă prezintă momentul-cheie al acțiunii, când cuplul îndrăgostiților este întrerupt de apariția lui Renato. Aici, partida lui Riccardo devine foarte laconică, bazată pe prozodie, adică redarea replicilor pe baza unui sunet. Acest procedeu redă gravitatea situației, contrastând cu starea precedentă a eroului. În afara faptului că planează un pericol din partea conspiratorilor, apariția lui Renato apropie momentul dezvăluirii legăturii amoroase cu Amelia, un eveniment ce va provoca apropierea rezolvării tragice a conflictului. În cadrul acestei scene, merită să fie menționată structura intonațională destul de complexă a partidei lui Riccardo, mai ales în faza concluzivă, unde cântărețul trebuie să interpreteze o linie melodică mai puțin comodă, cu sărituri pe intervalele de septimă micșorată și secundă mărită. În acest fragment, vocea lui Riccardo-Muntean își pierde culorile vii, devine confuză, ștearsă și transmite aproape fizic înțepenirea, groaza glacială care pun stăpânire pe erou. Finalul actului II se axează pe evoluția preponderent dramatică a evenimentelor. Grupul conspiratorilor, condus de Samuel și

Tom, dorește să afle identitatea celei cu care s-a întâlnit guvernatorul în miezul nopții. Cu toată împotrivirea lui Renato, Amelia este descoperită. După detaliile din *Ghidul de operă* putem transmite anturajul scenei: „Crezându-se înșelat, cuprins de ură și mânie, Renato se alătură conspiratorilor” [30, p. 384]. Muzica tulburătoare a acestei scene simbolizează prăbușirea speranțelor Ameliei, conștientă că a pierdut totul, și sentimentul de amărăciune al lui Renato, care înțelege că a rămas și fără cel mai devotat prieten al său, și fără femeia iubită.

În cadrul actului III, eroul principal nu este implicat activ, acțiunea dezvoltându-se preponderent prin eforturile altor personaje, îndeosebi prin cele ale lui Renato⁹. Caracteristica eroului lui M. Muntean în cadrul actului III este bazată pe dorința arzătoare de a o mai vedea pentru ultima oară pe femeia iubită. Aceste porniri afectuoase sunt ilustrate în scena și romanța lui Riccardo, care readuc leittema dragostei, răsunând în cadrul introducerii orchestrale și, ulterior, pe parcursul recitativului în registrul median. Recitativul se desfășoară în cadrul unui plan tonal instabil, ale cărui contururi se realizează de la *La-bemol major*, prin inflexiuni, spre *Mi-bemol major*, *fa minor*, *La-bemol major*, încheind secțiunea cu *Mi-bemol major*. Romanța începe cu schimbare de metru din 4/4, este transferată în 3/4 în tonalitatea *do minor*, treapta III-a în raport cu tonalitatea inițială. Instabilitatea tonală poate crea dificultăți intonative, care sunt depășite de către maestru prin *attaccare* cu precizie a sunetelor, prin rezonare în meaturile nazale, prin inspirație suficientă și expirație gradată și chibzuită.

Romanța lui Riccardo este ultima manifestare a sentimentului de dragoste față de Amelia, un cuvânt de adio (eroul redactează actul prin care a hotărât expatrierea lui Renato și a Ameliei). Scena 23 este alcătuită în formă bipartită mare de tip echilibrat, cu evitarea construcției simetrice (schema 4)¹⁰. Secțiunea A este construită în formă tripartită mică, iar B — în bipartită mică cu coda (c), care îndeplinește funcția de completare a cupletelor. Partea B și coda demonstrează raportului tonal *do minor* – *Do major* (de la întuneric spre lumină). Aici, apare un material contrastant, acompaniamentul orchestral se dramatizează, se dezvoltă și devine mai masiv. Acest raport se aseamănă cu planul tonal al ariei de răzbunare a lui Renato, la fel cu implicarea tonalităților paralele (*re minor* – *Fa major*), însă aici mișcarea de la tragic spre speranță este conturată și mai pregnant. Procedul are un impact psihologic fin și bine pronunțat, ținând cont de apropierea deznodământului sângeros al operei.

Materialul muzical al primei secțiuni, *Andante*, pare neomogen. El îmbină pagini de lirică pură, puțin elegiacă, cum ar fi prima temă (exemplul 6), cu secțiunea a doua, unde predomină caracterul neliniștit, iar în orchestră apare timbrul fagotului (unul dintre leit-timbrurile complotiștilor). Linia melodică abundă în intervale de secundă mică, în cadrul unui desen ritmic aspru și accentuat. Înainte de a emite un sunet de orice înălțime și calitate, M. Muntean își

crează întâi o impresie, o imagine mentală a sunetului pe care dorește să îl producă, iar această imagine se referă la înălțimea, durata, calitatea vocalelor și la intensitate. Acest principiu al *belcanto*-ului, aplicat de către maestru, presupune că imaginea mentală trebuie construită în așa fel încât să cuprindă fraze muzicale integrale, considerând unitățile cele mai mici și chiar pauzele. Din punct de vedere al jocului actoricesc, M. Muntean realizează rolul lui Riccardo cu o plasticitate impecabilă, relevându-se tot mai interesant de la o secțiune la alta și conferind profunzime psihologică eroului. Artistismul este evidențiat prin capacitatea cântărețului de a percepe relațiile dintre frazele muzicale și de a le ierarhiza după importanță, după abilitatea de a echilibra întreaga compoziție. Înzestrat de la natură cu logică muzicală, tenorul completează acest aspect cu conștiință intențională, aplicând criteriile artistice și vocale specifice.

Urmează scena balului mascat, care ascunde în mulțimea oaspeților pe cei trei complotiști: Renato, Samuel și Tom. Pajul Oscar le descrie cu naivitate, într-o arie, costumul guvernatorului. Riccardo sosește la timp și este întâmpinat de Amelia. Femeia iubită îl roagă cu disperare să părăsească imediat balul fiindcă este în pericol. Guvernatorul însă nu o ascultă și îi comunică hotărârea sa: a doua zi, ea va pleca cu soțul ei în Anglia. Cei doi îndrăgostiți interpretează un duettino de rămas bun. În partida lui Riccardo răsună leittema dragostei, ca semn de adio, în tonalitatea *Fa major*. Menționăm că este al doilea caz când protagonistul cântă această temă¹¹. Folosirea la distanță a procedului dat, îmbogățit cu raportul tonal menționat, creează un arc tematic și tonal care subliniază destinul tragic al eroului și năruirea viselor sale¹².

În ceea ce privește celelalte procedee muzicale, acest moment este realizat într-o manieră destul de tradițională — cu folosirea *tremolo*-ului orchestral și cu implicarea unor motive semnificative (spre exemplu, figura ritmică — ) asemănător desenului ritmic al temei destinului care a apărut în actul II, în scena Ulricăi, devenind și ea una dintre leittemele operei (exemplul 7). Scena balului demonstrează din nou iscusința compozitorului în crearea dramaturgiei contrastante: pe fundalul muzicii festive, dansante se produce deznodământul tragic al evenimentelor. Situația scenică folosită în scena balului nu prezintă o excepție pentru creațiile lirice semnate de G. Verdi. În acest context, poate fi menționată o scenă asemănătoare din *Vecerniile siciliene*. Un contrast acut între ambianța solemnă a balului mascat și evenimentele tragice, implicarea tuturor personajelor dramei, schimbările neașteptate de situație — toate aceste trăsături le putem găsi în această scenă de amploare¹³. Apariția lui Oscar aduce o detensionare a situației dramatice, introduce o nuanță comică, contribuind astfel la îmbogățirea paletei dramaturgiei muzicale, atât de bogate deja. Eleganța și șiretenia lui Oscar anticipează umorul plin de viață din ultima operă a lui G. Verdi — *Falstaff*. Nu întâmplător, compozitorul consideră

partida lui Oscar un succes incontestabil al său. Ultima scenă din *duettino* Riccardo și Amelia este anticipată de un dialog, bazat pe replici cu caracter de recitativ. Liniile melodice ale acestui *duettino* au mai multe trăsături comune cu tema dragostei. Este vorba de o melodie expresivă de respirație largă, a cărei intonație specifică — și anume mișcarea descendentă cromatică pe sunetele *la bemol–sol becar–sol bemol* — este fără îndoială împrumutată din leittema dragostei. Scena de adio se desfășoară pe un fundal orchestral în tempo dinamic cu trăsături metro-ritmice ale genului de mazurcă, creând un contrast dramatic (exemplul 8). Interferența tensiunii musculare asupra gâtului denaturează acuratețea și acțiunea modulatorie a vocii tenorului, plăsmuind un cânt de performanță, care corespunde tuturor parametrilor vocali. Relaxând mușchii gâtului, pieptului, ai limbii și ai maxilarului, M. Muntean redistribuie în corp tensiunea acumulată, iar vocea devine mai receptivă la comenzile cerebrale.

Finalul actului III marchează epilogul acțiunii, când, din ultimile puteri (eroul fiind rănit mortal de gelosul soț), Riccardo ordonă gărzilor să îl elibereze pe Renato, reafirmând nevinovăția Ameliei și iertându-i pe toți cei care i-au dorit răul. Partida vocală a eroului devine mai discretă sub influența situației scenice. Frazele scurte sunt dominante, arareori existând fraze mai ample, de exemplu pe textul *Adio, diletta America (Adio, dragă America)*, unde se împletește intonația din leittema dragostei cu melodia cromatizată descendentă tipică pentru partida protagonistului în general. O asemenea implicare a unui leitmotiv intim în contextul unei scene de masă este caracteristică mai multor opere verdiene. O creație lirică precedentă exemplară din acest punct de vedere este *Simon Boccanegra*. Pentru a realiza această ultimă manifestare a eroului său, M. Muntean apelează la toate procedeele actoricești pe care le posedă, fiind atent la mimică, la gesturi, inspirări și expirări teatralizate, la pronunție, la exigențele vocale ale partiturii etc. În scena morții, cu remarca *la voce gli manca (vocea i se stinge)*, ultimul cuvânt al eroului *Adio* este amplasat în registrul grav, în plus ultima vocală (o) este reținută pe sunetul *Si-bemol*. Totuși acest registru este unul necaracteristic pentru diapazonul tenorilor, fapt ce îl impune pe M. Muntean să impoziteze sunetul numit atât în rezonatorul pectoral (natural), cât și în cele trei perechi de rezonatori (sinusuri): rezonatorii maxilari, poziționați la baza maxilarului superior; rezonatorii etmoidali, așezați în spatele piramidei nazale; rezonatorii frontali localizați în partea mediană a frunții, deasupra nasului. Tenorul recurge la această tehnică pentru a evita o „înfundare” a sunetului și a-i reda mai multe armonice. După o prestație din 1994 a lui M. Muntean în rolul lui Riccardo, R. Iuncu remarcă cu admirație: „Mihail Muntean a fost interpretul pe cât de sigur de propria valoare, de ponderea sa în acest spectacol, pe atât de sensibil și receptiv să răspundă la orice gest, la orice mișcare a partenerelor săi de scenă... Riccardo îi oferă lui Mihail Muntean melodii de toată frumusețea ce nu fac decât să

sublinieze disponibilitățile vocii sale” [58].

Așadar, opera *Bal mascat* prezintă un material sonor și actoricesc bogat, variat, complex, care cere interpretului o gamă largă de aptitudini vocale, dramatice, un talent incontestabil în tratarea imaginii eroului, în conformitate cu conceptul ideatic al lui G. Verdi. După cum afirmă L. Solovțova, „*Bal mascat* continuă linia operelor romantice *Ernani* și *Rigoletto*” [240, p. 395], cu abateri spre genul francez de *grand opéra*, iar *stillo misto*, folosit de compozitor, formează un cadru adecvat pentru crearea diverselor forme de opere, libere și flexibile (cum ar fi monologurile, dialogurile personajelor) în cadrul scenelor de amploare.

Pentru a realiza acest rol, M. Muntean a studiat istoria Suediei din timpul domniei regelui Gustav al III-lea, lucrând neobosit asupra măiestriei actoricești, asupra articulării textului. El a transmis cu pregnanță și expresivitate o multitudine de sentimente, de stări sufletești și emoționale ale eroului său. Artistul trece liber de la o stare emoțională la alta, accentuând contrastele emotive cu tușe viguroase și exacte. Vocea lui a adus un plus de expresie dramatică și de inedit timbral, fiind flexibilă, abundentă. Ea fixează de sine stătător culorile și nuanțele vocale: de la tonurile sumbre, ardente ale situațiilor dramatice acute, la cele mai catifelate, moi, calde în paginile lirice ale operei. Artistul interpretează rolul, conturând cu atenție cele mai mici nuanțe ale evoluției protagonistului: de la dragoste curată, de la sete continuă de fericire, la un deznodământ fatal. Toate aceste minunate realizări sunt condiționate de atitudinea personală a tenorului față de Riccardo, și într-o emisiune maestrul declară că: „acest rol îmi este scump, deoarece... mă simt mai bine în spectacolele mai „mature”, iar după intensitatea sa această operă poate fi comparată cu trei reproducții în *Tosca*. Caracterul lui Riccardo, în privința dragostei față de oameni, sinceritatea, dragostea de viață, are mult în comun cu caracterul meu...” [143].

2. 2. Personajul verist Canio din opera *Paiate* de Ruggero Leoncavallo

După chipurile romantice realizate în operele *Trubadurul* (Manrico), *Traviata* (Alfredo) etc., Mihail Muntean s-a simțit atras de personajul verist al lui R. Leoncavallo. Artistul a fost tentat de provocarea interpretării geloziei patologice a lui Canio, de rezolvarea tragică a conflictului dramatic (asasinare sau suicid). Canio-Muntean nu mai are nimic comun cu eroii excepționali ai romantismului de tipul lui Siegfried sau Otello, nici nu ilustrează concepte majore ca Faust sau Manfred. Personajul din *Paiate* este tipul eroului „obișnuit” (prezent și la romantici, de exemplu în *Frumoasa morăriță* de F. Schubert), la care sentimentele de dragoste nu mai sunt atât de exaltate ca la Romeo și Julieta, ci mult mai „terestre”, sentimente ale oamenilor „mici”, umbre cenușii care trăiesc proza vieții pe a cărei fundal se înalță sentimente arzătoare și tragice¹⁴.

Vom apela pentru o cercetare muzicologică mai minuțioasă anume la opera *Paiate*,

condiționați de predilecția lui Mihail Muntean pentru această operă, care are o istorie interpretativă lungă pe scena Liricului din Chișinău. În seara lui 10.06.1961, la Teatrul Moldovenesc de Stat de Operă și Balet *A. S. Pușkin*, publicul chișinăuian s-a cufundat în subiectul ce incita spiritul prin veridicitatea dramatismului cotidian, prin contribuția: Canio (Pagliaccio) — I. Dubrovin, Ș. Gogoberidze; Nedda (Colombina) — M. Bieșu, P. Botezatu, E. Parnichi; Tonio (Taddeo) — N. Bașkatov, Ia. Kogan, M. Cilipic; Silvio — A. Boico, F. Kuzminov, F. Calinschi¹⁵.

Până la M. Muntean în acest rol, la Chișinău, s-au produs astfel de tenori ca: S. Zaic-Borelli, N. Nagacevski, V. Tretiak, N. Diducenco, V. Vasiliev ș. a., care au reușit să instaureze o tradiție în realizarea acestui chip. În aceeași perioadă când evolua M. Muntean, în acest rol se mai remarcă interpreții: V. Zaklikovski, V. Mironov și N. Busuioc. După panorama cântăreților antrenați în făurirea acestui chip pe scenă, ne dăm seama cât de îndrăgită este această partidă și cât de complicat îi este lui M. Muntean să se remarcă în totalitatea tenorilor menționați.

Debutul Canio-Muntean s-a realizat pe scena Teatrului de operă și Balet din Chișinău pe 24 mai 1986, spectatorul fiind cucerit integral de puterea de convingere enormă a tânărului interpret, care a reprodus irepetabil fluctuațiile sufletești ale lui Canio. Alături de M. Muntean au evoluat următorii cântăreți: L. Aga (Nedda), A. Donos (Silvio), V. Cheptănari (Tonio), la pupitrul dirijoral aflându-se L. Gavrilov. În 16.06.1992, a avut loc premiera versiunii curente la care a contribuit considerabil Mihail Muntean. Acum, pe afișele TNOB, artistul M. Muntean figurează nu doar ca interpret, ci și ca regizor al acestui spectacol.

Soluția regizorală propusă de M. Muntean se axează pe evidențierea specificității estetice și stilistice a lucrării montate, *Paiațe*, care reprezintă o operă — piesă unde mersul muzicii este condus de intriga dramatică. Spre deosebire de operele lui G. Verdi, structura acestei opere devine mai detaliată, deoarece orice element literar este reflectat în muzică. Astfel, constatăm micșorarea volumului ariilor, schimbarea bruscă a momentelor de recitativ cu cele cantabile. Grafic, structura operei ar semăna cu o oscilogramă care are câteva culmi muzicale, tratate melodramatic, interpretate în forța vocii cu susținerea *tutti* orchestral — unisoane patetice veriste [252, p. 25]. Par foarte importante și eficiente structurile bazate pe colaje stilistice, ce includ câte ceva din maniera *Cavaleriei rustice* de P. Mascagni (modelul de care se arăta interesat R. Leoncavallo), de exemplu includerea formelor vechi, cum ar fi gavota sau menuetul din actul doi. Paul Orselli a menționat elocvent prezența unor ecouri wagneriene în caracterizarea plină de culoare a lui Tonio și în liniile cromatice senzuale din descendența tristaniană, în finalul duetului Nedda–Silvio¹⁶. Acest „amestec” de dispozitive stilistice însă este departe de polistilistică. Opera are o configurație artistică deosebită, un echilibru inteligent de efecte patetice, tragice, groțști și

sentimentale, care produc emoții puternice în sufletul publicului. Noi credem că *Paiate* este o anticipație ideatică a caracteristicilor expresioniste, după cum a menționat o bună parte a criticilor germani și americani: depravarea morală, pasiunea distrugătoare, deformările fizice ca un semn de perversiune a interiorului (Tonio) ... elemente care pot fi urmărite, fără îndoială, dar tratate de o altă manieră, mai stilizate și mai elegant, mai sugestive și mai profund, în operele *Wozzeck* și *Lulu* de A. Berg, *Der Ferne Klang* de austriacul F. Schreker sau comedia muzicală *Die Dreigroschenoper* de K. Weil și B. Brecht [125].

Paiate este o operă unică prin acțiunea care se dezvoltă cu un dinamism maxim, întreaga dramă desfășurându-se pe parcursul unei singure zile. Ca și Verdi, autorul operei *Paiate* consideră importantă problema „situațiilor și a caracterelor”. Dificultatea cardinală în dramaturgia operei își găsește o rezolvare plină de măiestrie și de efecte sonore. Conflictul dramatic este redat în culori vii din punct de vedere dramaturgic, chipul eroilor principali fiind dezvăluit în acțiune, prin schimbarea unor situații scenice pline de tensiune. La baza dramaturgiei muzicale a operei *Paiate* se află principiul confruntării unor scene contrastante, cimentate într-o linie comună, neîntreruptă a dezvoltării acțiunii — ceea ce a menționat regizorul Muntean. Opera, sau „drama”, după cum o numește autorul, constă în două acte precedate de un prolog. Primul act cuprinde introducerea, intriga conflictului dramatic și dezvoltarea lui până la primul punct culminant. În actul al doilea, care reprezintă prin sine un fel de repriză dinamică, are loc o destindere temporară a tensiunii (*intermezzo*, *comedia*), dezvoltarea de mai departe a dramei, culmea generală și, în final, deznodământul tragic.

Acțiunea operei se desfășoară în două planuri: unul psihologic (interior) și celălalt de gen (exterior). Centrul de gravitație este pus pe dezvăluirea dramei personale a eroilor Canio, Nedda, Silvio și Tonio, iar scenele populare servesc doar în calitate de fundal neutru. Caracteristicile eroilor principali sunt vii și expresive. Ch. Gounod releva, pe bună dreptate, faptul că „măiestria unui compozitor de opere este măiestria de portretist muzical” [252, p. 26]. În acest sens, autorul operei *Paiate* rezistă criticii celei mai dure și mai agasante. Prin umanitatea sa profundă, chipul lui Canio este deosebit de real. Diferitele trăsături ale personalității sale: soț iubitor, bărbat cuprins de gelozie, care suferă în mod tragic din cauza infidelității Neddei, Canio – răzbunătorul demnității sale ultragiutate, toate aceste fațete sunt zugrăvite cu o egală forță de convingere¹⁷.

Opera conține două sfere principale de intonații axate pe chipurile eroilor principali:

- Prima sferă încununează caracteristica partidei gelosului și răzbunătorului Canio și a partidei lui Tonio, care se evidențiază printr-un colorit emoțional sumbru, prin tensiune ritmică, prin abundență de salturi în linia melodică, prin coerența declamației.
- A doua sferă vizează caracteristica partidei Neddei și a lui Silvio (precum și a lui

Canio iubitor și când este fericit), se distinge prin cantabilitate lină, colorit senin, liric. Opera conține încă o sferă de intonații secundare, legate de scenele cotidiene și de comedie.

Această operă este o mărturie a faptului că R. Leoncavallo reține atent avertismentul pe care îl moștenise de la Verdi în legătură cu opera lui Puccini, *Le Villi*: „Opera este operă, iar simfonia este simfonie...”, având în vedere accentul primordial în operă pe melodicitate [252, p. 27]. Ca un italian veritabil, Leoncavallo gândește melodic, întreaga sa muzică este impregnată de frumusețea melosului italian, pasionant și plastic. Această îmbinare extraordinară, expresivă psihologic și melodic, face ca opera lui Leoncavallo să fie una dintre creațiile cele mai îndrăgite de publicul larg. Particularitățile stilului melodic au condiționat o astfel de formă vocală, tipică pentru *Paiațe*, ca arioso (partidele lui Canio, Tonio), iar din formele de ansamblu — duetul, atât de specific operelor veriste. Orchestra în *Paiațe* îndeplinește un rol important, dar subordonat, fără a-și „disputa” întâietatea față de vocea umană.

Acțiunea operei are loc în regiunea Calabria, nu departe de comuna Montalto, într-o zi de sărbătoare. Timpul acțiunii — între anii 1865 și 1870. Această acțiune, care reproduce teatrul în teatru, se percepe de către publicul ascultător ca o acțiune ce se petrece dintr-o răsuflare. Spectatorii sunt „prinși” de la bun început, odată cu primele sunete ale prologului, care se deschide cu o introducere instrumentală elocventă și strălucitoare în care se sună unele teme din operă. Prologul se referă, oarecum ironic, la intriga și drama care va urma. Cantabilul se combină cu declamația, frazele apar monumentale cu melodicitate caldă și intensă. Ceea ce urmează este o linie vocală de o remarcabilă suavitate și fluiditate, o moștenire a trecutului, facilitată prin acompaniament de unison și prin utilizarea intervalelor de cvartă și sextă.

Prologul reprezintă expunerea credo-ului verist al lui R. Leoncavallo și a ideilor umaniste ale creației sale. În el, un comediant (de obicei interpretul rolului lui Tonio) explică, în numele autorului, conținutul piesei. Un astfel de început a fost cu siguranță o idee inspirată a compozitorului. Adresându-se publicului, Tonio spune că, potrivit unui vechi obicei, în piesă sunt prezentate măști italiene străvechi în „haine de bufon”. Nu ficțiuni, ci evenimente adevărate; nu minciună și fățarnicie, ci adevărul vieții va vedea acum publicul. *Nu! Autorul nostru dorește să vă relateze despre chinuri neprefăcute. El vrea să vă demonstreze că și actorul este om ! El se gândește doar la adevărul pur, doar adevărul îl inspiră!* — povestește Tonio. El mai roagă ca publicul să uite de faptul că în fața lui stau niște comedianți și să țină seama că ei sunt oameni obișnuiți, care, ca toți ceilalți, trăiesc, iubesc și suferă. O reminescentă la procedeele verismului apare în lucrările de mai târziu ale lui R. Strauss *Ariadne auf Naxos*, în care este folosit de asemenea procedeul teatrului în teatru. În opera *Paiațe* de Leoncavallo, această procedură este utilizată cu o enormă pricepere, având unul dintre cele mai robuste și mai interesante librete din

repertoriul liric, în care există o interacțiune constantă între teatru și realitate.

În paralel cu ideea principală a prologului, este extrem de importantă și funcția lui muzical-dramatică. Se poate spune că prologul este un fel de esență intonațională a operei. În el sună temele cele mai importante și se configurează stilul muzical al creației. Firele intonaționale care leagă muzica prologului de operă sunt când clare, sesizabile, când ascunse, voalate. Din cinci leitmotive de bază ale prologului, cele mai importante sunt trei: *dragostea*, *gelozia* și *disperarea*. Leitmotivul dragostei (Nedda și Silvio) este o melodie duioasă și luminoasă de un puternic sentiment liric. În prolog, această temă sună de două ori: în introducerea orchestrală, în partida instrumentelor cu coarde, după care, concomitent, în linia vocală și cea orchestrală, unde devine mai tensionată, fapt reflectat și în textul literar: *Acum veți vedea iubirea omenească și faptele crude ale furiei dezlănțuite, și strigătele geloziei*. Leitmotivul dragostei sună în repetate rânduri pe parcursul operei, uneori în aspectul său de bază, alteori transformat.

Spre deosebire de tema lirică lină, plastică, a dragostei, leitmotivul geloziei lui Canio are un caracter sumbru, încordat, bazat pe succesiunea cromatică a sunetelor în îmbinare cu un salt impulsiv la o cvintă ascendentă (exemplul 9). De asemenea, leitmotivul geloziei sună în prolog de două ori (în partida orchestrală). Expresia ritmico-intonațională a acestui motiv joacă un rol important în muzica operei. Îi este apropiată intonațional leitmotivul disperării lui Canio. Această melodie pătimasă, încordată sună în operă de trei ori: în prolog (introducerea orchestrală), în arioso lui Canio *Ridi, Pagliaccio (Râde, Paiață)* și, ca un epitaf muzical laconic, în încheierea orchestrală a operei. În fine, în prolog sună încă o melodie largă, cantabilă, plină de patos nobil și totodată de tristețe ponderată. Ea poate fi denumită convențional tema povestirii autorului (exemplul 10). În continuare, această melodie apare doar în antracul orchestral spre actul II (*intermezzo*), însă ecourile ei intonaționale se fac auzite nu o dată pe parcursul operei.

Prologul este anticipat de o uvertură orchestrală (*Vivace*), asemănătoare după construcție cu un potpouri. Aici, după cum s-a relevat, sună unele melodii de bază ale operei (leitmotivele dragostei, geloziei, disperării), următoarele se succed nemijlocit. În afară de ele, în uvertură, un rol important îl joacă încă un motiv de trei măsuri, cu care se deschide și se încheie prologul. Tripla apariție a acestui motiv pe parcursul prologului are funcția de refren. Prin caracterul său energetic, frapant, cu o nuanță de obscur, prin ritmul acut, punctat, el pune în gardă publicul.

În următoarea parte a prologului, partida vocală este scrisă cu multă pasiune și sinceritate și, totodată cu patos „retoric” plin de efect sonor. Ea reprezintă o construcție liberă ca formă, în care recitativul sec alternează cu fraze cantabile de arioso. Culminația prologului are loc în ultima lui parte, la baza căreia este pusă tema autorului cu sunet expresiv, foarte larg. Astfel, funcția semantică a prologului este deosebit de importantă. În el sunt determinate și

particularitățile caracteristice stilului muzical al operei: factură omofonă, utilizarea frecventă a secvențelor pe secunde și a mișcărilor melodice pe treptele septacordului de subdominantă, turațiile cromatice generoase, rolul important al orchestrei etc.

Actul I se deschide cu peisajul pașnic al unui sătuc italian. De după scenă se aud sunetele false ale unei trâmbițe și bătăile tobei, care anunță sosirea comedianților ambulanți. Expunerea specifică melodicii de operă este folosită în tema marșului de întâlnire a artiștilor, o temă puternic ritmată, de origine populară, cu ornamentație specifică de triolete. Tot satul îi întâmpină cu strigăte de bucurie. Mulțimea adunată îi salută pe Canio-Pagliaccio, pe soția acestuia Nedda, pe comediantul Peppe și pe hidosul bufon Tonio. Seara promite să fie veselă și interesantă, mulțimea își exprimă tumultos bucuria: *Viva Pagliaccio! (Trăiască Paiață!)*

Canio mulțumește celor veniți și, într-un arioso plin de efect oratoric, îi invită să vină seara la spectacol. Acest arioso redă o trăsătură din chipul eroului: Canio — actor profesionist, paiață, este obligat să fie mereu vesel și fără griji. *Grazie! Grazie! (Mulțumesc!..)* îi salută pe spectatori, sunt niște replici venite în dialog cu corul, în tonalitatea de bază *Si-bemol major*. Se închină în fața lor foarte comic și își începe discursul. Dorim să ne oprim la acest gest, poate chiar neînsemnat, dar atât de bine jucat actoricește de Canio-Muntean. Această reverență a tenorului este în același timp și comică, și plină de eleganță și noblețe. Canio moldav posedă foarte multe din trăsăturile inteligenței lui Lenski, fiind totodată năstrușnic ca Ducele verdian, războinic ca Pollione și Radames și, desigur, având ecouri și din gelozia lui Otello. Chiar și acum, la o vârstă respectabilă, când joacă acest rol, maestrul reușește să redea pasajul din operă cu foarte mult farmec. Partea mediană din arioso are un caracter grotesc, cu intonații cromatice atât ascendente cât și descendente, demonstrând firea tumultoasă a acestui personaj.

Mulțimea se împrăștie, câțiva țărani îl invită pe Canio cu prietenii săi la tavernă, la care Tonio refuză. Atunci, unul dintre țărani remarcă în glumă că, probabil, Tonio rămâne să o curteze pe Nedda. Canio râde prefăcut, dar gluma l-a atins tocmai unde îl durea. În arioso, Canio avertizează că această situație poate fi acceptată numai pe scenă, dar în realitate lucrurile ar fi foarte diferite. Acest fapt trebuie să-l țină minte și Tonio, și toți ceilalți: *Adoro la mia esposa! (Îmi ador soția!)*, conchide Canio. Acest arioso (cum este denumită în partitură *cantabile nr. 2*), plin de sentiment fierbinte, sincer, redă chipul lui Canio care iubește pătimăș (exemplul 11).

Supliciul eroului este redat în tempoul *Adagio molto* cu remarca *con grande espressione*, răsunând în tonalitatea de bază *Fa major*, melodia inițială având trăsături de recital în măsura de 3/4 (secțiunea I). Aceste fraze muzicale interpretate de M. Muntean sunt reținute în cea mai bună manieră a cântului veritabil, cuprinzând și caracterul voalat al geloziei nestatornice, și iritarea provocată de aluzia infidelității soției sale, dar și jocul de clovn (Pagliaccio), pe care este nevoit

să îl joace mereu. Maestrul apelează la o fonare eficientă pe care o percepem drept o fonare cu randament bun în sunet în raport cu aerul investit, realizând astfel maximum de sunet cu utilizarea unui minimum de aer. Fonarea eficientă a tenorului dă naștere la sunete „sănătoase”, „cu miez”, „compacte”, „cu nucleu”, presupune o bună aducție a coardelor vocale și o presiune subglotică potrivită cu necesitățile partidei lui Canio.

Arioso se dezvoltă în caracterul *Adantino sostenuto assai* cu remarca: *molto ritmato*. După măsura de 3/4, avem deja o măsură binară de 2/4 dansantă cu trăsătură comică. Mișcarea tonală are loc de la *Do major* spre *Mi major*. În acest fragment, dificultatea vocală reprezintă articularea de *staccato* care se perindă cu *legato* și *non legato*, ceea ce necesită o tehnică a respirației foarte bine antrenată. Desigur, M. Muntean a demonstrat în nenumărate rânduri în spectacolele sale că acest fragment nu prezintă pentru el dificultăți, interpretând toate cerințele autorului cu mare strictețe și corectitudine. În partea mediană din arioso *Ma se Nedda sul serio sorprendessi...(Dacă o voi surprinde pe Nedda...)*, în orchestră, apoi și în linia vocală, apare motivul geloziei, cunoscut din prolog și răsunând cu intensitate sporită, într-o secvență ascendentă. Ea este întreruptă de exclamația amenințătoare a lui Canio *Che vi parlo!.. (Ce vă spun!..)*, cuvântul *parlo* fiind reținut în sunetul acut *la*¹. Acest moment ar fi fost o probă de rezistență pentru orice tenor, dar nu și pentru M. Muntean. El se înalță cu ușurință deasupra tuturor dificultăților vocale și emite un sunet curat și cristalin al timbrului său inconfundabil. Artistul stăpânește atât respirația (care este foarte importantă pentru emiterea sunetelor acute), cât și poziția liberă a laringelui, care îi dă posibilitatea irepetabilă de a transpune aceste excepționale file muzicale în sunete atât de catifelate și de pure. Maestrul a învățat să își folosească bine rezonatorii, reușind să dezvolte spectrul sonor al fiecărui sunet, prin care obține un timbru plăcut, cald și bogat. Prin întărirea sunetului emis și dezvoltarea timbrului, rezonanța conferă sunetului vocal penetrantă, puterea de a fi auzit bine în spații mari și chiar peste un acompaniament de orchestră. În această primă apariție a protagonistului, schimbările bruște ale stărilor emotive sunt excelent redade, ele dezvoltându-se de la expresiva cantilenă lirică, la tensionate exclamații recitative, pline de amenințări și furie.

Din punct de vedere structural, arioso este construit în forma simplă multipartită cu codă, unde se combină principiile de dezvoltare plenară și de repriză, ultima metodă fiind utilizată cu scopul de a-i conferi caracter unificator (schema 5)¹⁸. Numărul conține salturi intervalice considerabile, atât ascendente (de septimă *sol-fa*¹, cvintă *si-fa*¹, cvartă *re-sol*¹), cât și descendente (de octavă *sol*¹–*sol*, septimă *re*¹–*mi*, sextă *do*¹–*mi*). Toate aceste salturi vorbesc despre zbuciumul din sufletul protagonistului, îndeosebi salturile ascendente care dau impresia de răbufniri sentimentale pline de forță tragică. În reprezentările lui M. Muntean, spectatorul nu a

simțit niciodată dificultatea interpretării acestui fragment, deoarece, în modul de interpretare a artistului, toate sunetele sunt egalate, iar vocalele sunt produse cu o oarecare asemănare între ele. Uniformizarea vocalelor presupune menținerea timbrului vocii și puterii sonore prin toate sunetele. Cu alte cuvinte, se poate spune că vocalele emise de M. Muntean sunt uniforme, iar vocea nu își modifică timbrul ori sonoritatea la trecerea dintr-o vocală în alta. Această muncă a tenorului are ca scop eliminarea denaturărilor ce pot apărea datorită anumitor vocale. Egalitatea care o dobândește artistul prin astfel de fonație se mai numește aliniere orizontală a vocii, cum îi place artistului să remarce: „Muzica este scrisă de sus în jos și viceversa, iar un cântăreț iscusit trebuie să o cânte pe o singură linie, dând senzația că melodia nu are ascensiuni și coborâri”. Ambitusul general al acestui număr cuprinde sunetele: *mi-la*¹ un diapazon complet al unui tenor format și un bun prilej care îi oferă posibilitatea de a își demonstra pe deplin capacitățile vocale.

După arioso lui Canio, urmează o scenă de masă, care accentuează prin contrast conținutul dramatic al acțiunii ulterioare. După scena idilică, plină de rafinament pitoresc și de transparență coloristică, urmează balada Neddei (*con amore*). Aici, răsună pentru prima dată după prolog leitmotivul dragostei. Episodul dat poate fi considerat intriga operei, deoarece ascultătorul află că Nedda iubește pe altcineva. Interpretarea exaltată a Neddei este întreruptă de apariția lui Tonio, care își destăinuie sentimentele ascunse de multă vreme. Nedda îi râde în față și îl alungă cu un bici. Tonio pleacă jurând că se va răzbuna. În scenă intră Silvio, un tânăr țăran îndrăgostit de Nedda, și acum are loc un duet de dragoste, cu mare încărcătură lirică și emoțională. Tonio vede această scenă și-l aduce pe Canio, care aude ultimele cuvinte de adio ale îndrăgostiților. Gelosul soț se năpustește furios asupra lui Silvio, care reușește să dispară fără a putea fi recunoscut. Deoarece, cu toate amenințările, Nedda refuză să divulge numele iubitului ei, Canio scoate un cuțit să o ucidă, însă este împiedicat de Tonio și de Peppe. Totuși, Tonio îl sfătuiește în șoaptă pe Canio să o supravegheze îndeaproape pe Nedda, căci tânărul țăran va veni cu siguranță la reprezentație și va putea fi recunoscut. Canio rămâne singur. Deși sufletul îi este răvășit de durere din cauza infidelității soției, va trebui totuși să-și joace rolul în comedie, să distreze publicul și să râdă.

Această scenă este extrem de dramatică și constă doar din replici scurte și exclamații ce redau furia dementă a lui Canio. În țesătura muzicală pătrunde din nou leitmotivul geloziei. Un rol important îi revine orchestrei, care creează fundalul acțiunii, bazat pe pasiuni incitante. În aceste fragmente, se resimte influența „orchestrei dramatice” verdiene. La sfârșitul primului act, în momentul în care Canio cade în capcana cocoșatului Tonio, după care își exprimă furia față de Nedda, Tonio îi dă un sfat care simbolizează identificarea între teatru și viață, sugerată în prefață: *È meglio fingere; il ganzo tornerà (Mai bine să te prefaci, iubitul se va întoarce)*. Tonio rostește

această frază exact atunci când simulează interes față de dezonoarea lui Canio pentru a-l manipula cu propria-i durere. El demonstrează teza propusă în prolog: teatrul este ca și viața, sau viața este ca și un teatru, sau viața și teatrul sunt același lucru, și se pretinde a fi preocupat de onoarea șefului său. Fragmentul dat, după cum am relatat mai sus, prezintă o dificultate vocală specifică, aici se pune accentul pe măiestria de actor a fiecărui interpret în parte. Este remarcabil faptul de câtă convingere dramatică dă dovadă M. Muntean în frazele *Io vo' il suo nome! Parla! (Îi vreau numele! Vorbește!)*, cu ce forță vocală cântă toate culminațiile dramatice când *la*¹, când *sol becar*¹, toate fiind pe *fermata* cu intensitate tragică avansată. Realizarea unor astfel de sunete este condiționată de calitățile fiziologice bune pe care le posedă M. Muntean, aplicate cu energie, dar nebruscat, bine sprijinit pe respirație și bine rezonat. Maestrul utilizează mereu poziția înaltă a laringelui și de rezonanță a sunetelor, ceea ce creează impresia emiterii unor sunete prin intermediul unei curbe perfecte cu bolta în sus.

Scena care atrage o mai mare atenție este aceea de închidere a primului act, și anume faimoasa arie în care este portretizată durerea profundă a lui Canio *Vesti la giubba (Îmbracă haina)* și care conține exemplificarea noțiunii de „clown tragic”: *zâmbesc la exterior, plângând în interior*. Acesta este unul dintre cele mai populare numere muzicale din literatura mondială de operă, incontestabil cel mai puternic, cel mai veridic din punct de vedere emotiv și cel mai impresionant episod din opera *Paiate*, unde compozitorul atinge altitudini de un adevărat tragism. La fel ca prologul, arioso lui Canio reprezintă chintesența psihologică și muzicală a operei. De la arioso pornesc fire de legătură spre multe pagini ale operei. Totodată, acesta este cel mai desăvârșit, și original număr muzical. Arioso este precedat de un mic recitativ, construit pe replici scurte, dramatice. În arioso se evidențiază două melodii, unite printr-un mic motiv. Prima melodie este lirică, tristă, de respirație largă, având tangență cu intonația frazei din prolog, deși cu o nuanță mai pronunțată de tristețe (exemplul 12). Frazele lungi și notele *tenuto* sunt interpretate de către M. Muntean pe o emisie vocală bună, obținută prin intermediul rezonanței naturale care se produce în cavitățile supraglotice. Amintim o explicație dată de artista B. Bovy că o emisie vocală bună se verifică în fața unei lumânări, astfel încât flacăra să se aplece fără să se stingă. Efectul acesta se obține printr-o poziție rotunjită a gurii, în forma vocalei o [109].

În timp ce Canio poartă bluzonul de paiată și face grimase, lacrimile îi inundă fața atunci când se gândește la infidelitatea soției sale. Acest motiv este folosit și astăzi în montările contemporane ale acestei opere, clownul (paiata) este adesea pictat cu lacrimi curgând pe obraz. Introducerea orchestrală a ariosoului începe cu sunarea sumbră a violinelor pe fundalul căruia vocea exclamă: *Recitar! Mentre preso dal delirio (Recit! Până la delir); Cantilena (Adagio)*, cu remarca *declamando con dolor*, reținută în metrul de 2/4, vine inițial cu un conținut dramatic și

este cuprinsă în *mi minor*, decurge pe un val crescând treptat în temperatura sa pentru a ajunge în fraza *Ridi, Pagliaccio, sul tu amore in franto* (*Râde, Paiață de dragostea ta spulberată*) (într-un *Mi major* ironic), unde sună motivul disperării lui Canio (din prolog), culminând într-un splendid și dificil sunet acut de *la*¹, moment de mare intensitate emoțională și un test pentru tenorii de forță. Aici, M. Muntean utilizează cu dibăcie alinierea orizontală a vocii, amintită mai sus, pentru a nu pierde poziția potrivită a laringelui, ceea ce facilitează reproducerea sunetului acut. Ideea de uniformizare a vocii este orientată spre o singură formă prin care vor trece toate vocalele, în mod deosebit la deschiderea gurii, adică la deschiderea maxilarului inferior. Pe deasupra, tenorul „toarnă” fiecare sunet printr-un anumit mulaj ca să i se imprime o anumită identitate fonemică prin relevarea constituenților fonici, care definesc vocala respectivă, printr-o anumită poziție a limbii, a valului palatin și a faringelui.

Calea de la tonalitatea inițială *mi minor* până la culmea dramatică a ariosoului este parcursă printr-un șir de inflexiuni modulatorii: *mi minor* trece în *la minor*, care, la rândul ei, se dizolvă în *Do major*, culminând în *Mi majorul* ironic și finalizând în tragicul *si minor*. Muzica dispare ușor, într-un *cantabile con molto espressione* (exemplul 13). Toată scena 8 este scrisă în formă tripartită mică cu introducere și codă, unde recitativul îndeplinește funcția de introducere, iar coda reprezintă un material sintetic cu accente ale motivului trist din arioso (schema 6)¹⁹.

Modul în care M. Muntean formează și emite frazele vocale în acest număr solistic, păstrând egalitate timbrală în toate registrele vocale, proiecția sunetului sigură și penetrantă, respirația eficientă și rațională, dicția clară și inteligibilă, face ca aceste interpretări să devină un etalon în arta cântului. În necesitatea de a proiecta sentimentul la suprafață, oportunitatea de a arăta un ton dramatic convingător și de a nuanța și a contrasta gesturile, artistul pune în funcție nu doar calitățile vocale, ci și arta actorului, profund contemplată. Vocea lui M. Muntean se situează la locul ei, deși emoțiile îi copleșesc suflarea. Acest arioso este varianta contemporană a ariei *lamento* — gen care s-a înrădăcinat demult în opera italiană. R. Leoncavallo însă tratează genul *lamento* într-o manieră tipic veristă, cu succesiunea liberă a recitativului trist, a *portamento*-ului deosebit de accentuat și cu exclamații dramatice, cantabile, ambitusul fiind cuprins între sunetele *re-la*¹. Totodată, în acest monolog-bocet sunt executate expresii tipice melodicității romantismului târziu, care amintesc de unele teme wagneriene. Rol de leitmotiv dobândește și fraza de culminație din aria-bocet a lui Canio, care încheie întreaga operă cu un *tutti* orchestral de un dramatism impresionant.

Un *Intermezzo* orchestral, bazat pe tema din aria lui Canio și pe tema principală din prolog, și, în special, pe tema povestirii autorului, prevestește deznodământul tragic. La fel ca în prolog, muzica *intermezzo*-ului este pătrunsă de sentimentul unei tristeți rezervate, sugerând o

neliniște interioară. La ridicarea cortinei, spectatorul vede o mică piață în fața unui teatru rustic. Sătenii s-au adunat în fața scenei înjghebate de comedianți și așteaptă nerăbdători începerea spectacolului. Comedia începe, iar acțiunea ei se aseamănă cu cele întâmplare în realitate: Colombina (jucată de Nedda), știind că soțul ei este plecat, își așteaptă iubitul, pe Arlechino (jucat de Peppe sau în alte variante Beppo). Este o linie de contrast, contrapusă zguduirilor tragice ale eroilor, formând o muzică suplă, „comedia măștilor”, stilizată în spiritul dansurilor ceremoniale din secolul al XVIII-lea. Aici, Leoncavallo apelează la o stilizare teatrală fină în spiritul unor scene de intermediere analogice celor din *Dama de pică* a lui P. Ceaikovski sau din *Manon* de J. Massenet. *Menuetul*, care acompaniază pantomima Colombinei, *Serenada* înduioșătoare a lui Arlechino, *Gavota* elegantă, care se află la baza micului duet de dragoste, toate aceste episoade țin de categoria celor mai bune pagini din operă. Muzica stilizată din „comedia măștilor” se distinge prin transparența coloritului orchestral, prin ingeniozitate și facilități ritmică. Păstrându-și intactă maniera specifică creației sale, compozitorul creează o stilizare fină, plină de grație, de umor trist, de plasticitate. Comedia îndeplinește rolul de *intermezzo*, dând o clipă de răgaz înainte de scena tragică din final. În cadrul piesei „*la comedia*”, personajele, care sunt și actorii, reprezintă scena în fața publicului ce se divide în două categorii: actorii, care constituie corul și publicul din sală.

Întâlnirea celor doi iubiți este întreruptă de venirea lui Pagliaccio (rol jucat de Canio), soțul Colombinei, care sosește chiar în clipa când Colombina îi promite iubitului ei Arlechino că la noapte va fi pentru totdeauna a lui (aceleași cuvinte pe care Nedda i le spusese lui Silvio în ajun). Orchestra divulgă din nou sentimentele sălășluite în sufletul Neddei prin leitmotivul de dragoste. Acest moment dramatic este deosebit de important în dezvoltarea acțiunii. Aici, are loc o schimbare bruscă, scena se transformă în realitate. Canio începe să-și piardă echilibrul psihologic și trece treptat granița ficțiunii. Stăpânindu-și cu greu furia, o întreabă pe Colombina cine a fost cu ea. Cu o semnificație sumbră răsună în partida bașilor motivul geloziei. Linia melodică orchestrală pe al cărei fundal are loc duetul, sau mai bine zis dialogul, fiindcă artiștii schimbă periodic replici, sună trist, cu o expresie „chopiniană”, ca și cum ar deplânge soarta tristă a îndrăgostiților care avea să vină. Devenind tot mai înverșunat, necruțător, cuprins de setea de răzbunare, Canio îi cere soției să divulge numele amantului ei. El nu mai diferențiază scena de realitate, motivul geloziei din partida sa este adus la cel mai înalt grad posibil. Nedda încearcă să îl readucă pe înnebunitul Canio în miezul acțiunii comediei lor *Paglliacio, Paglliacio!* Acest reproș comic însă îl împinge pe Canio în culmea furiei. Nemaifiind în stare să-și dirijeze emoțiile, acesta își aruncă masca de paie. Cântecul lui este plin de o hotărâre îndârjită. Nu, el nu mai este paie ! El este un om al cărui sentiment suprem, pur a fost insultat, iar această rușine

nu poate fi spălată decât cu sânge (exemplul 14).

Arioso lui Canio *No! Pagliaccio non son! (Nu! Paiață nu sunt!)* este un fel de mărturisire a eroului. El își amintește, cu o profundă emoție, de faptul că a salvat-o pe Nedda, adăpostind-o ca pe o sărmană orfană muritoare de foame, că a iubit-o și a răsfățat-o, meritând, s-ar părea, dacă nu dragoste, cel puțin recunoștință. Și care este răsplata ei ?!... Canio cade pe un scaun, secătuit de puteri. Publicul, zguduit de „interpretarea” lui, îl aplaudă vrăjit. Acest arioso este punctul culminant în dezvoltarea chipului protagonistului, care nu este mai prejos ca forță dramatică și expresivitate de arioso *Vesti la giubba*. Mai mult decât atât, acesta este cel mai amplu număr din partida lui Canio, integrat organic în dezvoltarea complexă a întregii scene. Fiecare cuvânt din arioso este cântat de M. Muntean cu o expresivitate aparte, grație existenței unei trăiri lăuntrice proprii și a percepției conexiunilor la realitățile din care a izvorât textul. Vom menționa unele mijloace prin care artistul realizează o rostire pregnantă: intensitatea și timbrul vocii în vocale și intensitatea și durata consoanelor. Pentru orice consoană maestrul găsește o paletă de posibile variante, dintre care toate sunt acceptabile din punctul de vedere al inteligibilității, dar care se diferențiază prin intensitate și durată. Până la sfârșit, el selectează variantele care se vor preta cel mai bine exprimării unei game largi de stări sufletești ale eroului său.

Canio-Muntean trece printr-o serie de metamorfoze psihologice, care se resimt evident în interpretarea lui rezervată de la începutul comediei, apoi, plin de vervă și nerv, ajungând la apogeul emoțional în frazele sacramentale *Nu, Paiață nu sunt !* Rezerva inițială este redată atât de textul literar: *Coraggio! (Curaj!)*, cât și de remarca *Adagio* la nuanța dinamică de *piano*. După care tempoul se schimbă într-un *Allegro moderato* și începe arioso propriu-zis în tonalitatea de bază *mi-bemol minor*, schimbat de un *fa minor*, apoi de un *Fa-diez major* și, spre final, tonalitatea alternativă a celei principale *Mi-bemol major*, toate acestea fiind executate în măsura ritmică de 4/4, ce se apropie de un marș tumultuos. O astfel de structură modulatorie dezvăluie destinul tragic al eroului Pagliaccio. Complexitatea armonică anticipează evoluția evenimentelor sângeroase de la sfârșitul operei.

Dezvoltarea materialului tematic (schema 7: c^1 din B) vine cu schimbări de metru, apare măsura de 2/4 cu remarca *Cantabile espressivo* și în tonalitatea luminoasă *Mi-bemol major*, care va fi succedat de septacordul mic major de la *fa* și, spre finele arioso-ului, se perindă un șir de acorduri ale tonalităților *Si-bemol major*, *Fa major* și *Mi-bemol major* inițial. Această parte are un caracter cantabil, lin și plastic și contrastează cu prima parte, linia vocală este construită fără excese ale salturilor intervalice, totul fiind scris foarte comod pentru vocea interpretului. Ambitusul întregului fragment este reținut între sunetele *mi-bemol* și, desigur, irepetabilul *si-bemol*¹ acut, constituind și cel mai așteptat moment al acestui episod. Menționăm că întreaga

scenă este compusă în formă plenară cu dezvoltare mare multipartită cu introducere și codă²⁰.

M. Muntean reușește să uimească ascultătorul la fiecare interpretare cu o emisie puternică și corectă a sunetului *si-bemol*¹ reprezentativ, plasându-l pe o respirație profundă, care îi permitea să creeze culori irepetabile ale timbrului, jonglând cu intensitatea sunetului de la *forte* cu utilizarea filării fine a sunetului și ajungând la un sublim *piano*. Încercarea de reproducere a stării emoționale a lui Canio a fost facilitată de remarcile minuțioase făcute de compozitor, ceea ce aduce aminte de stilul lui G. Puccini în sensul că fiecare pas este detaliat în partitură. Fiind un interpret sânguincios, M. Muntean exteriorizează toate însemnările din partitură, interpretându-le la cel mai înalt nivel artistic. Nelipsit este și *portamento* vocal-artistic prin care maestrul unește două sunete dispuse la înălțimi diferite. Această tehnică este executată de el prin diminuarea intensității vocale a primului sunet, prin filarea și alunecarea lui, cu susținerea energetică pe respirație spre al doilea sunet. Când sunetul ce urmează a fi legat este înalt, forța respiratorie, deci intensitatea vocală a tenorului, este mai puternică, iar când al doilea sunet ce urmează a fi legat este grav, artistul micșorează intensitatea vocală, respectând întotdeauna sensul cuvintelor.

În această stare de excitare excesivă, Canio o amenință pe Nedda cu moartea și, din nou, îi cere să-i divulge numele amantului ei. Într-un *duettino* zglobiu, Nedda încearcă o dată în plus să reentre în comedie, reducând totul la o glumă, fapt care îl înfurie și mai tare pe Canio. Intensitatea dramatică atinge cote maxime. Nedda dă dovadă de un mare curaj și putere de voință. Ea moare, ca și Carmen, pentru că a fost prea curajoasă. Probabil, s-ar fi salvat părăsindu-și amantul, însă Nedda este o adulteră care nu regretă nici o clipă acțiunile sale și care știe să-și înfrunte slăbiciunile și frica în fața violenței lui Canio. Nedda, care ura teatrul, cum își amintește Silvio în duetul de dragoste, a murit pe scenă, îmbrăcată în Colombina, proclamându-și dragostea și sfidându-și ucigașul. Plin de mândrie și de dârzenie instigatoare sună motivul dragostei în partida Neddei. Cuprins de o furie oarbă, văzând refuzul ei hotărât, precum și încercările disperate de a fugi de pe scenă, Canio îi înfinge cuțitul în piept. La strigătele ei, tânărul Silvio, aflat în rândurile spectatorilor, îi vine în ajutor, dar îl întâmpină același cuțit al gelosului Canio, care îl ucide și pe el (în partida orchestrală răsună pentru ultima dată motivul geloziei). Canio, rămas subit fără puteri, lasă să-i scape cuțitul. Țăranilor, îngroziți de cele întâmplate, Canio-Muntean le spune cu o voce sinistră: *La commedia è finita! (Comedia s-a sfârșit!)*, (exemplul 15). Cu o deosebită forță tragică răsună în orchestră motivul disperării lui Canio, cu care se încheie opera.

Fraza finală în interpretarea lui M. Muntean răsună deosebit de cutremurător, grație profunzimii artistului însuși și a contopirii complete cu masca și cu destinul lui Canio. Acest

lucru nu le reușește tuturor interpreților rolului lui Canio. Deși cantoul lor este la un nivel satisfăcător, le lipsește totuși puterea de convingere, precum și profunzimea sensului frazei rostite. Fericire publicului contemporan constă în posibilitatea de a se delecta cu uimitoarele sunete emise cu atâta pasiune de M. Muntean, șlefuite de impresionanta lui personalitate. Înalta măiestrie artistică, impecabila tehnică vocală contribuie plenar la reușita montărilor operei *Paiațe*. După premieră, artistul M. Muntean scria în agenda sa: „Am repurtat victorie din prima încercare. E partida mea iubită spre care am mers îndelung”²¹.

Opera *Paiațe* s-a impus repede în repertoriul teatrelor mondiale, captivând atenția celor mai mari interpreți (partida lui Canio a fost interpretată cu succes de E. Caruso, stabilind în 1904 un record prin vânzarea a milioane de înregistrări cu aria *Vesti la giuba*). Această arie se află și astăzi în topul preferințelor melomanilor, dar și al interpreților, grație distinsului limbaj melodic și subiectului actual²². Cu partida irepetabilă a lui Canio, M. Muntean a primit o înaltă apreciere a talentului său și a dus faima Moldovei în toate colțurile lumii, începând cu țările vecine România, Ucraina, ajungând în Marea Britanie, Germania, Olanda. Stilul său constă în interpretarea plină de măiestrie a *belcanto*-ului, cu o coloristică bogată, încărcată de simboluri și de sentimente. Măiestria de actor pasionat imprimă activității sale de artist vocal un impresionant caracter clasic și o contopire cu viața fiecărui personaj pe care îl interpretează, îndeosebi cu chipul îndrăgit al lui Canio.

Această operă, care a trezit atâtea păreri contradictorii, i-a adus lui M. Muntean imense succese pe scenele internaționale. Cităm câteva recenzii dedicate spectacolului *Paiațe*: „Mihail Muntean este un excelent și remarcabil Canio” (*Scotsman*, Edinburg. Scotland); „Mihail Muntean creează chipul eroului principal Canio ca personaj disperat, înrăit și chiar maniacal” (*The Gazette*, Bristol, 23.02.01); „Mihail Muntean, în rolul principal al operei *Paiațe*, interpretează cu tristețe adevărată și cu duioșie în voce renumita arie *Ridi, Pagliaccio*” (*Caestern Darly Preview*, 16.02.01); „Mihail Muntean cântă cu o voce solidă și vie chipul unui clown istovit care tinde spre scopuri mărețe” (*The Stage*, 08.02.01); „Am vizionat o interpretare și un joc excelent al lui Mihail Muntean în opera *Paiațe*” (*Sunday Mercury*, 04.02.01); „Mihail Muntean se produce convingător și plastic în rolul lui Canio” (*The Evening Mail*, 02.02.01); „Mihail Muntean posedă o voce intrigantă cu o nuanță baritonală. Aceste proprietăți, împreună cu chipul scenic solid și hipnotizant, creează un Canio ideal. Chiar și apariția lui tăcută împreună cu ceilalți la începutul actului doi vorbește despre multe, creând o *Paiață* extraordinară. El, de 50 de ori până la scena finală, creează senzația omorului” (*The Independent*, 12.02.01) [74, p. 5–6]. După cum releva ediția rusă de operă OperaNews.Ru în anul 2010, „Muntean aparține generației legendare de soliști vocali... celor mai buni reprezentanți ai școlii sovietice de operă... Vocea lui

puternică, cu timbru bogat, viguros în sunetele înalte... posedă o tehnică vocală excelentă” [255].

2. 3 Concluzii la capitolul 2

În urma cercetării operelor italiene vizate în teză, am ajuns la următoarele concluzii:

1. Tradițional, în opusurile romantice și veriste tenorului i se acordă locul întâi, însă nici Riccardo, nici Canio nu au pagini solistice desfășurate, ci sunt încadrați în ansambluri, duete și scene de amploare, numerele solo fiind puține și reduse în dimensiuni. **M. Muntean reușește totuși să își evidențieze eroii**, astfel încât Riccardo este stăpânul adevărat al situației, regele scenei, iar Canio cucerește simpatia publicului în ciuda faptului că devine în final un asasin. Asemenea partide-roluri pot fi interpretate veridic și convingător doar de un artist experimentat, care, cu adevărat, are ce prezenta publicului, ceea ce și urmărim în prestațiile lui M. Muntean.

2. Nuanțele și expresia **timbrului vocal** al lui M. Muntean sunt sintetizate și concentrate într-o manieră interpretativă proprie, în care sunt îmbinate în mod organic gradația fină a fiecăruia dintre elementele vocal-scenice cu echilibrul dintre cantitate și calitate. M. Muntean posedă un timbru „suculent”, „de aur” și o voce cu o excelentă capacitate de a nuanța timbrul în una și aceeași partidă, voce pe care o folosește cu ușurință la diferită intensitate și expresivitate.

3. Prin metode scenice M. Muntean dezvăluie amplu **lumea lăuntrică și psihologică** a fiecărui personaj din operele interpretate. Anume chipurile eroilor romantici și veriști este teritoriul firesc, în care M. Muntean are posibilitatea de a-și dezvălui fațeta tuturor talentelor sale. În întruchiparea scenică a lui Riccardo vedem un M. Muntean calm, cumpătat, puțin ironic, indulgent părintește. Dragostea lui față de Amelia se manifestă prin emoții devastatoare și pasiuni puternice. Profunzimea gândurilor și raportarea realistă la viață nu au atenuat acuitatea percepției și ardoarea tinereții. Canio, un erou pătimăș, își trăiește drama sub masca unui bufon. Maestrul surprinde și redă toate avatarurile care transformă un soț iubitor într-un asasin cu sânge rece.

4. M. Muntean domină pe scenă în aceste partide nu numai prin cunoașterea detaliată a rolurilor și a întruchipării lor scenice, dar și prin **libertate vocală** absolută, **măiestrie scenică**, pe care le-a însușit cu mulți ani în urmă și care îi permit să evolueze până în prezent. Interpretarea lui Mihail Muntean corespunde în totalitate cu concepției marilor compozitori și se contopește cu particularitățile școlii vocale italiene. Aici, găsim o interpretare pasională ce captivează prin puterea sentimentelor, o tratare grijulie a cuvântului, o subordonare a tehnicii vocale sarcinii de a crea un caracter viu, o *mezza voce* calculată și o explozie vocală neașteptată. Surprinzător de ușor îi cedează tesitura extenuantă, înfruntând lejer „perfidiile” acestora. Artistul interpretează aceste partide deja mulți ani, păstrându-le strălucirea: „pe un arcuș”, cu uniformitate și puritate vocală

în toate registrele și cu un *piano* impresionant.

5. Cântărețul utilizează **registrele vocale** într-o metodă optimă în pasajele de cantilenă. Registrul mediu, de lucru, al interpretului în aceste creații reprezintă o avalanșă sonoră ba suavă, ba catifelată asemenea violoncelului, ca o paletă „rembrandtiană”, iar registrul grav este profund, având nuanțe baritonale. Un efect deosebit M. Muntean îl obține în registrul acut printr-o metodă a sa de distribuire a curentului de aer prin rezonatorul toracic și cel cranian, impunând ultimul să răsunе activ (împreună cu rinofaringele), care reacționează la armonicile mai înalte. Ca rezultat al interferenței sonore a rezonatorilor, al „dozării ” lor exacte , timbrul vocal al interpretului capătă o plenitudine „ardentă” și o nuanță nervoasă, pulsantă, în special în episoadele *allegro con fuoco* sau *affettuoso* (*Bal mascat*: duetul cu Amelia; *Paiațe*: scena cerții).

O impresie deosebită lasă consoanele sonante nazale *l*, *m*, *n* (la a căror pronunțare participă vocea, iar expirația se produce prin cavitatea nazală) în combinație cu vocalele *e* și *i*. (*Bal mascat*: Amelia, Amelia; *Paiațe*: *Il nome, il nome!*). Toate registrele sună constant datorită utilizării coordonate a rezonatorilor, stabilirii exacte a vocii și gradului de acoperire a notelor de trecere, cărora interpretul întotdeauna le acordă o atenție deosebită. În puterea și frumusețea vocii interpretului un mare rol îl joacă caracterul activ emoțional caracteristic artistului, potențialul fiziologic și psihotehnic puternic ce determină producerea acelor impulsuri ale sistemului nervos central care acționează asupra aparatului vocal și asupra frecvenței vibrației coardelor vocale.

6. Vocea lui M. Muntean sună larg, bogat, neîntrerupt nu doar în cantilenă, în episoadele de stil muzical-dramatic, dar și în **intonarea melodioasă a recitativelor**, ce se transformă într-un aliaj excepțional, după expresivitate sculpturală, al muzicii, cântului și cuvântului. Datorită acestui fapt, M. Muntean nu are asemănare: recitativele din *Bal mascat* sunt interpretate în manieră mai reținută, mai echilibrată, mai nobilă, iar recitativele din *Paiațe* sună cu o forță și o pasiune proprie dragostei lui Otello față de Desdemona. El include în limbajul său vocal un nou procedeu, nefolosit de nimeni anterior, de recitare emoțional-activă, logică, pătrunsă de o cantabilitate profundă și de o frumusețe a cuvântului cântat ce transformă recitativul de pasaj cândva, într-un monolog vocal-psihologic foarte expresiv după măiestria intonațională.

7. În creația sa Mihail Muntean **îmbină organic arta cântului cu arta dramatică**, creând o metodă unică, proprie doar lui, a vieții scenice, percepând organic „rolul în sine” și „pe sine în rol”. Creația lui se caracterizează printr-o festivitate teatrală, prin incandescența tragică a sentimentelor, profunzime psihologică, prin veridicitate vitală. Limbajul lui vocal și jocul scenic sunt pătrunse de patetism sublim și de concentrare emoțională a sentimentelor, de noblețe, expresie, de lirism sincer și încordare tragică, de poetica chipurilor create. În același timp,

naturalețea și nuditatea caracterelor acordă artei lui veridicitate realistă și temperament cuceritor. Influența creației lui se definește prin căutarea intonației juste a chipului, prin sunetul transmis de biocurenții vocii umane. Jocul artistului, plasticitatea, mimica, mișcările, dramaturgia chipului creat și temperamentul lui întotdeauna se subordonează legilor teatrului de operă.

3. REALIZĂRILE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN DOMENIUL OPEREI RUSE (PRIN PRISMA OPERELOR LUI P. CEAIKOVSKI)

În capitolul anterior am vorbit despre aportul considerabil al lui Mihail Muntean la dezvoltarea artei lirice moldave prin interpretarea unor importante roluri din operele vest-europene și crearea unor chipuri artistice memorabile, nuanțate de talentul și individualitatea sa artistică. O altă dimensiune a creației sale o găsim în domeniul operei ruse. Rolul poetului Lenski din opera *Evgheii Oneghin* de P. Ceaikovski, artistul îl prezintă în fața publicului de 46 ori, inclusiv și în fața spectatorului Teatrului Bolshoi din Moscova, dar și în Ucraina și Bulgaria. Prestațiile din această partidă sunt mereu aclamate de public și înalt apreciate de critici muzicali, fapt ce îl face să se reîntoarcă cu drag la acest rol. Entuziasmul și dragostea pentru viață a eroului său sunt atât de caracteristice naturii tenorului, încât evoluările lui în acest rol reprezintă o adevărată sărbătoare atât pentru publicul meloman, cât și personal pentru maestru. O altă partidă memorabilă, cea a cneazului Iuri din opera *Vrăjitoarea* de P. Ceaikovski, totalizează 15 interpretări, inclusiv în cadrul turneelor organizate în Rusia.

Un alt personaj deosebit de complex și semnificativ din palmaresul lui M. Muntean, și-a găsit realizarea de 12 ori în prestațiile lui M. Muntean. Ne referim la Gherman din opera *Dama de pică* de P. Ceaikovski, care a colindat Federația Rusă și Belarus în cadrul turneelor. La acest rol artistul a mers mult timp, conștiincios și cu mult respect pentru arta geniilor ruși P. Ceaikovski și A. Pușkin. Cavalerul Vodemon din opera *Iolanta* de P. Ceaikovski este interpretat de maestru în 10 reprezentări scenice, evoluând și în fața publicului din Ucraina și Belarus. Luminoasa operă plină de sentimente pure a unei dragoste inocente, îl fascinează pe M. Muntean și ori de câte ori are ocazia interpretează acest rol. Ceva mai modeste sunt prestațiile în rolurile boierului Lîkov din opera *Mireasa Țarului* de N. Rimski-Korsakov, tânărului țigan din opera *Aleko* de S. Rahmaninov, și contrarevoluționarului Antonov din opera *În furtună* de T. Hrennikov. Ultimile două roluri cunosc doar câte 2 interpretări pe scena lirică din Chișinău.

Ca orice vocalist cu mari ambiții, M. Muntean se adresează chipurilor ceaikovskiene, atras de specificul, de particularitățile culturii naționale ruse, de fluctuațiile spiritului enigmatic rus. Este fascinat îndeosebi de geniala operă *Evgheii Oneghin*, al cărei conținut emoțional, de un inegalabil dramatism, a constituit pentru interpreți o adevărată piatră de încercare. Din punctul de vedere al complexității partidelor vocale pentru tenori, la fel de importantă este adresarea lui M. Muntean la o altă operă a lui P. Ceaikovski — *Dama de pică*. Aceste două opere stau la baza următoarelor două paragrafe.

3. 1. Imaginea poetul Lenski din opera *Evgheni Oneghin*

Imaginea juvenilului Lenski se înscrie în galeria de chipuri artistice memorabile, nuanțate de talentul și individualitatea artistică a lui Mihail Muntean. Fiecare dintre personajele sale s-au afirmat prin virtuozitatea modelării lor artistice, reușind să pătrundă în esența lor psihologică și morală, tenorul a redat plastic și convingător cele mai profunde emoții trăite de eroii săi. Cu rolul lui Lenski, M. Muntean a participat la primul său turneu internațional în Bulgaria, unde a cucerit publicul cu intonații pătrunzătoare, cu expresivitatea și cu timbrul său cald, dar impunător. Renumita arie a lui Lenski înainte de moarte a devenit o perlă în repertoriul artistului. Presa bulgară a apreciat înalt artistul. De exemplu, *Vocea națiunii*, Plovdiv, scria în 1975: „Lenski-Muntean este sincer, poetic, limpede. Spontaneitatea comportării scenice, străină efectelor exterioare, este atât de firească și convingătoare încât, uneori, ți se pare că participi însuși la evenimentele ce se desfășoară sub ochii tăi” [62, p. 16]. Pe lângă acest turneu, Lenski a lui M. Muntean a fost inclus și în turneele organizate în diverse orașe ale Ucrainei, Belarusiei, Rusiei, dar cea mai importantă prestare M. Muntean a trăit-o pe scena Teatrului Bolshoi din Moscova, în urma căruia a fost numit ca „cel mai bun Lenski”.

În momentul debutului lui M. Muntean cu rolul lui Lenski, în teatru deja exista o pleiadă de tenori de elită care interpretau cu succes acest rol. Aici îi amintim pe A. Disconti, N. Diducenco, N. Nagacevski, A. Jarikov, V. Dolev-Gorceakov, S. Homov etc. În documentarea noastră au intrat câteva înregistrări mai contemporane cu distribuția în rolul lui Lenski a tenorilor: A. Arcea, S. Pilipețchi, I. Timofti, care ne permite să percepem individualitatea interpretativă a lui M. Muntean.

Mihail Muntean a interpretat partida lui Lenski pe un bun sprijin sonor, larg și liber, dăruindu-se sentimentelor, care atât de puternic au fost exprimate de compozitor. După cum mărturisea artistul într-o convorbire cu autorul tezei vizate: „Interpretarea, îndeosebi interpretarea lirică, trebuie să fie frumoasă. Nu trebuie să ne temem de cuvântul „frumos”. Mă refer la noblețea timbrului, la cantilenă, la finețea frazelor. Frumosul însă nu este sinonimul dulcelui sau al dulceagului. Interpretarea frumoasă presupune naturalețea și sinceritatea exprimării sentimentelor. Cântărețul trebuie să simtă de parcă îi cântă întreaga lui făptură, fără forțări sonore. Să nu tindă spre etalări vocale agresive, sperând să amplifice volumul vocii, ceea ce ar suna artificial și nu va fi apreciat de public”. Fiecare frază din partida lui Lenski interpretată de Mihail Muntean este o adevărată victorie asupra problemelor și dificultăților vocale. El captivează prin grație, prin voce de o frumusețe rară, prin tehnică fină și cizelată, astfel încât realizează o sunare echilibrată în toate registrele și de toate nuanțele — de la cel mai fin *pianissimo*, la cel mai amplu *forte*.

Debutul lui M. Muntean în rolul lui Lenski avea să fie pe scena Teatrului de Operă și Balet la 11.02.1973 alături de artiștii: L. Mihailova — Tatiana, S. Burghiu — Olga, T. Alioșina — Larina, G. Motinov — Oneghin, Iu. Stadnik — Gremin. Publicul a fost impresionat și chiar surprins de viziunea regizorală modernă a proaspetei absolvente a Conservatorului din Leningrad E. Constantinov. La pupitrul dirijoral s-a aflat un alt absolvent al aceleiași conservator, D. Goia, a cărui interpretare a fost apreciată ca fiind plină de muzicalitate și finețe. Această premieră a fost supranumită „spectacol al debuturilor” — dirijorul, regizorul și soliștii (unii interpreți fiind la al doilea rol în teatru) [40, p.174]²³. La acest rând de idei vrem să adăugăm că producerea lui M. Muntean în acest rol a fost condiționată și de viziunile regizorale ale E. Constantinov, care îl vedea pe Lenski nu ca un tânăr dulceag „așa cum era interpretat de alți tenori, ci ca un bărbat adevărat plin de pasiune în scena certii” — relatează regizoarea într-o discuție personală cu autoarea tezei date. Datorită timbrului bogat al unui tenor lirico-dramatic, M. Muntean a fost înaintat pentru acest rol și a îndeplinit toate cerințele regizorale care au fost puse în fața lui. Lucrul asupra rolului, după debut, nu a luat sfârșit. Cântărețul continua să șlefuiască frazele muzicale și manierele fine din jocul actoricesc, ajungând să demonstreze harul său unic de a se întrupa în chipul personajului, precum și posedarea unei palete bogate de nuanțe intonaționale.

După cum se știe, ideea utilizării acestui subiect pentru operă i-a fost sugerat lui P. Ceaikovski de renumita cântăreață E. Lavrovskaja. Veridicitatea, firescul, conținutul bogat al imaginilor poetice, melodicitatea versului pușkinist îi trezeau admirația. La baza operei lui P. Ceaikovski a fost pusă drama lirică a Tatiane, povestea năruirii visului ei senin la fericire în condițiile unei realități nemiloase. Un personaj important în operă este Lenski, afin Tatiane prin farmecul și frumusețea sentimentelor, căzut în conflictul cu prejudecățile societății. Compozitorul era profund îngrijorat de soarta lui Lenski. Tematica lirică a devenit astfel pivotul operei, al cărei gen poate fi definit ca lirico-psihologic. Totodată, în acțiune sunt încorporate în mod organic o serie de scene din viața cotidiană, de la moșie sau din capitală.

Deși compozitorul a dat operei sale modesta denumire de *scene lirice*, acțiunea se desfășoară spre un final tragic pentru Lenski. Primul tablou este o prezentare a tuturor personajelor principale. Aici are loc începutul dramei. Evoluția chipului Tatiane, caracterizarea stării ei emoționale, influențată de întâlnirea cu Oneghin, ajunge la primul punct culminant în tabloul 2 cu episodul central — scena scrisorii, care, la rândul ei, pregătește tabloul 3, unde este descrisă ruina viselor romantice ale Tatiane la fericire. Tabloul 4 reprezintă una dintre scenele cele mai dramatice ale operei. O urmare a conflictului care a izbucnit între Lenski și Oneghin se conține în tabloul 5: scena duelului și a morții lui Lenski. Cele mai importante etape ale acțiunii sunt următoarele: întâlnirea la balul din Petersburg dintre Oneghin și Tatiana (tabloul

6), urmată de deznodământ, penetrând tabloul 7, în care se încheie evoluția dramatică a chipului Tatiane și al celui lui Oneghin.

Prima apariție a lui Lenski-Muntean este precedată de o succintă uvertură orchestrală în *sol minor*, care este de fapt prima caracterizare muzicală a Tatiane bazată pe tema visurilor, și de scene feminine, conținută în tabloul 1 (duetul elegiac al Tatiane și Olgăi). Nu putem trece cu vedere aria Olgăi *Я не способна к зрелищу томной* (*Nu sunt capabilă de tristețe profundă*), care constituie portretul ei muzical de fată simplă, veselă și vioaie. În declarațiile sale există multă nepăsare voioasă și chiar ironie la adresa celor din jur. Chipul Olgăi nu se dezvoltă mai departe: dialogurile și ansamblurile la care participă nu induc nicio trăsătură nouă în caracteristica sa. Prezentarea chipului lui Lenski-Muntean are loc în următoarea scenă, care ne face cunoștință cu cei doi eroi centrali masculini — Lenski și Oneghin. În această scenă, tema Tatiane devine din nou principală, apărând în noi variante: ca o secvență ascendentă, pe fundalul *tremolo*-ului timpanelor (ceea ce redă starea emoțională a Tatiane, tulburată de noii vizitatori). Astfel, prima jumătate a tabloului conține expoziția tuturor personajelor feminine, iar partea a doua este înfățișarea principalelor personaje masculine. Concomitent, tabloul dat dezvăluie relațiile dintre principalii participanți la acțiune și schițează contururile unei noi situații, generate de sosirea oaspeților în casa familiei Larin.

Lenski, creat de M. Muntean, în tabloul întâi este un tânăr plin de viață, dar irascibil, cu o plastică scenică la fel de spontană, uneori un pic stângace, plină de nerăbdare impetuoasă și de dragoste pasională. Artistul a izbutit să redea acele calități ale eroului său care corespund cu exactitate și veridicitate esenței prototipului pușkinian. Această tratare a rolului îl diferențiază de predecesorul său N. Nagacevski, care era învinuit uneori că este „...prea rigid...” [40, p. 40]. Există informații că: „Deși de data aceasta nu a fost prea elogiat, Nagacevski-Lenski întotdeauna se bucura de un succes aparte,” [40, p. 35]. Deosebit de emoționantă era chiar prima apariție a lui Lenski-Muntean: silueta lui zveltă în frac elegant îi conferea un aspect din epocă, spectatorii fiind fermecați de acest erou cu adevărat poetic. Evoluarea vocală a lui Muntean-Lenski alături de Oneghin, indiferent de partener, era impresionantă: interpretarea emotivă, cuprinsă de ardoare pasională, contrasta cu luciul rece al frazelor sacadate ale lui Oneghin. Acest efect contrastant M. Muntean îl obține prin o interpretare plină de elan spiritual, care îl ajută să amplaseze aparatul fonator într-o poziție cât mai înaltă pentru a obține o alungire și o întindere cât mai firească a mușchiului vocal. Fenomenul de întindere a coardelor vocale este esențial în procesul de fonare, care implică aducția corzilor vocale și punerea lor în vibrație. Aducția este o funcție în primul rând a mușchilor aritenoizi care leagă cele două cartilagii aritenoide. La contracție, acești mușchi apropie cele două cartilagii, închizând astfel glota.

Urmează un cvartet de o deosebită importanță dramaturgică, în care sunt implicați Tatiana, Olga, Lenski și Oneghin. Reprezentând prin sine o staționare în dezvoltarea subiectului, cvartetul creează totodată senzația unei așteptări încordate, fapt care intensifică dinamica generală a acțiunii. În cvartet, care se desfășoară într-o mișcare greoaie, uniformă, se împletesc flexibil melodii de diferite caractere. Melodia Tatianei, încordată emotiv, tinde spre altitudine, iar cea a Olgăi, din contra, este monotonă, rămânând insuficient de reliefată, aici ori se repetă unul și același sunet, ori se folosește un diapazon mic. Dialogul Lenski și Oneghin, deși pare independent de vocile feminine, se inserează armonios în ansamblul general. În interpretarea lui Muntean, Lenski se distinge de cel interpretat de predecesorii artistului din Teatrul liric național prin dăruire completă a sentimentelor sale, care îi permite să trăiască în lumea reprezentărilor ideale, îl înaripează cu fantezie poetică, îi permite să simtă plinătatea sentimentelor. Din acest motiv, atât de exaltat sună exclamațiile lui adresate Olgăi din actul I.

O primă caracterizare de sine stătătoare a lui Lenski o găsim în scena și cvartetul din scena 5. Chiar primele sunete denotă specificul limbajului său muzical. Chipul romantic, exaltat al tânărului poet se dezvăluie în exclamația *Прелестно здесь!* (*E minunat aici!*). Lui Lenski îi sunt caracteristice intonațiile calde, lirice ca, de exemplu, în fraza citată, executată cu duioșie și sensibilitate de către artist. Mihail Muntean interpretează aceste pagini cât se poate de cantabil, pe un *piano* duios. Însăși melodia este atât de frumoasă și de expresivă, încât el nu are nevoie să caute nuanțe speciale cuvintelor ori să evidențieze unele cuvinte din contextul general. Interpretul expune cu mare sensibilitate și simplitate, fără a „strânge” cât de puțin sunetele, chiar și unele fraze ca: *Mesdames!*, *я на себя взял смелость* (*Doamnelor!, mi-am luat curajul*) sau *Люблю я этот сад, укромный и тенистый...* (*Iubesc această grădină, retrasă și umbroasă...*), care sunt pătrunse de atâta inspirație curată, fascinație, de eleganță și sinceritate, precum le-a redat în muzică Ceaikovski. Modul în care Lenski-Muntean pronunță: *Всегда, везде одно мечтанье!* (*Mereu, oriunde doar o visare!*) — conving ascultătorii că în fața lor se află un adevărat poet.

Deosebit de viu este redat chipul lui Lenski în scena 6. Întreaga scenă și ariosu este construită în formă tripartită mare cu codă, în care fiecare secțiune reprezintă diferite personaje acompaniate de diverse materiale muzicale (schema 8)²⁴. Secțiunea A (*Moderato*) constituie compartimentul expozițional, în care este prezentată sfera lui Lenski și a Olgăi. Aici, protagoniștii sunt implicați într-un duet dialogat dezvăluit într-o perioadă dublă ($a - a_1$), fiecare deținând sfera sa tonală (prima perioadă: *Mi major – sol-diez minor*; a doua perioadă: *Mi major – Si major*). Frazele vocale sunt menținute în stil recitativ, orchestra fiind comentatorul principal, în care răsună tema dragostei lui Lenski. Secțiunea B (*L'istesso tempo*) cuprinde sfera lui

Oneghin (perioada *b*) la care se alătură Tatiana (perioada *c*) și integrează partea mediană contrastantă. Aici, din nou avem un compartiment constituit din fraze recitative, accentul primordial revenindu-i partidei orchestrale care readuce tema Tatiane, doar în momentele în care se manifestă protagonista, iar frazele reci ale lui Oneghin sunt susținute de acorduri seci și tăioase, ilustrând caracterul personajului. Arioso *Я люблю вас...* (*Vă iubesc...*), centrul liric al primului tablou, îndeplinește funcția de repriză dinamică a întregii scene — A_1 (*L'istesso tempo*). Arioso este scris în formă tripartită simplă ($a - d - a^1$). Acest procedeu componistic servește drept exemplu de formă muzicală modulantă, deoarece în secțiune expozițională tema este expusă într-o perioadă dublă, iar în repriză același material melodic revine mai desfășurat și mai coloristic. Dezvoltarea continuă vizează tratarea reprizei (a^1 din A_1). Tema de bază *Я люблю тебя* (*Te iubesc*) sună aici și mai pătimas: diapazonul ei melodic devine mai larg (mișcare melodică ascendentă), factura orchestrală se îmbogățește, tonalitățile se succed. Fiecare frază melodică este gândită minuțios după linia creșterii intensității dramatice, este supusă dezvoltării intonative logice de la inițialele replici duioase până la o explozie de emoții pasionale, interpretate cu o totală dăruire de sine.

În paginile lirice și cantilene cântărețul folosește cu măiestrie *portamento* artistic, ceea ce presupune unirea a două sunete dispuse la înălțimi diferite, prin diminuarea intensității vocale a primului sunet, filarea și alunecarea lui, cu susținerea energică pe respirație spre al doilea sunet. Când sunetul ce urmează a fi legat este înalt, atunci tenorul aplică o forță respiratorie (deci intensitate vocală), mai puternică, iar când al doilea sunet ce urmează a fi legat este grav, atunci el micșorează intensitatea vocală, respectând mereu sensul cuvintelor.

Celebrul arioso ne aduce la un nou nivel de percepere a dragostei plină de gingășie, pură și tandră (exemplul 16). Încercând să pătrundă în conceptul compozitorului, M. Muntean introduce totodată nuanțe proprii. Vocea interpretului posedă calitățile necesare pentru redarea trăsăturile caracteristice muzicii din arioso, și anume căldură, sinceritate, expresivitate melodică. Unele segmente din acest arioso apar ulterior și în partida Tatiane. De exemplu, traviul melodic descendent *Я отрок был, тобой плененный* (*Am fost un băiat, captivat de tine*), cu ambitusul de sextă, anticipează fraza *Кто ты, мой ангел ли хранитель?* (*Cine ești, îngerul meu păzitor?*) (exemplul 17 a, b) din scrisoarea Tatiane din următorul tablou. Așa trăsături ca visarea pătrunsă de avânt romantic, specifice ambilor eroi, au condiționat și asemănarea expresiilor muzicale.

Trebuie să menționăm că scena finală este consacrată caracterizării lui Oneghin. Arioso acestuia *Мой дядя самых честных правил...* (*Unchiul meu e de cele mai cinstite reguli...*), scris în ritm de menuet, redă chipul unui om manierat, dar rece. Nu putem trece cu vederea nici scena

scrisorii, care reprezintă centrul liric al tabloului. Scrisă în formă de monolog, ea se dezvoltă liber. În scenă apare o serie de noi melodii — teme ce o caracterizează pe Tatiana. Unele teme muzicale din această scenă sunt înrudite cu intonațiile lui Lenski, lucru firesc — ambii eroi sunt chipuri lirice și foarte apropiate după spirit.

O nouă etapă a dramei are loc în *Scena balului* (nr. 13), organizat în cinstea zilei de naștere a Tatiane. Scena se deschide cu un vals în *Re major*, pe al cărui fondal sună replicile corului (oaspeții familiei Larin). Atmosfera de sărbătoare, rumoarea veselă, dansurile contrastează izbitor cu starea sufletească a Tatiane. Valsul caracterizează nu doar balul rustic: pe fundalul lui are loc prima ciocnire între Oneghin și Lenski. Replicile de recitativ ale personajelor se suprapun pe melodia dansantă din orchestră. În procesul de dezvoltare a acțiunii, intonația valsului se schimbă, reflectând starea psihologică a eroilor. Astfel, de exemplu, muzica devine dramatică, datorită apariției, pe cuvintele lui Lenski: *Боже мой, что со мной?* (*O Doamne, ce-i cu mine?*), armoniei unui septacord mic micșorat, succedat de un triton în melodia valsului.

O și mai mare dependență a dansului de dezvoltarea dramei psihologice se produce în scena următoare (nr. 15), bazată pe ritm de mazurcă. O splendidă mazurcă de bal, care sună în tonalitatea *Sol major*, trece apoi în *mi minor* (*mi minor* va deveni tonalitatea de bază din aria lui Lenski înainte de moarte din tabloul al 17-lea), pe al cărei fundal începe dialogul dintre cei doi rivali, Oneghin și Lenski: *Ты не танцуешь, Ленский?* (*Nu dansezi, Lenski?*). Dialogul trece treptat în *scena cerții*, care reprezintă momentul crucial din acest tablou, dar și din întreaga operă. Linia melodică a mazurcii prevestește viitoarea temă lirică din aria de dinainte de moarte a lui Lenski.

Dezvoltarea temei mazurcii duce la primul punct culminant al scenei — exclamația lui Lenski: *Онегин! Вы больше мне не друг!* (*Oneghin! Nu-mi mai sunteți prieten!*). După acest punct culminant, începe un nou val crescând, care duce la o nouă exclamație patetică din partea lui Lenski: *Я вами оскорблен и сатисфакции я требую!...* (*Sunt ofensat de Dumnevoastră și cer să fiu satisfăcut!...*) Aici, în partida instrumentelor de alamă, apare o melodie tragică, care seamănă cu temele dramatice, „fatale” ale lui Ceaikovski²⁵. După o scurtă altercație cu Oneghin, care se încheie cu provocare la duel, ca răspuns la încercarea Olgăi de împăcare, el, după ce și-a concentrat întregul curaj și toată voința în fraza *Ах, Ольга, прощай навек* (*Ah, Olga, adio pe veci*), a emis în sală o undă atât de puternică de tristețe, durere și desperare, încât publicul, care a audiat multe interpretări ale lui Lenski, a înmărmurit și a explodat într-o furtună de aplauze și exclamații de exaltare. Sunetul final *la*¹ părea un strigăt al sufletului, în el suna și desperare amară, și presimțirea morții, și ultimul impuls al dragostei. Sunetele acute în interpretarea lui M. Muntean mereu reprezintă un master-class atât pentru începători, cât și chiar pentru artiști

consacrați. Acest lucru este determinat de faptul emisiei vocale ample și degajate, amplificată prin rezonanță complexă. Aplicând efectiv rezonatorii, artistul reușește să își mărească spectrul sonor al fiecărui sunet și să obțină un timbru specific fiecărei situații scenice.

Irascibilitatea lui Lenski se manifestă deosebit de viu în scena certii, a cărei cauză este imaginația lui înflăcărată și lipsa experienței de viață, puritatea și ardoarea naivă, care l-au împiedicat să aprecieze la rece cochetăria Olgăi și l-au impus să răspundă „nu” la gândul ce i-a trecut prin minte: *не разойтись нам по любовно?* (poate să ne despărțim?).

Finalul nr. 16 generalizează principalul conținut al întregului tablou, și anume ansamblul liric bazat pe tema *В нашем доме* (*În casa noastră*). Este vorba de cvintetul Tatiana, Olga, Larina, Lenski și Oneghin, acompaniat de replici ale corului de oaspeți. Această temă străbate întregul ansamblu fiind plasată ba în partida vocală a lui Lenski, ba în cea a Tatianei, astfel obținând încă o dată împletirea spirituală a acestor două personaje. În cvintet, fiecare erou își exprimă atitudinea sa, ceea ce face ca diferitele partide vocale, unindu-se, să formeze un ansamblu, a cărui muzică este plină de neliniște și deprimare.

Revenind la replica inițială a lui Lenski *В нашем доме*, remarcăm caracterul ei elegiac, răsunând ca o senină aducere aminte a zilelor fericite petrecute în compania Olgăi, ce trece treptat într-o lamentare-reproș. În aceste rânduri, emoțiile sunt mai rezervate decât în operele italiene, dar nu și atât de rafinate ca în operele franceze. Bogăția naturală a timbrului și libertatea în folosirea *portamento*-ului adaugă ariei rusești o lacrimă țigănească, dar care nu sună bombastic, ci, dimpotrivă, este percepută firesc în contextul culturii nobile ruse, a cărui întruchipare este visătorul poet Vladimir Lenski. Cu un deosebit zbucium sufletesc, incandescent, a interpretat Muntean-Lenski acest număr, reprezentând o adevărată capodoperă interpretativă a cântărețului. Scena începe cu o sinceritate pură și copleșitoare. Adresându-se mai întâi stăpânei casei — Larina, plutind tot mai mult pe aripile iluziilor despre dragoste și fericire, interpretul imprimă melodiei o finețe vibrantă și un dramatism puternic. Senzația încordării extreme a lui Lenski a fost redată deosebit de impresionant grație pronunțării articulate, subtile, accentuării logice a cuvintelor-cheie. Declamând primele două fraze *В нашем доме* (*În casa noastră*), cântărețul reliefează cuvântul *vauem* și doar la a treia repetare o vocalizează, frazând elegiac pe *piano*, intensificând tot mai mult dramatismul din arioso, atingând punctul culminant în cuvintele aruncate Olgăi. *Точно демон, коварна и зла* (*Asemeni unui demon, perfidă și rea*), aici timbrul vocii sale devine sumbru, încordant, plin de mânie și neliniște. Luându-și rămas bun de la casa familiei Larin, în vocea lui Muntean se simt lacrimi de duioșie.

Partea finală a scenei de ceartă (*Allegro vivo*) reprezintă un ansamblu, între recitativ și corul oaspeților susținut de orchestră. Tonalitatea acestui episod este *Mi major*. Melodia corului

și a orchestrei reprezintă o nouă transformare a mazurcii, dar cu metrul de 4/4. Urmează un nou moment de dramatizare a acțiunii, deși de scurtă durată, și anume trecerea muzicii în *fa diez-minor*. Schimbul de tonalități se produce mai des. Pe fundalul *tremolo*-ului orchestral răsună ultimele replici între Oneghin și Lenski. Acțiunea se încheie cu un postludiu orchestral plin de neliniște, care urmează după adresarea de adio a lui Lenski către Olga.

O prestație excepțională, recunoscută unanim, Muntean-Lenski a avut-o în nr. 16, în care a redat, vocal și dramatic, cu o deosebită virtuozitate caracterul psihologic, temperamentul de tânăr îndrăgostit, sentimentele sale năvalnice, de frustrare, de gelozie incontrollabilă. Înamorarea de Olga trece în nedumerire, urmată de jignire profundă și de gelozie furibundă față de Oneghin. Uitând de orice manieră, Lenski, aidoma unui adolescent nereținut, îl agresează pe Oneghin, uitând de orice convenționalism, neluând în seamă nicio explicație. *Пускай безумец я* (*Să fiu chiar un nebun*), — sună irascibil, nervos, vocea sa, — *но вы, вы* (*dar dumnevoastră*), — părea că nu găsește cuvântul potrivit, după care îi aruncă lui Oneghin cuvintele ofensatoare: *бесчестный соблазнитель!* (*seducător josnic!*). Părea că Lenski-Muntean se va năpusti asupra rivalului său cu pumnii. L-au reținut cu greu oaspeții și Larina.

Ascensiunea conflictului dramatic Lenski — Oneghin are loc în nr. 17, scris în structură tripartită: *Introducerea (A) – Scena (b) – Aria (C)* schema 9²⁶. Secțiunea A reprezintă o perioadă cu introducere care răsună în tonalitatea *mi minor*. În aceeași tonalitate este expus și materialul muzical din secțiunea b, ce formează o punte de legătură cu secțiunea C — aria lui Lenski. În arie predomină leittonalitatea *mi minor*, doar în partea mediană c sunt utilizate preponderent tonalități majore: *Sol major — mi minor — Re major*.

Introducerea orchestrală amplă creează „o arie fără cuvinte” destul de originală, care are drept scop pregătirea emoțională a monologului lui Lenski. Caracterul funebru al acestei imagini melodice prevestește deznodământul tragic, care este proximă temei introductive din *Simfonia nr. IV*, îndeosebi prin caracterul monoton insistent al lui *ostinato*. Armonizarea temei cu acorduri micșorate induce de asemenea senzația de frică și desperare. Acestei idei muzicale i se contrapune tema lui Lenski, lirică în introducere, cu caracter de romanță după tipul intonației care, ulterior, devine baza ariei sale. Materialul muzical menționat este specific melodicii lui Lenski și a Tatiane: el se bazează pe diapazonul sextei, deseori întâlnită în romanța rusă.

După un scurt dialog între secundantul Zarețki și Lenski, urmează aria-monolog, care începe cu o frază, expresivă și melodioasă (introducerea la C), pe fundalul unui simplu acompaniament acordic. În această introducere se conține deja tema principală, care se dizolvă într-o întrebare retorică: *Куда, куда вы удалились?* (*Unde, unde ați dispărut?*). Ideea muzicală este condusă spre un nou val emoțional cu care începe aria propriu zisă, cu melodia cunoscută

deja din Introducere generală. Ritmul sincopat, mișcările melodice ascendente ce răsună în orchestră imprimă muzicii o nuanță de neliniște. Ca și în scena scrisorii Tatiane, Ceaikovski folosește aici dialogul între voce și orchestră (exemplul 18). Tot la acest procedeu compozitorul recurge și la începutul secțiunii *c* a ariei (exemplul 19 — repetarea în linia orchestrală a melodiei vocale — *Блеснет ззутра луч денницы/ Va sclipi în zori raza*), creând senzația unui flux melodic continuu. Partea mediană este mai mișcată, mai senină, răsunând în tonalitatea *Sol major* și este legată intonațional de cvintetul precedent *В нашем доме*, constituind o variație a acestuia (exemplul 20).

Fraza melodică descendentă a violoncelor duce la o repriză dinamizată *a*¹ (*Tempo I*), care se construiește din două perioade, în tonalitatea *mi minor*, a doua fiind vădit lărgită pentru obținerea unei dramatizări profunde a destinului tragic al tânărului poet. În tema de bază, acum apare anacruza melodică absentă în prima parte, tot mai încordat se dezvoltă întreaga dezvoltare intonațională: se lărgeste diapazonul melodiei (până la *sol diez*¹), în punctul culminant sonoritatea atinge apogeul de *fortissimo*; ultimele fraze până la codă devin deosebit de impulsive datorită pauzelor care le despart. Urmează coda în care se reafirmă imaginea muzicală din introducerea ariei — imnul unei iubiri pure *Andante mosso*, în tonalitatea *La-bemol major*, formând astfel o arcă unificatoare a întregului număr solistic. În epilog însă, muzica din nou devine tragică. Pe fundalul unei mișcări cromatice ascendente, în orchestră sună încordat, de data aceasta puțin schimbate, cuvintele de la începutul ariei. Frazele melodice descendente din tema principală trec acum în linia orchestrală, încheind scena.

M. Muntean a construit aria *Куда, куда вы удалились* (exemplul 21) pe sensul logic al cuvântului, accentuând cuvintele-cheie, ceea ce imprimă interpretării caracterul autovictimizării cu o sensibilitate dureroasă, bine stabilită în tradiția interpretării de predecesorii săi. El introduce o nouă nuanță de concentrare filosofică în care se fac evidente sensul tragic al versului pușkinian și expresia lui, reinterpretat intonațional de Ceaikovski. Această melodie uimitor de frumoasă și, în același timp, destul de simplă, dobândește, în interpretarea maestrului, diverse nuanțe. La început, e plină de durere; mai târziu, este pătrunsă de o mângâiere gingașă, atunci când gândurile lui Lenski-Muntean se îndreaptă spre Olga: *Скажи, придешь ли, дева красоты...* (*Spune, vei veni, frumoasă neprihănită...*), apoi devine pasională. Până la sfârșitul ariei, M. Muntean creează un chip muzical complex: cantilena *Желанный друг, приди, я твой сынруг* (*Prieten mult dorit, vino, sunt soțul tău*) răsună cu un avânt de admirație, aici apare o melodie nouă, la fel de cantilenă, dar foarte zbuciumată. Lenski-Muntean din nou crede într-o posibilă fericire, însă comentariile orchestrei afirmă inversul: ritmul cadențat, registrul sumbru, de cortegiu funebru prevestește deznodământul nefericit al lui Lenski.

Devierea lui Muntean de la canoanele tradiționale se manifestă atât în modul de a concepe aria, cât și într-o serie de nuanțe interpretative. De exemplu, după legendarul L. Sobinov, devenise o tradiție să se interpreteze la nuanța dinamică de *piano* episodul *забыдем мир меня* (*mă va uita lumea*) pe sunetul *fa–diez*¹ cu o lungă *fermata*, deși compozitorul a indicat nuanța *forte* exprimând dramatismul trăirilor lui Lenski, care nu vroia să se supună sorții tragice. Urmându-l pe dirijorul spectacolului D. Goia, care restabilește indicațiile dinamice ale autorului, ca, de exemplu, *crescendo* și *forte* în fraza vocală introductivă cu transferarea acestui *forte* vocal în linia orchestrală *a piena voce* pe cuvintele *Что день грядущий мне готовит* (*Ce îmi pregătește ziua ce vine*) (vezi exemplul 18), M. Muntean edifică în alt mod chipul lui Lenski și interpretează într-o manieră specifică aria acestuia, plină de sentimente controversate și de dramatism. În această arie, artistul este departe de elegie, ea se naște din închipuirea lui Lenski-Muntean a morții și a dispariției sale fără urmă. Această prevestire îi stârnește un protest interior, care se exprimă prin chemarea tinerească a vieții. „Născându-se ca un gând poetic, aria [în interpretarea lui M. Muntean — E.N.] se dezvoltă într-o serie de chipuri romantice. Ele sunt redată pregnant printr-o nuanțare sonoră-sună, de timbru baritonal, care reliefează chipuri obscure ale întinericului, morminte, pustietate și chipuri contrastante lor, luminoase, de o sonoritate caldă, visătoare și pline de dragoste”, — menționează în lucrarea sa A. Kandinski și E. Orlova [172, p. 253]. Artistul însă mult timp nu era total satisfăcut de prestația sa în această arie, deoarece, după scena încordată de la bal, plină de nervozitate, îi era destul de complicat să se redreseze pe un alt nivel emoțional, filosofic și liric.

Pe parcursul evoluărilor sale, artistul reușește să găsească momente de convențională „relaxare” a întregului aparat fonator, dar și a respirației, începând aria ca de la început, parcă până atunci nu cântase nimic, evitând acumularea tensiunii laringiene și diafragmale. Această metodă îl face pe M. Muntean să se simtă „comod” în așa locuri dificile.

În centrul scenei duelului (nr. 18, scris în formă tripartită mare) se află duetul Lenski–Oneghin: *Враги! Давно ли друг от друга нас жажда крови отвела?* (*Dușmani! De mult am fost despărțiți de setea de sânge?*) (schema 10)²⁷. Întregul număr este realizat ca un canon în raport de terță (exemplul 22), Oneghin repetând linia melodică a lui Lenski. O mare valoare expresivă are *ostinato* ritmic al timpanelor (repetarea sunetului *sol-diez*): el imprimă muzicii trăsături de încremenire tragică. Sursa acestui tip de duet se află în ansamblul „încremenirii” din actul I al operei lui M. Glinka *Ruslan și Ludmila*. Muzica duetului are un caracter de mahnire patetică, care redă deplângerea lui Lenski și este totodată o mărturie incontestabilă a faptului că, în adâncul sufletului, Oneghin trăiește sentimente umane și sincere. Răsună tragic ultimele lor exclamații: *Hem! Hem! Hem! Hem!* (*Nu! Nu! Nu! Nu!*), pe fundalul sunetului funebru al

timpanelor și turațiilor armonice autentice pline de încordare grație dominării septacordurilor mici micșorate. Aceste acorduri ne induc nemijlocit în interludiul orchestral cu care începe scena duelului. Armonia septacordului mic micșorat și *tremolo*-ul timpanelor redau în muzică momentul împușcării. La intonația interogativă a lui Oneghin: *Ybum?* (*Ucis?*), urmează răspunsul afirmativ al lui Zarețki. Încheind logic rolul, M. Muntean, prin acțiunea sa scenică, completează imaginea elegiacă și tragică care s-a format în partida eroului său pe parcursul întregului spectacol.

Moartea lui Lenski în interpretarea maestrului naște un sentiment de tristețe și apăsare sufletească drept urmare a redării iscusite, vocale și dramatice, a acestui eveniment tragic, atunci când un tânăr urmează să plece din viață. Această scenă de moarte, redată plastic prin limbajul corpului, s-a imprimat în memoria melomanilor ca o expresie artistică a sacrificiului suprem în numele dragostei juvenile, devenind un model de trăire scenică pentru tinerii interpreți.

Acțiunea operei se desfășoară deja fără manifestările lirice ale poetului Lenski, iar în scenă apare Oneghin, care revine din pribegie și este prezent la o recepție în casa lui Gremin. Aici el o revede pe Tatiana și sentimentele ascunse de atâta timp au răbufnit într-un arioso care ne dezvăluie o altă latură a caracterului acestui erou, plin de pasiune, sinceritate și dragoste. Chipul lui Oneghin se dezvăluie în ultima scenă prin trei adresări către Tatiana, fiecare dintre ele sunând tot mai insistent și pătimaș. În melodică sunt inserate unele modificări ale construcțiilor intonaționale din scena scrisorii Tatiane, iar a treia adresare este scrisă în tonalitatea lui Lenski — *mi-minor* cu care și se încheie opera.

Compozitorul caracterizează fiecare personaj cu un set de teme specifice lui și cu diferite construcții intonaționale, care se dezvoltă liber pe parcursul operei atât în partidele vocale, cât și în cele orchestrale. Intonații specifice se conțin în întreaga partidă vocală a eroului: fie recitative, arii, arioso-uri, ansambluri. Lenski-Muntean este antrenat pe parcursul operei în diverse forme vocale începând cu recitative, diverse ansambluri (cvartet, cvintet), până la dialoguri încordate și arioso-uri melodramatice, apogeul cântului fiind atins în aria *Куда, куда вы удалились*. Dacă eroii sunt apropiați după chipul lor spiritual, atunci autorul induce legături intonaționale în liniile lor melodice (de exemplu, în partida Tatiane și a lui Lenski). Mihail Muntean ajută spectatorul să se „transfere” în epoca pușkiniană, să perceapă în Lenski trăsăturile intelectualului progresist al timpului său, bogăția spirituală, maleabilitatea, finețea manierelor și a intonației.

După cum remarcă M. Muntean într-o discuție particulară cu autoarea tezei, „pentru mine, Lenski a devenit un om viu cu care trebuie să împart sufletul toată viața mea. Acest rol este potrivit unui artist cu un material vocal bogat, cu o școală de belcanto perfectă, cu o dicțiune impecabilă și o experiență scenică vastă”. De fapt, aceste calități le vedem anume în prestațiile

tenorului, care, de la fiecare montare, se tot perfecționau ajungând la nivelul unui artist de „clasă superioară”. O lirieă dulce, caldă și plăcută, care pornește din inimă, încălzește chipul muzical al lui Lenski, îi imprimă o duioșie neobișnuită. Imaginea lui Lenski-Muntean este nemuritoare, este un simbol de tinerețe veșnică, devotament și candoare, care îmbină în sine cele mai bune laturi ale naturii umane. „Mihail Muntean a creat un chip al lui Lenski atât de armonios și clasic finalizat, încât nu a lăsat posibilități pentru o oarecare altă interpretare principal diferită”, — spunea într-un dialog cu autorul tezei date, partenera de scenă L. Alioșina.

Încă o apreciere o găsim în ziarul *Chișinăul de seară* din 20.03.1985 după montarea operei *Evgheni Oneghin* într-o nouă versiune (la 02.03.1985): „Un romantic înflăcărat, dar și un filosof înțelept prestată Lenski într-o nouă tratare a artistului poporului din RSSM Mihail Muntean. În partida lui Lenski, deosebit de strălucit și armonios se dezvoltă calitățile talentului lui M. Muntean, vocea lui frumoasă, școala vocală, artistismul. Trei tablouri din viața lui Lenski, trei stări contrastante Muntean le trăiește pe scenă foarte sincer și veridic. În primul tablou, el intră în scenă mai mult zburând pe aripile dragostei, radiind de fericire. Dragoste, prietenie, viitor — totul îi zâmbește. Cu totul diferit este Lenski-Muntean la bal: o strună încordată. Muntean cântă aria foarte serios, reținut și simplu, cu un conținut profund emoțional”, — semnează autoarea articolului E. Vdovina [109, p. 2–3]. Toate meditațiile filosofice ale lui Lenski sunt subordonate sentimentului de tristețe, despărțirii de viață, de iubită. Toate aceste trăiri M. Muntean le redă prin voce. Expresivitatea ei, timbrul nuanțat de dispoziția diverselor scene nu este umbrită de niciun efect al șoaptei sau de accentuări semantice.

„Expresivitatea, temperamentul, timbrul catifelat al vocii, dar și muzicalitatea evidentă — calități cu care a ieșit M. Muntean pe scenă — au asigurat succesul tânărului interpret în rolul lui Lenski, dar și au anunțat că la Chișinău, într-un viitor apropiat, vom avea un cântăreț de talie europeană ” ceea ce timpul a și demonstrat, fiind „azi tenor cunoscut în lumea marilor cântăreți, unul dintre cei mai valoroși artiști ai Moldovei”, — consemnează A. Dănilă în volumul său. [40, p. 174]. În virtutea faptului că a modelat un Lenski inedit, M. Muntean poate fi înscris în pleiada tenorilor notorii în al căror repertoriu a intrat această partidă ca, de exemplu: E. Anderson, A. Davîdov, N. Figner, A. Ivanov, I. Kozlovski, S. Lemeșev, P. Lodii, O. Marjak, M. Medvedev, M. Mihailov, L. Sobinov, A. Solovianenko, P. Slovtov etc.

3. 2. Personalitatea contradictorie a lui Gherman din opera *Dama de pică*

În creația de operă există roluri care, după mesajul lor psihologic, determină soarta și esența emotiv-conceptuală a artistului. Aceste roluri necesită din partea cântărețului nu doar o tehnică vocală ideală și măiestrie actoricească avansată, ci și o rezistență fizică enormă. Anume astfel de calități trebuie să posede interpretul care își propune să îl realizeze pe controversatul, impulsivul și fatalul Gherman din opera *Dama de pică* de P. Ceaikovski. Fiind un artist ambițios, M. Muntean s-a adresat acestui rol cu mare grijă și pietate, realizând complexitatea acestui chip din punct de vedere vocal și scenic. „Orice rol poate fi interpretat — mărturisea maestrul într-o discuție personală cu realizatoarea tezei — dar până la vastitatea chipului lui Gherman trebuie să crești mult”. Poate din acest motiv artistul nu s-a grăbit să includă partida lui Gherman în palmaresul său, reușind să soarbă din muzica rusească din plin. Doar în 1983 M. Muntean se transpune în frenezia lui Gherman, expunându-și părerea despre acest erou: „Nutresc față de el o dragoste aparte și nu doar din cauza muzicii admirabile, dar și datorită chipului profund al acestuia, bine reliefat, plăsmuit de un duet genial precum au fost Pușkin și Ceaikovski. De regulă, îmi plac caracterele tari, curajoase, iar acesta are un suflet fin, ușor susceptibil. Dorința mea fundamentală era de a pătrunde cât mai profund în esența naturii lui omenești. Din această cauză am mers mult timp până la un Gherman al meu...” — idee pe care o găsim în cartea G. Ludman [62, p. 11]. Artistul caută cheia acestui rol atât în lucrarea lui Pușkin, cât și în muzica lui Ceaikovski, aflând anume aici aceea ce l-a ajutat să îl proiecteze pe „Gherman al său” — un suflet fragil, măcinat de o pasiune fatală. Rezolvarea complexității acestui rol i-a adus lui M. Muntean aprecieri elogioase, fiind plasat la același nivel cu predecesorul său N. Nagacevski într-o interpretare fragmentară a operei *Dama de pică* pe scena Adunării Nobilimii în 1919: „Tenorul, dl Nagacevski... este delicat, dar nu excepțional. De aceea el s-a identificat cu rolul lui Gherman, care necesită voci tinere, puternice și un temperament exuberant...” — relatează A. Dănilă în volumul său [40, p. 22].

Opera *Dama de pică* compusă în 1890 a avut un debut asurzitor, succesul fiind garantat, nu în ultimul rând, și de cântărețul N. Figner, care a dat viață partidei lui Gherman. Anume evoluarea lui a servit drept etalon de interpretare, pe parcursul multor ani și pentru o pleiadă întreagă de tenori.

Este știut faptul că la baza operei se află povestirea omonimă a lui A. Pușkin, însă în procesul scrierii libretului au fost introduse o serie de modificări esențiale în subiectul și caracterul tratării chipului lui Gherman și a relației lui cu Liza. Dacă Gherman al lui Pușkin este foarte calculat, iar toate acțiunile lui sunt determinate doar de interese materiale, în opera lui

Ceaikovski însă, o iubește cu adevărat și profund pe Liza, servind forța motrice a acțiunilor sale. Liza lui Ceaikovski este nepoata bogată a contesei, și nu o rudă săracă a acesteia, ca la Pușkin, schimbare făcută pentru a accentua inegalitatea socială, și imposibila lor căsătorie. Astfel, povestirea socială a lui Pușkin este transformată de Ceaikovski într-o tragedie lirică. La insistența directorului teatrului din Petersburg, I. Vsevolovski, acțiunea operei se transpune, spre într-o altă epocă — sec. XVIII. Astfel, și în muzica operei sunt introduse numere care au la bază fie teme muzicale din operele compozitorilor sec. XVIII (cântecul Contesei din tabloul 4), fie scrise de Ceaikovski în stilul acelor timpuri (Pastorală din tabloul 3).

S-a mai scris că prima încercare la Chișinău de montare fragmentară a operei *Dama de pică* avusese loc pe 08.04.1919 în Sala Adunării Nobilimii, când a fost adus în scenă doar actul II, avându-i ca soliști pe E. Ivoni, I. Gorski, G. Melnic, N. Nagacevski, iar ca dirijor pe J. Bobescu. Premiera operei integrale a avut loc la 25.10.1919 în Sala Adunării Nobilimii din Chișinău sub bagheta dirijorului P. Lempkovici. Au evoluat soliștii: E. Ivoni, M. Izar, S. Gorskaia, M. Rioli, A. Pavlenco, N. Nagacevski, S. Șvamberg, V. Malanețchi, S. Iancovski, S. Pavlenco. Regizor era I. Gorski, maestru de cor — M. Bârcă, maestru de concert — I. Bein. În perioada sovietică opera a fost readusă în scenă și montată la 03.04.1965. Acest spectacol a fost debutul M. Bieșu în rolul Lizei, avându-i alături pe dirijorul L. Hudolei, regizorul E. Platon, T. Alioșina — Contesa, L. Alioșina — Polina, S. Gogoberidze — Gherman [39, p. 96, 99].

Documendându-ne, am stabilit că până la M. Muntean, Gherman a fost interpretat de tenorii timpului (1912–1922): N. Diducenco, S. Zaic-Borelli, N. Nagacevski, S. Gogoberidze, M. Zaharov, V. Caravia. În aceeași perioadă cu M. Muntean, pe scenele lirice mai evoluau în rolul titular ai operei *Dama de pică* — V. Vasiliev, V. Mironov. O perioadă, această operă lipsește din repertoriul teatrului, revenind în 2014 în distribuția lui I. Macarenco — fost elev a lui M. Muntean și deci continuatorul tradițiilor vocale ale maestrului.

Mihail Muntean s-a produs pentru prima dată în rolul lui Gherman la 26.04.1983, avându-i ca parteneri de scenă pe L. Aga — Liza; V. Surikova și I. Mișura — Polina; V. Dragoș, B. Raisov, B. Materinco — Tomski; T. Alioșina — Contesa; N. Bașkatov — Surin; I. Gheil — Cekalinski; B. Godin — Elețki. Succesul spectacolului a fost posibil grație echipei de profesioniști în frunte cu dirijorul A. Samoilă, regizorul E. Platon, scenografii V. Okunev și I. Press, maeștrii de cor A. Movilă și A. Vinogradski, maestrul de balet M. Gaziev.

După cum recunoaște maestrul M. Muntean, caracterul său artistic este foarte apropiat de natura lui Gherman, plină de speranță, dragoste, cu un larg diapazon de dispoziții și de senzații, de la euforie nestăvilită până la incertitudine tragică, de la credință fatală în destin până la presimțiri alarmante. M. Muntean redă chipul lui Gherman, fatalitatea exprimată de „muzica

presimțirilor” specifică *Damei de pică*, nervozitatea avântului nestăvilit, zbuciumul sufletesc vibrant, prudența, spaima, groaza care îl cuprindeau pe Ceaikovski când lucra asupra operei. Simțul artistic excelent, libera stăpânire a întregului spațiu scenic, iscusința de a „cânta” tăcerea, modelarea reliefată a recitativelor melodice foarte complicate și foarte frumoase ale lui Ceaikovski, paleta policromă a vocii cântărețului plină de dragoste, tandrețea, disperarea și pasiune — toate acestea au creat un chip al lui Gherman, în interpretarea lui M. Muntean, pe măsură conceperii geniale a acestui personaj de către compozitor. În analiza de mai departe ne vom strădui să reconstituim montarea acestei opere pe scena TNOB din Chișinău în rol principal, evoluând M. Muntean. Acest lucru a fost posibil grație aplicării în uz a amintirilor personale ale tenorului despre munca depusă în făurirea acestui rol; impresiilor partenerilor de scenă; înregistrărilor audio cu interpretarea lui M. Muntean a partidei lui Gherman; relatării recenziilor din diverse surse publicistice.

Uvertura operei prezintă cele mai importante idei muzicale ale ei: balada lui Tomski, trei cărți și tema dragostei. Acțiunea aduce în scenă discuțiile cameristelor, jocurile copiilor și renumitul cor al copiilor. În dezvoltarea continuă (nr. 2), acest peisaj îl prezintă și pe singuraticul Gherman–Muntean, contrastând puternic cu veselia de pretutindeni, redând o senzație de deprimare profundă. Purtând o pelerină neagră cu o eleganță proprie lui, maestrul conferă eroului său nu doar trăsături demonice misterioase, dar și o deosebită importanță personalității protagonistului său. Cântărețul ba se contopește, ba se opune temei de dragoste al *arioso*-ului, care răsună deja în linia violoncelului solo. Chiar de la primele fraze, prin diferite ritmuri neuro-intermitente, M. Muntean reușește să creeze o atmosferă alarmantă, abia perceptibilă, de presimțire a nenorocirii. Starea de meditare profundă este legată logic de către cântăreț cu ulteriorul monolog-recitativ meditativ al lui Gherman, unde tema *arioso*-ului iarăși răsună trist, deja în timbrul fagotului: *Да, к цели твердою ногой...* (*Da, spre scop cu pas ferm...*) — cu un sunet „*fa*¹” puternic, de o frumusețe uimitoare pe cuvântul *сам* (*singur*). În interpretarea lui M. Muntean, melosul este îmbogățit de neliniște sufletească, de un subtext psihologic apăsător: gândurile lui Gherman despre imposibilitatea fericirii, indignarea de slăbiciunea voinței lui, înfrântă de sentimente. Anume acest fapt face ca recitativul, în interpretarea lui M. Muntean, să „obțină” o melodicitate aparte și o profunzime psihologică. Coloritul aspru al recitativului se schimbă într-o cantilenă plină de sonoritate emoțională: *Я влюблен...* (*Sunt îndrăgostit*). Cu un înalt avânt sufletesc, M. Muntean interpretează *arioso* *Я имени ее не знаю* (*Nu-i cunosc numele*). Debutul *arioso*-ului este plin de expresii elegiac-visătoare, în acest vis, Gherman plutește spre chipul necunoscutei, care prinde trăsături tot mai reale și mai palpabile.

Scena și arioso lui Gherman (nr. 2) articulează forma multipartită mare ($a - B - B_1 - c - d, e$) în tonalitatea *re minor* (schema 11)²⁸. Fiecare bloc îndeplinește funcția sa: a — funcție de introducere; B și B_1 sunt compartimentele de bază, în care este expus portretul lui Gherman (în primul — dezvoltarea chipului eroului prin intermediul temei principale în linia orchestrei, al doilea — Gherman singur se caracterizează în arioso); c — intermezzo; d și e — dezvoltarea acțiunii dramatice și atingerea apogeei scenei prin utilizarea principiului de *crescendo* dramatic. Atenția noastră a fost captivată de manifestarea lirică a lui Gherman-Muntean în arioso *Я имени ее не знаю* (B_1), ce caracterizează sinceritatea și profunzimea sentimentelor lui Gherman. Arioso are structura formei tripartită mică ($a - a_1 - a^1$) exemplul 23. Secțiunea a conține o cantilenă elegiacă cunoscută din compartimentul anterior (B), cea de-a doua secțiune (a_1) — *Più mosso* — răsună mai expansiv, pe cuvintele *Сравнения все перебирая* (*În comparație tot selectând*), în care își găsesc o dezvoltare amplă intonațiile primei secțiuni. Astfel, melodia inițială a arioso-ului (*dolce, più*) este expusă într-un caracter nou — *stringento*, cu schimbări în desenul metro-ritmic și cu o lărgire considerabilă a diapazonului, atingând sunetul la^1 pe *ritenuto*.

În aceste momente, vocea lui M. Muntean sună cu mult entuziasm, îmbogățind interpretarea cu pasiune ardentă. Începe un nou val de avansare, care trece la repriză (a^1 : *Tempo I, Andante*), aducând o nouă afirmare variantei mult mai largi a temei principale: *Клянусь тебя, но страсть земную...* (*Te blestem, dar pasiunea pământescă...*). Frazele finale ale arioso-ului sunt deosebit de reliefate în interpretarea tenorului, care accentuează nucleul ideatic al întregului arioso: *Я имени ее не знаю/ И не хочу узнать...* (*Nu-i cunosc numele/ Și nici nu vreau să îl cunosc...*). În așa mod se realizează o unitate a întregului număr solistic, iar sunetul la^1 reținut pe *fermata* este nuanțat de cântăreț cu dureri arzătoare.

Una dintre memorabilele manifestări interpretative ale lui M. Muntean reprezintă episodul adresării către Tomski (d): *Ты меня не знаешь* (*Tu nu mă cunoști*), tainic, pasional și hotărât, cu refulare emoțional-psihologică. La început voalat, pe urma *crescendo*, devenind o interpretare inedită a celei mai sincere mărturisiri, ajunge să explodeze în fraza culminantă: *Я болен, болен, я влюблен...* (*Sunt bonav,.. sunt îndrăgostit...*). După caracterul emoțional intens al muzicii, acest episod are tangențe cu scena scrisorii din opera *Evgheni Oneghin*. Gherman-Muntean uită de austeritatea sa și dă frâu liber sentimentelor, înzestrându-le cu multă pasiune și entuziasm.

Urmează nr. 3 ce cuprinde corul și scena: corul expune un peisaj cotidian, iar scena este un tablou complex ce conține o multitudine de caracterizări a stărilor psiho-emoționale ale protagonistului. Ea este scrisă în formă bipartită mare contrastantă cu codă: $A - B - coda$ (schema 12)²⁹. Secțiunea A se desfășoară în forma tripartită mică ($a - b - b_1$), în care a este

dedicat replicilor lui Tomski, compartimentul *b* este un dialog între Tomski și Gherman, *b*₁ — o dezvoltare variată a construcției precedente. Vorbind despre dialogul purtat între acești doi eroi, putem afirma că aici se demonstrează întreaga capacitate a maestrului de a pătrunde în profunzimea muzicii, în frumusețea expresiv-elegiacă a frazării, în ritmica ei elastică, tensionând starea emoțională a eroului său. Contopirea ritmului declamativ, sensibilitatea intonațională a frazării, coloritul timbrului vocal fac posibilă perceperea unei reliefări incomparabile a unui sentiment „cântat”: *Когда б отрадного сомненья лишился я* (*Când am pierdut ezitarea încurajatoare*). Circumstanțele în care M. Muntean pronunța cuvântul frazei finale — *умереть* (*să mor*) — după o pauză foarte scurtă, impunea spectatorul să încerce unul dintre cele mai puternice sentimente. Pauza propriu-zisă era atât de neașteptată, atât de scurtă și atât de convingătoare după intonația muzical-psihologică și grandioasă ca idee, încât poate fi egalată cu întrebarea eternă a lui Shakespeare ... *A fi sau a nu fi...* Cuvântul *умереть* reprezintă sentința destinului, răsunând cu o tristețe și o milă profundă față de propria soartă. Această dispoziție își găsește prelungirea logică în codă, atunci când Gherman află că aleasa lui urma să aparțină altcuiva: *Она? Она его невеста! О боже!* (*Ea? Ea este logodnica lui! O Doamne!*). Exclamațiile lui Gherman-Muntean sunt nuanțate cu cele mai aprinse culori ale exasperării, viața lui nu mai are sens, îl părăsesc puterile, iar el se prăbușește în bezna nefericirii.

Secțiunea *B* dezvăluie un duet între Gherman și Elețki, realizat într-o formă tripartită mică (*c – c*₁ – *c*¹), ce aduce reminescente din duetul inclus în scena duelului din opera *Evgheni Oneghin*. În ambele cazuri duetul se dezvoltă în formă de canon, doar că în *Dama de pică* frazele lui Elețki emană fericire totală — *Счастливый день...* (*Zi fericită...*) cu care contrastează frazele lui Gherman-Muntean într-o interpretare depresivă și pesimistă — *Несчастный день...* (*Zi nefericită*). În pofida similitudinilor melodice, sesizăm două poziții vitale diferite, M. Muntean reușind să redea pregnant pecetea durerii sufletești a eroului său. Din acest motiv publicul îl favorizează anume pe el și îl compătimentește, și chiar îl simpatizează. Coda, ca și în numărul anterior, conține culminația dramatică, deoarece în acest moment intră Liza însoțită de Contesă, și Gherman este copleșit de sentimente lirice. În orchestră se perindă tumultuos leittemele: a dragostei, a celor trei cărți, a contesei.

Fragmentul analizat mai sus necesită de la M. Muntean o accentuare a diferitelor stări emoționale la care este expus personajul său. Diversele dispoziții își găsesc o reflectare concretă în tehnica vocală aplicată de maestru. În momentele în care eroul său este într-o stare mai liniștită, atunci se remarcă o emisie vocală bazată pe o „relaxare totală” a mușchilor. Însă postura este gândită de tenor ca un proces amplu: o vedem dinamică, mobilizatoare, evitând rigiditatea din care ar putea rezulta fonarea unor sunete încordate. Un alt aspect al caracterului lui Gherman,

înfățișat de M. Muntean este acel legat de sentimentul de dragoste pentru Liza. Întreg aparatul fonator al tenorului se „trezește”, căpătând lejeritate, flexibilitate și agerime prin utilizarea culorilor timbrale specifice, care este determinată de relația dintre diferitele armonice prezente în sunetele partidei vocale. Pasiunea lui Gherman în interpretarea lui M. Muntean capătă nuanțe și vibrații deosebite, grație punerii în practică a canto-ului *spinto* (impuls), ceea ce ar însemna o emisie vocală pe o *attaccare* a sunetului foarte compact, cu o exhalare concentrată a respirației abdominal-diafragmală, predominând rezonanța pectorală. Această tehnică oferă vocii senzația de întindere unică și activă a mușchilor, care coordonează corzile vocale cu presiunea activă a mușchilor sublaringieni. O altă fațetă a protagonistului, și anume cea de tristețe, este ilustrată de cântăreț prin uniformizarea cuvântului cântat, care orientează spre o singură formă prin care trec toate vocalele, astfel accentuând deznădejdea atotcuprinzătoare. Aceasta idee se referă în mod deosebit la deschiderea gurii, adică la coborârea maxilarului inferior. Maeștrii italieni, care l-au instruit pe M. Muntean în timpul stagiului său în *La Scala*, aveau obiceiul de a-i cere o deschidere similară a gurii pentru toate vocalele, ceea ce presupune un anumit comportament al limbii, al valului palatin și al faringelui. Adică, rădăcina limbii se culcă în jos pentru a elibera epiglota, valul palatin se ridică, iar faringele ia o poziție deschisă, relativ relaxată.

Aceleași calități vocal-scenice sunt implementate de M. Muntean și în cvintetul *Мне страшно* (*Mi-e frică*) (nr. 4), care are o mare importanță în dezvoltarea muzicală generală a întregului tablou. Ansamblul prevestește o împletire complexă a destinelor lui Gherman, Liza, Contesa și Elețki și este scris în tonalitatea *fa-diez minor*, în forma bipartită mare *A – B*. Compartimentul *A* constituie cvintetul tumultos scris în formă polifonică contrastantă, iar *B* aduce un sistem de duete, realizând o acțiune stereofonică:

- Tomski și Contesa;
- Elețki și Liza;
- Gherman cu sine însuși, unde putem menționa primele semnale de deviere în conștiința lui Gherman.

Cvintetul exprimă presimțirea senzației de frică, comună tuturor eroilor. Deși s-ar părea că ansamblul, cu forma sa închisă, întrerupe mișcarea acțiunilor scenice, totuși el se include organic în dezvoltarea muzicală a tabloului 1, conținând elemente din temele principale ale operii. Caracterele și aspirațiile celor implicați în ansamblu sunt diferite, dar presimțirea neliniștii este comună tuturor (cu excepția lui Tomski), creându-se o unitate a stării lor de spirit. Numărul poate fi perceput ca o încremenire alarmantă, susținut pe tot parcursul de punctul de orgă pe dominantă. Tema de la baza cvintetului se dezvoltă imitativ, îndeosebi la cele trei voci superioare (exemplul 24). Germenele rezidă într-o intonație foarte expresivă de secundă mică, un

„suspîn” tipică și frecvent întâlnită în creațiile tragice ale lui Ceaikovski. În operă, ea creează o punte între cvintetul *Мне страшно* și muzica din tabloul 4, unde acestei intonații i se acordă un mare rol.

Protagonistul simte o frică conștientă, a unei personalități puternice, frică ce poate fi învinsă doar prin luptă. Deprimat, cu sufletul pustiit, Gherman-Muntean vede anume în persoana Contesei caracterul implacabil al destinului său: *в глазах старухи приговор немой...* (*în ochii bătrânei o sentință mută...*). Vocea lui răsună sumbru și sarcastic în episodul-cheie inclus în duetul lui Gherman cu sine însuși: *Радуйся, приятель! Забыл ты, что за тихим днем гроза бывает* (*Bucură-te, amice! Ai uitat, că după o zi liniștită urmează furtuna*). Frazele ironice răsună ca o primă manifestare a devierii raționamentului lui Gherman. Acest episod este legat printr-un arc logic cu așa-numitul jurământ al lui Gherman, care urmează după balada-povestire a lui Tomski. Impactul povestirii asupra lui Gherman este atât de puternic, încât mintea lui bolnavă începe să creadă în realitatea evenimentelor incluse în baladă. Astfel, lui Gherman i se naște un gând delirant de a cunoaște taina celor trei cărți, ca să câștige bani și să o cucerească pe Liza. Cu o măiestrie vocal-intonațională ireproșabilă și cu un avânt emoțional, *crescendo*, susținut de acorduri orchestrale pe nuanța *forte*, răsună declamațiile lui Gherman-Muntean pline de apelpisie. Aici, Muntean pune în practică diverse metode de vocalizare, atât sacadat-recitative, cât și cantilen-expressive, ambele tehnici necesitând o dozare eficientă a aerului exhalat, dar și o rostire expresivă, datorată „trăirii” lăuntrice a fiecărui vers. Mijloacele prin care tenorul realizează o rostire expresivă sunt intensitatea și timbrul vocii în vocale și intensitatea și durata consoanelor. Pentru orice consoană există o „paletă” de posibile variante, dintre care toate sunt acceptabile din punctul de vedere al inteligibilității, dar care se diferențiază una față de alta prin intensitatea și durata lor, și care s-ar preta la exprimarea unei game largi de stări sufletești.

În scena finală a tabloului 1 (nr. 6), Ceaikovski combină procedeele de redare a sunetelor furtunii cu exprimarea trăirilor psihologice ale eroului. Tulburarea naturii corespunde frământărilor crescânde ale lui Gherman, încordarea se amplifică treptat, iar sonoritatea orchestrei atinge *fff*. În partida instrumentală apare tema primului arioso a lui Gherman, iar tema Contesei sună mai amenințător. Gherman repetă cu frenezie cuvintele din baladă *получишь смертельный удар ты* (*vei primi o lovitură fatală*). Această încordare muzicală devine și tema noului arioso ca un protest împotriva forțelor negre care puneau stăpânire pe conștiința lui. În altă variantă, modificată ritmic și acompaniată de tonalități majore, apare tema celor trei cărți, intonațiile volitive și afirmative ale lui Gherman-Muntean demonstrează hotărârea lui fermă de a obține fericirea ori de a muri.

Artistul ieșea la rampă în culmea exasperării, sfidării pătimase a sorții, cu un spirit de sacrificiu, emițând solemn în sală o avalanșă de sunete, străpungând printr-un *si¹ fff* orchestra lui Ceaicovski — reprezentând culmea încordării înfocate a dragostei și a apelpisiei: *Она моею быдем, моею, моею, или умру!* (*Ea va fi a mea...sau voi muri!*). Mulți dirijori erau învinuiți că acest punct culminant era adesea „înnăbușit” de orchestră, însă nu și în cazul lui M. Muntean. Artistul se auzea oricât de *forte* ar fi răsunat orchestra, vocea lui se contopea cu orchestra într-o explozie sonoră a acestui final emoționant, ce crea un efect uimitor.

Anume această explozie a pasiunilor sale, care a întruchipat jurământul adus Lizei, este transferată de Gherman-Muntean în scena declarației de dragoste față de iubita sa din tabloul 2. La general tabloul 2 este unul important în dezvoltarea sentimentelor de dragoste ale lui Gherman și Liza și prima caracteristică amplă a chipului Lizei. Scurta apariție a Contesei cu tema ei lugubră creează un contrast dramatic cu scena lirică, subliniind astfel frumusețea vieții și puterea sentimentului luminos al dragostei. Trebuie să remarcăm că tabloul 2 se deschide cu duetul între Liza și Polina, care vine în opoziție cu finalul primului tablou prin sonoritatea lui calmă și elegiacă (*Вж вечер/ Înserează*). Acest duet este compus în stilul muzicii de la sfârșitul sec. XVIII, având o structură simplă și un limbaj armonic distinct. De asemenea nu putem omite romanța Polinei, care introduce în muzică un nou spirit, caracterizând starea sufletească de neliniștite a Lizei ce prevestește soarta ei tragică.

Scena finală din tabloul 2 (nr. 10) cuprinde cele mai importante acțiuni dramatice a întregului tablou și este scrisă în forma multipartită mare (*A – B – C – D – E – F – G*), fiecare secțiune fiind repartizată după situația scenică: *A* — duet de tip recitativ-arioso între Liza și Polina; *B* — aria Lizei; *C* — scena Lizei cu Gherman; *D* — ariosu lui Gherman; *E* — scena Lizei cu Contesa; *F* — recitativul lui Gherman; *G* — dialogul dintre Gherman și Liza și finalul. Numărul începe cu o melodie tristă interpretată de cornul englez pe fundalul trilurilor instrumentelor cu corzi. În intonația ei inițială, această melodie este apropiată de tema dragostei lui Gherman și continuă să răsună în orchestră pe tot parcursul dialogului Lizei cu camerista ei Mașa, ca mai apoi să devină aria Lizei, *Откуда эти слезы?* (*De unde aceste lacrimi?*) (*B*).

Monologul Lizei este întrerupt de apariția lui Gherman (în muzică are loc schimbarea bruscă a tonalității). Urmează o scenă-dialog, construită în formă liberă plenară: recitativele trec direct în episoade de tip ariosu (*C*). Apariția lui Gherman-Muntean în odaia Lizei, în paroxismul pasiunii sale neînfrânate și dragostei disperate, făcea mărturisirea nu doar justificată, dar și unica posibilă în acea stare în care se afla eroul. El apare subit de la balcon ca o furtună, cântând într-o manieră agitată ce frapa publicul. Dar nu era o amenințare și nici cererea iubirii, ci doar declararea faptului că pentru el nu există o altă soluție decât să o iubească ori să moară. Replicile

inițiale redau expresiv zbuciumul interlocutorilor. În linia vocală a lui Gherman prevalează intonațiile de rugăminte, iar în cuvintele Lizei intonația unor triste întrebări. Ritmul sacadat, care apare periodic în linia orchestrală, confruntarea armoniilor tonicii și a subdominantei intensifică coloritul alarmant al muzicii. M. Muntean apropie linia vocală de *legato* continuu al viorilor, astfel măbind puterea senzitivă și influența adresării. Acest apel este intensificat de o mizanscenă pregnantă: artistul cântă la o mare distanță de Liza, spațiul dintre ei fiind completat de un sunet pasional, înzestrat cu putere „magică”. Liza nu este în stare să se rupă din mreaja dulcilor și însuflețitelor cuvinte: *Но если есть, красавица, в тебе хоть искра сострадания...* (*Dar dacă ai, frumoas-o, un pic de compasiune...*). În această frază se deslușea un plâns reținut, o rugă pasională plină de trăire interioară, ce acționa hipnotizant asupra publicului.

Același stil interpretativ se remarcă și în primele sunete ale ariosului—mărturisire *Прости, небесное создание* (*Iartă-mă, ființă cerească*) (*D*), scris în tonalitatea *fa-diez minor*, forma tripartită mică cu introducere și codă: $d - d_1 - d^1$, la baza căruia stă tema dragostei. Intonațiile ei inițial apar în orchestră, acompaniind exclamațiile recitative ale lui Gherman (*Постой, не уходи!// Stai, nu pleca!*), apoi tema se transferă în întregime în partida vocală (*Дай умереть/ Permite-mi să mor*). Artistul realizează în prima adresare către Liza cel mai fin *piano* posibil în emisie vocală (exemplul 25). Afirmațiile cântărețului expuse într-o discuție cu autoarea acestei teze susțin: „Oricine ar putea cânta „tare”, adică la nuanța de *f*, în așa mod ca să fie auzit în sală, însă iscusința adevărată constă în „trimiterea” unui sunet la *pp*, plin de spirit, penetrantă, și, desigur, pe o susținere diafragmală”. Cuvântul *небесное* cu vocala „e” repetat de trei ori (o vocală „periculoasă”, deoarece are tendința de a trece din rezonatorii faciali, adică cântatul impostat, spre o emisie laringiană), era interpretată cu egalitate fonică și o aliniere verticală a sunetului, ceea ce favoriza penetranța emisiei vocale chiar la nuanța de *p*. Următoarele fraze erau nuanțate de cântăreț cu toată pasiunea și ardoarea unei inimi înamorate, alunecând spre un *portamento* duios de la sunetul *do* spre *fa*¹ în cuvântul *постой* (*d*). Deodată, o izbucnire a sentimentelor (*animando*) o frază arzătoare, în care M. Muntean reproduce, exact psihologic și viu, tumultul dragostei, transformat treptat într-o rugă: *Взгляни с высот небесных пая* (*Privește din înălțimile raiului*) (*d*₁), clipe în care Gherman se transformă într-un cavalier romantic al dragostei pasionale.

„Monologul *Прости, небесное создание...* în interpretarea lui M. Muntean m-a emoționat atât de mult, încât am fost nevoită să mă iau în mâini ca să nu plâng. În lunga mea viață artistică el a fost unicul Gherman, care m-a însuflețit și m-a impresionat pe scenă”— își amintește L. Aga într-o conversație cu realizatoarea prezentei teze. Această incandescență neobișnuită a pasiunilor lui Gherman trezea în partenerile lui M. Muntean (M. Bieșu, L. Aga,

L. Mihailova) sentimente atât de naturale, ajungând uneori chiar până la lacrimi, încât exclamațiile protagonistului: *Ты плачешь! Ты?! (Tu plângi! Tu?!)* răsunau firesc și organic în aceste momente dramatice (d^1). Culminația arioso-ului se găsește în codă în tonalitatea *Do major*, unde pe fondalul temei de dragoste readusă în linia orchestrală, în linia solistică răsună exclamațiile extatice ale lui M. Muntean: *Красавица! Богиня! Ангел! (Frumusețe! Zeiță! Înger)* (exemplul 41). Aceste trei cuvinte sunt plasate la intervale mari și destul de incomode din punct de vedere interpretativ, în deosebi *Богиня!* (sexta mică), care era interpretată de către maestrul Muntean cu un rafinament deosebit și o iscusință vocală ireproșabilă. Acest lucru îi reușește, grație tehnicii de aliniere verticală a vocii, care presupune o egalare a emisiei vocale în toate registrele, fără a „mișca” întregul aparat fonator după notele acute sau grave.

Dacă aria Lizei era întreruptă în momentul cel mai tensionat de apariția lui Gherman, atunci culminația a doua în *Do major* este suspendată de intrarea bătrânei Contese în odaie (E). Totodată în muzică are loc ciocnirea unor teme cu polaritate opusă. Melodia lirică, cantabilă este succedată de sunete stridente, cromatisme, armonii micșorate, ritmuri de triolete. Un mare rol în formarea coloritului lugubru îl joacă timbrul fagotului, iar tema Damei de pică, care schițează chipul morții și îngheață sufletul, în această scenă obține o dezvoltare imensă: motivul pe cvartă se lărgeste treptat, atingând cvinta micșorată, apoi cvinta perfectă, septima micșorată, octava, nona, decima. Intonația temei Damei de pică pătrunde și în partida lui Gherman: pe fundalul secvenței în orchestră, el repetă cuvintele din balada despre cărți: *Кто страстно любя, прудет...* (Cine iubește cu pasiune, va veni...), iar după strigătul lui Gherman *О страшный призрак, смерть, я не хочу тебя!* (O fantomă groaznică a morții, eu nu te vreau!) în linia trombonilor, cornilor și instrumentelor cu corzi răsună un motiv descendent teribil, întruchipând fantoma morții (F).

Muntean-Gherman, cuprins de groază, se retrage încet, privind în toate direcțiile, interpretând o melodie declamativă, cu nuanțe vocale înspăimântătoare: *Могильным холодом повеяло вокруг (Adie un vânt rece mortuar)*. Ultimul val de creștere este realizat anume în acest episod obscur. Conducerea secvențională insistentă a temei de dragoste, punctul de orgă pe dominantă *Mi major*, pulsația alarmantă a ritmului impune apariția tonicii. Compozitorul însă intenționat o amână până la sfârșitul scenei, doar după replica Lizei *Нет! Живи! (Nu! Trăiește!)*, acompaniată de acordul *Do major*, urmează tonica *Mi major* în postludiul orchestral (G). Aici trece triumfător, la un *fff* victorios tema din arioso-ul lui Gherman în interpretarea *tutti* orchestral, ca un imn luminos al dragostei, simbolizând fericirea iubirii reciproce. De la această stare de dualitate — fericirea obținută și presimțirea fatală, care-l urmărește obsedant pe Gherman, se dezvoltă chipul protagonistului.

Un nou impuls în dezvoltarea ulterioară a acțiunii îl găsim în tabloul 3, unde temele principale sunt supuse unor transformări legate de linia psihologică centrală a operei, reliefate expresiv de muzica balului. Episodul cu cheia, apariția măștilor misterioase, ce amintesc de taina celor trei cărți, pregătesc evenimentele din tabloul următor. Ca și primul, tabloul 3 (din actul II) se bazează pe principiul confruntării contrastante între drama psihologică a lui Gherman și a Lizei, dar și a mediului lor ambiant. Totuși, acest tablou nu este reprezentativ pentru protagonist, formând un fundal contrastant al chipului lui Gherman, care este compus dintr-un șir de fragmente muzicale: nr. 11 — antract și cor; nr. 12 — scena și aria Cneazului; nr. 13 — scena balului; nr. 14 — intermediul *Искренность пастушки* (*Sinceritatea păstoritei*); nr. 15 — scena finală. Apariția protagonistului are loc doar în două numere din cele expuse: episodic în nr. 13 și în scena finală nr. 15, însă cea mai vastă scenă reprezintă nr. 14, scris în stilul muzicii lui Mozart³⁰.

Revenind la nr. 13 în care își face apariția Gherman, putem remarca că întreaga lui faptură este în armonie totală cu atmosfera festivă a balului. Pe Muntean îl caracterizează o deosebită eleganță, o ținută nobilă deosebită, înfățișând un adevărat ofițer, un ideal al oricărei domnișoare. Astfel este evidentă alegerea Lizei în favoarea lui Gherman. Cu un mers ferm, dar ușor, ținând în mână scrisoarea Lizei, traversează scena, se oprește, citește *sotto voce*, în liniștea care s-a lăsat în sală, mesajul ei: *После представления ждите меня в зале...* (*După spectacol așteptați-mă în sală...*). Finalul scenei de la bal este construit pe un procedeu interpretativ nou propus de M. Muntean bazat pe un murmur activ (fără a se abate de la partida muzicală), ceea ce crea impresia unui spectacol dramatic. M. Muntean a expus această scenă cu exactitate psihologică și ritmică, de la motivul melodic luminos, adresat Lizei, până la o teamă crescândă, provocată de zeflemeaua lui Cekalinski și Surin. Gherman asculta cu groază cuvintele lor pe care le percepea ca pe o urmărire obsedantă. În plastica lui laconică, dar deosebit de expresivă și alarmantă se simțea oroare, frică și tristețe: *Что это? Бред или насмешка?..* (*Ce este? Delir sau derâdere?..*). Tema dragostei răsună în orchestră, devenind convulsivă, alternată de tema celor trei cărți.

Apogeul tabloului 3, care se conține în acțiunea nr. 15, fiind scris în formă bipartită mare (A – B), unde primul bloc ilustrează balul și are în componența sa trei secțiuni (*a* — introducerea orchestrală, *b* — scena lui Gherman; *c* — dialogul cu Liza), iar partea secundă redă un cor luminos, ce contrastează cu tensiunea dramatică din compartimentul expozițional (schema 13)³¹.

Faza inițială din secțiunea *b* cuprinde replici recitative care redau trei stări emoționale ale eroului: el este alarmat și nesigur de sentimentele sale față de Liza; îi este frică de vocile demonice ce îl urmăresc; este ironic și autocritic. Toate aceste stări ale protagonistului au fost

reliefate și îmbinate de maestru, într-o interpretare mai mult dramatică, accentuând pregătirea lui superioară în măiestria actricească. Absorbit de gândurile sale, Gherman-Muntean se întoarce brusc și o întâlnește cu privirea pe bătrâna Contesă, constituind un moment de maximă tensiune. Se creia impresia că în mintea lui Gherman-Muntean se naște soluția problemelor sale, dar și sentimentul de fatalitate. La auzul replicii batjocoritoare: *Смотри, любовница твоя!* (*Uite, amanta ta!*). Gherman trece într-o altă realitate, apar intonațiile din cvintetul *Мне старино*, accentuând starea de delir în care intră eroul. Fața și toată făptura artistului se transfigura, se strângea într-un ghem de convulsii, emanând oroarea stării în care se afla personajul său.

La început, apariția Lizei i-a redat o stare de liniște convențională. Înăbușindu-și alerta, Gherman îi adresa, înflăcărat, cuvinte de dragoste. Liza îi dă cheile de la o ușă secretă, care ducea în odaia sa: *Там лестница, по ней взойдешь ты в спальню бабушки...* (*Este o scară acolo, pe ea te vei ridica în dormitorul bunicii...*). Gherman-Muntean tresare cu groază: *Как? В спальню к ней?* (*Cum? În dormitorul ei?*) — acesta e sfârșitul. Rațiunea tânărului ofițer nu mai rezistă: chipul bătrânei și ideea nebună s-au contopit într-o bobină de tensiune. El o îndepărtează pe iubită și, în tumultul gândurilor neliniștite se avântă înainte. Primind cheile de la odaia Lizei, Gherman-Muntean, supus unui imbold intern triumfător, se apropie de rampă și cântă fraza finală: *Теперь не я, сама судьба так хочет, я буду знать три карты...* (*Acum nu eu, ci destinul așa vrea, am să știu trei cărți...*), reținând cuvântul *карты* pe sunetul *la*¹ de două ori mai mult, imprimându-i o nuanță de triumf și încântare de victorie, încât vocea sa răsună mai puternic decât sunetul instrumentelor de alamă. Artistul a pus în această notă tot elanul sufletesc și întreaga încordare nervoasă, concentrând în esența cuvântului sensul vieții, al existenței sale, făcând să se cutremure întreaga sală. Tema dragostei devine deformată ritmic, frântă, însoțită de mișcările cromatice neliniștite ale trioletelor (exemplul 27). Tensiunea melodramatică se dizolvă în următoarea secțiune (B) ce reproduce un imn în cinstea țarinei Ecaterina.

Tabloul 4 ocupă locul central în operă, anume aici se produce culminația dramatică a dezvoltării relațiilor dintre Gherman și Contesă, reprezentând concomitent și momentul de cotitură în relațiile celor doi îndrăgostiți. Acest tablou conține caracteristica desfășurată a Contesei ca personaj real. Ultimul tablou din actul II este mult mai mic și conține doar două numere: nr. 16 — scenă și cor și nr. 17. — scena finală. Anume în scena finală s-a produs o adevărată revelație a artistului, unde contopirea cu muzica lui Ceaikovski și înalta măiestrie de a improviza a muzicianului-cântăreț și a actorului-psiholog, ating culmile posibilităților muzicale.

Nr. 16 este scris în formă tripartită mare contrastantă (A – B – C) fiecare bloc fiind dedicat unei acțiuni concrete din operă și îndeplinesc funcții diferite. Introducerea variațională A (*Andante mosso*) este scrisă în tonalitatea *fa-diez minor*, în care are loc pătrunderea lui Gherman

în dormitorul Contesei prin ușa secretă. *Pizzicato* monoton al violoncelor și contrabașilor pe nuanța dinamică *pp*, cu insistența sunetelor violelor *do* și *sol* (imitând bătăile inimii lui Gherman), ne transferă în atmosfera încordată și apăsătoare din dormitorul Contesei.

Protagonistul rostește câteva fraze recitative îngrijorătoare, iar dezvoltarea continuă a noii teme, bazată pe intonațiile ascendente din tema dragostei (o vom numi tema destinului), este reprodusă de șase ori, ceea ce transmite ideea ciocnirii inevitabile între Gherman și Contesa. Remarcăm că această temă trece ca un fir roșu în scena finală din tabloul anterior (Gherman o întâlnește cu privirea pe Contesă), din nou creând acel arc logic, atât de preferat de compozitor. Compartimentul *B* (*Allegro moderato*) îndeplinește funcția de parte mediană ce conține corul însoțitoarelor, scris în formă tripartită mică. Ultima secțiune *C* (*Andantino con moto*) are rolul de a prezenta portretul Contesei ce conține recitativul și aria acesteia *Je crains de lui parler la nuit* (*Mi-e teamă să vorbesc cu noaptea*), o amintire vie despre tinerețea ei.

Lumina slabă a vechilor candelabre imprimau scenei o obscuritate plină de mister. Freamătul încordat al violelor cu o intonație din cvintetul *Мне страшно*, repetându-se constant, crea senzația unei nenorociri iminente. Anume așa poate să „sune” liniștea neagră, înfiorătoare și obscură a unui cavou familial. La apariția lui Gherman (după ridicarea cortinei), răsună aceeași muzică alarmantă, care continuă pe parcursul întregii secțiuni *A*. Tema principală a introducerii răsună acum nu doar în linia orchestrală, ci și în partida vocală. Prima secțiune al tabloului (Gherman în dormitorul Contesei) formează valul inițial al dezvoltării dramatice.

În liniștea sinistră, reflectată în introducere, se deschide încet ușa secretă. Privind cu frică în jur, apare Muntean-Gherman, reproducând cu finețe în plastica artistică și în vorbirea vocală, starea interioară, plină de neliniște a lui Gherman: groaza, avântul maniacal cu care își înfrână spaima, pasul ferm spre atingerea scopului acestuia. Limbajul lui Gherman este expresiv și divers: în el alternează fraze–exclamații scurte și întrebări: *Что же?/ Deci?* (Pauză). *Боюсь я, что ли?/ Mă tem, sau ce?* (Pauză). *Нет.../ Nu...*(Pauză). Iar apoi pe o singură respirație, într-o șoaptă profundă și pasională: *Так решено, Я выведу тайну у старуху* (*Deci am hotărât, voi afla taina de la bătrână*). După o pauză lungă, într-o intonație absolut diferită a spaimei, pe o armonie a timbrurilor sinistre ale clarinetelor și a fagoților, răsună fraza: *А если тайны нет? И это всё лишь бред моей больной души!..* (*Și dacă taina nu există? Și totul e un delir al sufletului meu bolnav!..*). În acest moment Gherman-Muntean ezită: să meargă mai departe, acolo, unde îl aștepta iubita, ori să aștepte momentul potrivit ca să afle taina celor trei cărți. Într-un mod nenatural și dureros M. Muntean apleacă capul și își rotește ochii; în imaginația lui bolnavă, încet, dar tot mai sigur, începe un proces ireversibil de transformare a chipului Lizei. La un moment dat, observă portretul Contesei: *А, вот она Венерою московской* (*Uite și ea,*

Venera de Moscova) — pronunța agitat în pauzele orchestrale, cu o ură îmbinată cu exaltare. Într-un avânt nervos apărea o melodie pătrunzătoare, interpretată de cântăreț, pe fondalul unor triolete pulsante și agitate. Această interpretare dă senzația unei eliberări din cătușele gândurilor și al sentimentelor acumulate de artist. Linia melodică din acest fragment este susținută de sunetele pasionale ale instrumentelor cu coarde, întruchipând tema destinului.

Diversitatea stărilor emoționale din acest tablou, dar și din cele ulterioare, artistul le găsea, probabil intuitiv, în schimbările timbrale ale orchestrei (pe care Ceaikovski le folosește activ pentru conducerea unei și aceleași idei muzicale). Cu o naturalețe și inspirație uluitoare, M. Muntean reușește să redea diversitatea intonațiilor alarmante ale presimțirii, ale pasiunii, exasperării, alternându-le cu o recitare sacadată, declamare și o emiter vocală largă, creând astfel o atmosferă misterioasă, plină de fatalitate. Fraza *Гляжу я на тебя и ненавижу* (*Te privesc și te urăsc*) — răsună deja ca un geamăt într-o autoflagelare chinuitoare, cu o frenezie care zdrobește sufletul. Această acțiune se petrece pe o scenă enormă, unde erau prezenți doar Gherman și portretul, producând o impresie penibilă de „capcană pentru șoareci” shakespeariană: Gherman părea atât de singuratic și de neocrotit în lupta sa cu destinul implacabil. „Declamarea muzicală redă cu o exactitate uimitoare excitarea bolnavă a psihicii lui Gherman. Cu cât mai tare Gherman este cuprins de patima aflării tainei celor trei cărți, cu atât mai deslușit, nu doar în linia orchestrală, dar și în intonațiile recitative ale lui Gherman, se aud turațiile tematice, care se asociază cu ideea celor trei cărți fatale și cu chipul morții” — scria despre acest moment A. Pazovski în monografia *Зануски дупижепа* [221, p. 490]. *Шагу! Сюда удым* (*Pași! Vine cineva*) — cu aceste cuvinte Muntean–Gherman se ascunde agitat după portiera grea. Alegerea a fost făcută.

Valul secund al desfășurării acțiunii scenice începe cu apariția Contesei și constă din două verigi: scena cu însoțitoarele (B) și scena amintirilor (C). Aducându-și aminte de tinerețea sa, Contesa fredonează cântecul din opera compozitorului francez din sec. XVIII André-Ernest-Modeste Grétry *Richard Coeur-de-lion*. Încordarea dramatică a acestor scene se mărește prin prezența lui Gherman, ascuns după portieră. Tema celor trei cărți apare la violoncele și dă un nou impuls dezvoltării acțiunii, aducându-l în scenă pe Gherman în nr. 17.

Din punct de vedere structural acest număr este scris în forma bipartită mare cu introducere, unde scena cu bătrâna Contesă este secțiunea A — (scrisă la rândul ei în formă multipartită ($a - b - c - d$), iar scena cu Liza B — în formă tripartită mică ($e - e_1 - e_2$), schema 14³². În continuare vom caracteriza acest număr mai detaliat.

De după portieră apare Gherman cu cuvintele: *He пугайтесь, ради Бога, не пугайтесь...* (*Nu vă speriați, pentru Dumnezeu...*) înăbușit, însă articulat tenorul pronunță în

șoaptă, cu o convingere aparte, se străduia să nu tulbure liniștea și să stabilească un contact cu bătrâna. *Я не стану вам вредить* (Nu vă voi face rău), fără a-i da posibilitatea să-și revină, pronunța după o pauză abia percepută, pentru a preîntâmpina protestul, unind declamația cu vocalizarea pe cuvântul *вредить*. Interpretarea lui devenea tot mai duioasă și mai pietoasă... *Я пришел вас умолять* (Am venit să vă implor) (a). Pentru cântăreți ca și pentru actori, este o artă și anume, aceea de a rosti deslușit și cu o încărcătură expresivă potrivită cerințelor textului rostit — adică arta rostirii clare și expresive. De aceea, maestrul în astfel de momente ajunge la o îmbinare armonioasă a inteligibilității cu expresivitatea.

El se oprea după fotoliul Contesei, rezemându-se de speteaza lui înaltă, se apleca, ba dintr-o parte, ba din alta către ea, încercând să o convingă. Rezervat, chiar cu neîncredere, se străduia să fie delicat, înțelegând indiscreția *tête-à-tête* impusă bătrânei doamne. În sfârșit, spuse: *Вы знаете (cunoașteți)* (luft-pauza) *три карты...* (trei cărți). Bătrâna tresare. Intonația avansează spre una mai sigură, păstrând din neliniștea ulterioară, nuanțată de deznădejde: *Для кого вам беречь вашу тайну?* (Pentru cine să vă păstrați taina) Gherman-Muntean iese de după fotoliu și cade în genunchi în fața Contesei. Începe monologul-rugă al lui Gherman (b), în care M. Muntean, cu o măiestrie uimitoare, folosește timbrul și coloritul vocii, reușindu-i o expresivitate psihologică profundă a acestui avânt de dragoste, dureros de schimonosit, de parcă ar fi o adresare către Liza, sau chipului acelei tinere femei din portret, dar nu a bătrânei de optzeci de ani. M. Muntean începe această rugă cu un *piano* melancolic și pătrunzător, apoi, înflăcărându-se tot mai mult, îi redă duioșie. El ba roagă, ba cere, ba imploră, ba demonstrează ceva înflăcărat, ba promite, ba convinge, ba cheamă cu o expresie intonațională și putere a tandreței ca și în declarația de dragoste către Liza din tabloul 2. Arioso lui Gherman răsună ca o rugă înflăcărată *Если когда-нибудь знали вы чувство любви* (Dacă ați cunoscut cândva sentimentul dragostei). Fiecare frază din acest arioso începe cu o culme melodică ce imprimă melodiei caracter de exclamație și de rugămintă insistentă. Arioso este legat intonațional, ca și tema-secvență a Contesei, de balada lui Tomski. Această legătură devine mai evidentă la compararea temelor din aceeași tonalitate (exemplul 28 a, b).

Desenul plastic al acestei rugi M. Muntean îl realiza de fiecare dată improvizational, sugerat de pulsul orchestrei și de „simțirea concretă” a muzicii. În creierul lui Gherman a avut loc deja substituirea definitivă a dragostei față de Liza cu dorința aflării tainei Contesei. Zadarnică însă a fost ruga lui, bătrâna a încremenit în fotoliu, păstrând tăcerea. Ritmul neliniștit în acompaniamentul orchestral, mișcarea cromatică în vocile medii, linia bașilor în orchestră, ce coboară treptat, amplifică încordarea și duc spre momentul cel mai dramatic al scenei: moartea Contesei. Când Gherman pierde controlul asupra sa, lovind furios speteaza fotoliului și îi aruncă

poruncitor chiar amenințător cuvintele: *Старая ведьма! Так я же заставляю тебя отвечать!* (*Vrăjitoare bătrână! Am să te impun să răspunzi!*), în registrul grav din orchestră, răsună nuanța *fortissimo*, motivul tragic al celor trei cărți.

Gherman scoate pistolul și o amenință, la care bătrâna face un gest cu mâna de a se apăra. *Полное ребячиться* (*Ajunge să te joci*), pronunță cu o obraznicie necaracteristică naturii lui. În acest moment, în orchestră răsună o turație de trisonuri *Sol major*, *Mi-bemol major* și *Si major*. Corelația terțară a acordurilor formează în ansamblu un mod mărit, care induce în muzică o nuanță îngrozitoare, întruchipând răul (exemplul 29). Gherman-Muntean se apropie de Contesă, o apucă de mână și, deodată, constată cu groază imprevizibilul: *Она мертва* (*A murit*), pronunță în șoaptă îngrozit, *сбылось... а тайны не узнал я!* (*s-a îndeplinit... dar taina nu am aflat-o*), repetă cu disperare frenetică: *Мертва, а тайны не узнал я...*, vocalizând fiecare sunet cu cele mai dureroase nuanțe sonore (*d*). În orchestră apare din nou, ca o lamentare înflăcărată, tema destinului din introducerea orchestrală. Acest mic episod de după moartea Contesei reprezintă o capodoperă interpretativă a lui M. Muntean. Cuvintele inițiale redau o confuzie, o incertitudine, apoi, o încercare disperată de a se îndreptăți (frază repetată și de fiecare dată diferit: *Мертва! А тайны не узнал я*) din care spectatorul percepe metamorfoza implacabilă spre demență totală.

Cu apariția Lizei începe partea finală (secțiunea *B*) din nr. 17. Înnebunit de groază, Gherman este dominat în întregime de imaginea celor trei cărți. Liza este cuprinsă de deznădejde la ideea că iubitul ei nu se conduce de atașamentul față de ea, dar de setea îmbogățirii, care l-a adus la asasinarea Contesei. Nici apariția Lizei nu îl distrage pe Gherman, a cărui minte zdruncinată s-a concentrat asupra prăbușirii visului său obsedant. *Молчи, молчи* (*Taci, taci*) — repetă el, adresându-se Lizei, de frică să nu o trezească pe Contesă. În această ultimă secțiune se schimbă brusc tempoul (*Vivace*). În factura acordică se perindă furtunos tema destinului, tema celor trei cărți și tema Damei de pică. O astfel de împletire a temelor dezvăluie frământările ambilor eroi. Jocul dramatic și interpretarea muzicală a artistului, starea lui scenică generală redau perfect această culminare dramaturgică a scenei. M. Muntean s-a pătruns de concepția lui Ceaikovski, asimilând-o a redat-o expresiv în interpretarea sa și în jocul său dramatic. Toate acestea induceau spectatorul în atmosfera tragediei fatale, care coborâ asupra eroilor principali ai operei. Întreaga scenă cu Contesa, de la exclamațiile: *Не пугайтесь, ради Бога!*, trecând prin ariosă pătrunzător *Если когда-нибудь знали вы чувство любви*, interpretat cu o multitudine de nuanțe ale frazelor muzicale, de la șoaptă până la explozii emoționale, încheindu-se cu strigătul delirant și poruncitor: *Старая ведьма! Так я же заставляю тебя отвечать!* — în interpretarea lui M. Muntean servea drept exemplu al unei drame psihologice, dezvăluită prin

modalitățile muzicii. Tabloul finalizează prin conducerea și mărirea temei celor trei cărți pe punctul de orgă pe tonica tonalității *fa-diez minor*, grație acestui fapt se asigură unitatea tonală a întregului tablou.

Tabloul 5 este compus din două numere (18 și 19), indisolubil legate între ele, ce zugrăvesc imaginea demenței protagonistului: nr. 18 îl prezintă pe Gherman în odaia sa din cazarmă, nr. 19 ilustrează apariția fantomei Contesei. Ambele sunt unite printr-o linie comună de dezvoltare dramatică ducând spre culminație, apariția vedeniei, care rostește denumirea celor trei cărți câștigătoare. Conținutul întregului tablou este realizat cu precădere de mijloacele orchestrei simfonice. Sunt redată veridic frământările chinuitoare ale lui Gherman. Partida lui vocală este cu desăvârșire lipsită de cantilenă, predominând intonația recitativului, cu includerea periodică a unor exclamații puternice, sacadate.

Numărului 18 se dezvoltă într-o formă tripartită mare: $A - A_1 - A^1$, însă după acțiunea scenică el cuprinde două părți: antract și scenă. Hotarele dintre aceste părți scenice se plasează în interiorul secțiunii A_1 , asigurând astfel unitatea întregului număr. Introducerea orchestrală se conține în secțiunea A și se desfășoară, la rândul ei, în forma tripartită mică contrastantă ($a - b - c$). Primul bloc a imită sunarea unui coral, ca imagine a procesiunii funerare, răsunând în linia violoncelor și a violonchello; b — reproduce sunetul de fanfară (trompeta și toba de după culise), simbolizând semnalul alarmei; c — expunerea unui dialog tensionat în partida orchestrală, ce întruchipează suferințele sufletești ale lui Gherman. Confruntarea chipurilor muzicale, atât de contrastante în secțiunea A , creează senzația de nesiguranță și de alertă a eroului. Compartimentul A_1 reprezintă partea dezvoltătoare în care evoluează temele anterioare în forma multipartită mică ($a_1 - b - d - c_1$). Remarcăm deci revenirea temei coralului (a_1), ca un element episodic pătrunde sunetele trompetei (b), un nou material muzical este expus în blocul d în cadrul căruia se desfășoară scena citirii scrisorii pe fundalul unui solo la clarinet bas, iar dezvoltarea dinamică a dialogului orchestral o subliniem în secțiunea c_1 . În finalul A^1 sunt plasate în contrapunct temele c_2 și a_2 și se produce declinul mintal al eroului.

Atunci când cortina se ridică, îl vedem pe Gherman-Muntean stând la masă în odaia sa, luminată de o lumânare. Fără perucă, cu pelerina aruncată pe umeri, cuprins de frisoane, citind scrisoarea Lizei (d). Pe fundalul sunării alarmante a introducerii, vocea lui M. Muntean sună gânditor și concentrat, creând impresia unui echilibru sufletesc sustras de la gândurile care îl frământă. Fără nicio nuanță emoțională, monoton, emite sunete înăbușite cu pauze abia perceptibile după fiecare frază: *Я не верю, чтобы ты хотел смерть графини...* (Nu cred că ai dorit moartea contesei...). Această monotonie, placiditate, includere mecanică a vocii umane, conferă citirii o intimitate deosebită și o sinceritate profundă. Doar după ultima frază a scrisorii

vocea artistului capătă o nuanță caldă și duioasă. Gherman se îndepărtează de gândurile sale grele și se întoarce la dragostea sa. Fraza *Ах, если б мне забыться и заснуть* (*Ah, dacă aş putea uita și să adorm*) o pronunța pe *mezza-voce* atât de moale și de expresiv, încât sunarea lui putea fi comparată cu timbrul unui violoncel. M. Muntean își apleacă capul pentru o clipă pe mâinile puse pe masă și, brusc, sare convulsiv: în rafalele crescânde ale vântului (pasajul instrumentelor de suflat de lemn și cu corzi), el distinge cântecul funerar deja în interpretarea corului (A_2). Chinul prin care trece Gherman este redat în monologul recitativ: *Все те же думы... И мрачные картины похорон встают как бы живые...* (*Aceleași gânduri... Și tablouri sumbre mortuare se ridică ca vii*) care sună plin de prudență bolnavă și de fantome mistice, pe fundalul corului funerar. La un moment dat, M. Muntean face un gest care ar imita ascultarea atentă a sunetelor din depărtare, sare subit din fotoliu, deoarece, în acest moment, în muzică pătrunde o intonație ce pregătește ceva îngrozitor și necunoscut. *Что это? Пенье или воя вою? (Ce e? Cântec sau vuietul vântului?)*. Tot mai groaznice și mai deslușite devin fantomele, pe care Gherman-Muntean le chema în chinul dulce al autoflagelării. El se retrage în colțul scenei, ținând chiar în dreptul feței pelerina, ce atârna până la podea. La cuvintele *На мертвое лицо смотрю* (*Privesc fața moartă*), continuând să se retragă, urcă pe canapea, privește scrutător la ceva, văzut doar de el, la cuvintele *Прочь, страшное виденье* (*Dispari, fantomă groaznică*), sare de pe canapea. Fantoma sumbră a înmormântării creștea tot mai mult în mintea lui într-o halucinație. Neputincios, Gherman-Muntean se prăbușește în fotoliu, acoperindu-și fața cu mâinile, de parcă s-ar ascunde de vedeniile sale.

Numărul 18 reprezintă mari dificultăți în interpretarea vocală și scenică. Începând cu acest număr, eroul ilustrează, prin intermediul unor procedee muzicale, lupta dintre stările de luciditate alternând și cele de delir. Pe Gherman îl poate salva de demență definitivă doar dragostea față de Liza. „Să ilustrezi vocal și plastic ritmul acestei lupte, să îl expui intonațional este deosebit de dificil, căci foarte ușor poți cădea într-un joc nenatural, cu exagerări și falsuri, la care spectatorii sunt foarte critici”, — mărturisește tenorul într-o discuție purtată cu autoarea tezei. Când muzica și interpretii formează un puls unic, pe scenă se produce miracolul unei expresivități artistice deosebite. Anume un astfel de fenomen generează interpretarea și jocul dramatic al lui M. Muntean. Printr-un mod caracteristic tehnicii vocale a maestrului sunt expuse contrapunctele psihologice ale eroului său. Atunci când Gherman-Muntean își aduce aminte de Liza, revenind la un psihic normal, interpretarea lui este înviorată de puterea sentimentelor, iar vocea recapătă culoare și strălucire. Acest lucru era favorizat de dozarea exactă a intensității și a timbrului vocii prin conceptul „finisat” al fiecărei silabe, care rezultă dintr-un complex de considerente muzicale și textuale, ce îi aduce o mare bogăție în expresivitate. Altă fațetă a protagonistului este realizată

de tenor în momentul în care gândurile i se îndreaptă spre chipul Contesei, spre taina celor trei cărți dusă cu ea în mormânt. Vocea artistului devine tăioasă, „metalică” aplicând o mai mare forță de emisie vocală, dar nici într-un caz forțată, fiind bine amplasată în „mască” și pe dozarea eficientă a aerului.

Într-o dezvoltare continuă, atât a țesutului muzical, cât și a imaginii lui Gherman, se desfășoară în nr. 19. Acest număr este scris în formă bipartită mare cu codă ($A - B - coda$). Prima parte (A) îndeplinește funcția introductivă și cuprinde blocul inițial de dezvoltare tematică, îmbinând trei compartimente: $a - a_1 - punte$. Cele două secțiuni ($a - a_1$) desfășoară *tema celor trei cărți*, iar în construcția intonațională a legăturii predomină o mișcare cromatică ascendentă. Secundul bloc, scris în formă tripartită mică, reprezintă secțiunea de bază, care ilustrează zbuciumul lui Gherman în intonațiile unei verigi secvenționale construite ca o gamă descendentă hipofrigică, deplasându-se pe secvența ascendentă (de la sunetele *fa diez*, apoi *sol*, *la bemol*, *si bemol* și *do*). Apariția fantomei este încadrată în secțiunea c/b_1 (*Andante non tanto*) în care orchestra interpretează aceeași gamă din compartimentul b , însă, în acest caz, este deja cromatizată. În monologul fantomei (d/b_2) linia vocală este construită pe un singur sunet (fa^1), pentru a putea reda conținutul mesajului de pe cealaltă lume.

Pentru a analiza evoluarea lui M. Muntean, ne reîntoarcem la descrierea detaliată a scenei (nr. 19). O rafală de vânt și un trăsnet asurzitor deschid fereastra, umbre ciudate îl înconjoară din toate părțile. În orchestră se repetă tot mai insistent tema sinistră a tainei Contesei, ce imprimă scenei senzația de „*rigor mortis*” (rigiditate mortală). *Мне страшно* — pronunță Gherman, privind în jur. Pe fundalul avântului neliniștit al instrumentelor de suflat de lemn, fagoturile și cornii expun, cu o frenezie ce îngheață sufletul, gama cromatică descendentă (*puntea*), care are ceva comun cu tema celor trei cărți și cu fraza lui Gherman din tabloul 2: *О страшный призрак... Нет, я не выдержу* (*O fantomă groaznică... Nu o să rezist*) — strigă Gherman-Muntean epuizat și îngrozit. Cu un ultim efort, se străduie să fugă de încercarea monstruoasă pe care o trăiește în conștiința sa, însă în ușă răsar fantoma Contesei. Aparent bucuros să o vadă pe bătrână, Gherman-Muntean încremenește în fața stafiei. La cuvintele *Я пришла к тебе против воли* (*Am venit la tine împotriva voinței mele*), la clarinete, răsună o gamă descendentă mărită, ceea ce ne aduce aminte de tema lui Cernomor din opera *Ruslan și Ludmila* de M. Glinka.

Cu o atenție vie, de frică să nu scape niciun cuvânt, Gherman ascultă monologul monoton-imperturbabil al stafiei. Se mișcă încet spre avanscenă cu spatele înainte, însă, la cuvintele Contesei *Запомни! Тройка... семерка... т-у-у-у-з* (*Ține minte! Trei... Șapte... Asu-u-l*), se întoarce brusc cu fața spre sală, ca spectatorii să poată vedea reacția lui Gherman. Cu adevărat, publicului i se deschidea o altă panoramă, decât ceea ce a persistat pe parcursul

întregului tablou, acum fața lui Gherman-Muntean radiază de fericire, ochii lui se aprind într-un foc nebun, intrând în euforia visului său obsedant, repetă denumirea cărților auzite, la început încă nesigur: *Тройка...семёрка... ту-у-з...*, iar apoi cu o bucurie, abia reținându-și triumful.

Întreaga scenă din cazarmă (nr. 18–19), ca și cea din dormitorul Contesei (16–17), este construită de maestru pe corelația dintre atmosfera generală de frică și timbrul vocal pectoral cu nuanțe baritonale al interpretului. Oroarea care îl cuprinde pe un bărbat curajos, mereu este mai profundă și mai dramatică decât o spaimă obișnuită, iată de ce mistica și realitatea din tabloul 5, contopite într-un tot întreg oripilant, literalmente îi vrăjește și îi hipnotizează pe ascultători. „Eu doream — își împărtășea intențiile sale M. Muntean într-o comunicare cu realizatoarea tezei — ca spectatorul să înțeleagă adevărata stare sufletească a lui Gherman, apropiată de nebunie. Nervi bolnavi, idee obsedantă, urlatul vântului care aduce fantoma, imaginația dereglată a eroului meu, m-au ajutat să trăiesc pe scenă și să transmit publicului situația penibilă a lui Gherman. Eram preocupat ca să pot reda printr-un gest abia schițat, imobilitatea deplină, zbuciumul personajului meu, punând accent asupra textului rostit și asupra intonației prevăzute”. Într-adevăr, M. Muntean atât de mult se contopea cu rolul său, încât artistul ieșea din această transă artistică și revenea la viața cotidiană într-un timp mai lung, decât după alte spectacole.

Tabloul 6 reprezintă o *fermată* dramatică neobișnuită, ce pare că tergiversează deznodământul. Deși în acest tablou, ca și în cel precedent, continuă alternarea momentelor de luciditate și a celor de nebunie ale lui Gherman, la baza lui se află soarta Lizei, aici se produce ultima întâlnire a foștilor iubiți. Deja introducerea muzicală a acestui tablou este nuanțată de presimțiri dezolante. Nu putem trece cu vederea ampla expunere a chipului tragic al Lizei, care dezvăluie noblețea sufletească și tăria caracterului ei (nr. 20). Scena și arioso Lizei reprezintă un monolog dramatic plin de dramatism, la finele căruia dă buzna Gherman-Muntean. Fără perucă, sufocat de fugă și de așteptarea nerăbdătoare a câștigului, cu poalele pelerinei fluturând ca două aripi negre, redă chipului său o impetuozitate demonică. El se află în întregime sub influența visului său nebun și se îndreaptă spre casa de joc. La întâlnirea cu Liza este adus, mai degrabă, de simțul inconștient al datoriei, decât de dragostea pentru ea. Apariția lui Gherman este marcată printr-o mișcare tonală bruscă. De remarcat că, în aceste pagini, compozitorul folosește aceleași tonalități *Do major* și *Mi major* ca și în finalul tabloului 2. Ca într-o uitare totală, răspunde abătut la întrebările Lizei, deoarece era fixat pe ideea de a ajunge la masa de joc. Afecțiunea sinceră și cuvintele frumoase ale fetei îi luminează rațiunea, făcând să revină dragostea de altădată: *Да, здесь я, милая моя...* (Da, aici sunt, draga mea...).

Într-o evoluție perpetuă, în nr. 21 răsună duetul îndrăgostiților (*О да, миновали страдания/ О да, а trecut suferința*) plin de frumusețe melodică, de un sentiment duos-

înșelător. Duetul este scris în formă multipartită contrastantă cu codă ($a - B - C - d - b_1 - E - F$), schema 15³³. Inițial, vocea lui Muntean-Gherman ține sfios și ezitant isonul Lizei, apoi pune stăpânire pe melodie și conduce singur duetul. Deodată, trecând într-un alt plan al conștiinței, privind în jur și aplecat puțin spre Liza, ca nimeni să nu audă, articulează: *Но, милая, нельзя нам медлить...* (*Dar, dragă, nu trebuie să amânăm*). Iar apoi, uimit de întrebarea ei, întrebă din nou: *Куда бежать? Куда?* (*Unde să fugim? Unde?*). Cu o furie teribilă, înlăturând-o pe Liza din cale, frenetic, pe un *forte* nervos aruncă cuvintele: *В изгорный дом, там груды золота лежат* (*În casa de joc, acolo grămezi de aur sunt*), ce sună ca o sentință a dragostei și, în liniștea încordată, cad ca un topor pe eșafod.

Temporar, în atmosfera duetului pătrund intonații lirice, pe metrul de 9/8, pe îmbinarea vocilor se desfășoară melodia entuziasmată a duetului de concordanță (primul cuplet din secțiunea C). Dar el nu este definitivat ca formă și trece brusc în vorbirea delirantă a lui Gherman despre cărți și casa de noroc. Și, din nou, în dezvoltarea muzicală este inclusă tema celor trei cărți și gama mărită, ce reamintește de fantoma Contesei. Acest tablou finalizează cu un preludiu orchestral pe tema introducerii în *fa-diez minor* pe un *fff*, dezvăluind astfel apropierea tematică de cvintetul *Мне страшно* (tabloul1) și de începutul și sfârșitul tabloului 4.

Acest număr, ca și scena din cazarmă, se bazează preponderent pe măiestria jocului actoricesc, pe care M. Muntean o execută cu mare măiestrie. Alternanța stărilor psihice ale eroului său erau atât de bine ilustrate de către cântăreț din punct de vedere dramatic, încât interpretarea vocală venea ca o suplinire artistică complexă. Măinile lui încep să se miște haotic, ele trăiau de sine stătător, capul era aplecat cu încăpăținare, iar corpul exprima impetuoșitatea omului, gata să o rupă la fugă. Surâzând, cu fața crispată, pronunța cu reproș: *Упрямая! Сказать мне не хотела!* (*Încăpățânata! Nu a vrut să îmi spună*). În zadar Liza încerca să-l liniștească pe Gherman, el o îndepărtează și de data aceasta cu o furie frenetică, îi aruncă fraze brutale și exaltate: *Оставь меня! Кто ты?* (*Lasă-mă! Cine ești?*) Gherman-Muntean nu poate fi recunoscut în mișcărilor sale violente și cu fața schimonosită de ură.

Tabloul 7 conține deznodământul întregii drame, unde se încheie caracteristica lui Gherman, iar ideea umanistă principală a operei capătă o afirmație definitivă. Dacă toate scenele precedente ale lui Gherman erau pline de luptă, condiționată de dualitatea năzuințelor lui, atunci ultimul tablou M. Muntean l-a reprodus eliberat de această dualitate, cu o respirație scenică profundă, cu o însuflețire deplină și liberă improvizare. Ca și în scenele precedente, soarta eroului principal, lumea frământărilor lui se dezvăluie într-un mediu social real, opus stării lui sufletești. Corul vesel al muzicienilor (nr. 22), cupletele glumețe ale lui Tomski *Если б милые*

девицы (*Dacă tinerele fete*) (nr. 23) creează un fundal contrastant cu deznodământul tragic al destinului lui Gherman.

În scena finală nr. 24, Muntean-Gherman intră în casa de noroc, pe neobservate pentru jucătorii prezenți, totuși chipul lui atrăgea atenția sălii prin magia metamorfozei ce se producea în el. Acest număr este compus în forma tripartită mare cu codă contrastantă ($A - B - C - coda$), unde secțiunea *A* (*Allegro moderato*) se bazează pe materialul muzical din nr. 22 plin de frivolitate și veselie; în compartimentul *B* (*Moderato con moto*) este inclus cântecul de pahar al lui Gherman, scris în formă de cuplet ($a - a_1$); iar ultima secțiune *C* (*Moderato giusto*), elaborată în formă liberă, conține deznodământul sângeros al operei: sinuciderea lui Gherman. Coda este un episod coralic (*Andante*), în care reapare tema dragostei în partida orchestrală.

Revenind la prestarea lui M. Muntean în această ultimă manifestare a eroului său, remarcăm că, de la prima frază rostită, el devine centrul atracției atât a spectatorilor, cât și al partenerilor de joc. Aspectul lui era înfricoșător: livid, fără perucă, cu ochii rățăcitori și sclipitori, dar cu o deplină stăpânire de sine, se apropie încet de masă, urmărind jocul și, în sfârșit, liniștit și ferm pronunță: *Позвольте мне поставить карту...* (*Permiteți-mi să pun o carte...*). Intră în casa de noroc parcă ar fi venit din iad, infernul se citea în ochii lui nebuni și o paloare mortală a feței cândva frumoasă. Cu o privire delirantă, absent, îi privea pe jucători, nu dădea atenție nici unei observații sau batjocuri, nu răspundea la întrebări. Începe jocul: *Играете или нет?!* (*Jucați sau nu?!*) răsună exclamația febrilă a lui Gherman. *Выиграла!* (*A câștigat!*) — striga triumfător Gherman, care era deja cuprins de agitația violentă a jucătorului de hazard, ce se amplifică după câștigul celei de-a doua cărți — *семерка! моя!* (*șapte! e a mea!*) — exclama în frenezie. Intervențiile scurte, compuse doar din câteva sunete, erau interpretate de M. Muntean cu o puternică intensitate vocal-emoțională, datorită manipulării iscusite a cântului modern, bazat pe tehnica de *spinto*, ceea ce presupune o inhalare a aerului foarte activă, care este fixat în faza de suspendare înainte de a aplica *attaccare* a sunetului. Această metodă îi oferă posibilitatea de a impulsiona emisia vocală cu o forță dublă, redându-i dramatism profund³⁴.

Entuziasmat de câștig, cu o cupă în mână și cu o înflăcărare de neînțeles, începea cunoscutul cântec de pahar *Что наша жизнь...* (*Ce este viața noastră...*) (*B*), plină de bravadă pasională și cu putere distrugătoare (exemplul 30). Mersul lui refulant, ritmul ce pulsa cu încordare ca un marș cadențat, înfiorător „dansul morții” (Asafiev) făceau sala să se cutremure de această provocare frenetică. Era o adevărată culminație a întregii opere, a sorții tragice a lui Gherman, care se dezvoltă în interpretarea lui M. Muntean până la generalizări filosofice — lupta omului cu destinul. Prima frază se desfășura lin, când vocea lui M. Muntean exploda subit în sunetul *do-diez* pe cuvântul *узпа* (*joc*), cu un *mordent* virtuos pe vocala *a*. Acest ultim *a* crea

impresia că răsună la infinit, meditând nu atât asupra semnificației cuvântului, cât asupra noțiunii *узра*, acest joc care îi distruge viața. Acest cântec răsună ca un monolog, interpretat de un artist dramatic care a pătruns în sensul tragic, făcând bilanțul zbuciumatei sale sorți.

Cupletul al doilea (a_1): *Что верно? Смерть одна!* (*Ce este corect? Doar moartea!*) — este mai dramatic datorită noului acompaniament orchestral și dezvoltării secvenționale a materialului tematic. Eroul vedea moartea și se cutremura de prezența ei, iar de aici venea filarea sunetului. Se îndepărta vădit de ceva care era prezent doar în mintea lui bolnavă, acesta fiind fantoma Contesei. În monolog se manifestă, simțul ritmului ireversibil ce îl aduce în ghearele morții, deoarece anume ritmul ostinato creează senzația unei catastrofe iminente.

Începe banca fatală — Gherman-Munteanu mai privea la masă, de parcă era nerăbdător să termine jocul. *Мой мюз* (*Asul meu*), el este încrezut în câștig. *Какая дама?* (*Care damă?*) — îl întrebă nedumerit pe Elețki. Se retrase cu groază, depărtându-se de cărți, aruncă tulburat fraze fragmentare, pline de suferință și tristețe. *Старуха!... Что надо тебе? Жизнь моя? Возьми ее!* (*Bătrâna!.. Ce îți trebuie? Viața mea? Ia-o!*) În timp ce ține în mână cartea damei de pică, în orchestră se perindă temele celor trei cărți, apoi intonațiile gamei mărite (tabloul 5 — fantoma Contesei). Gherman scoate un pistol și se împușcă. M. Muntean cade, apoi se ridică puțin și se sprijină în cot ca să termine ce avea de spus iubitei (după tradiția lui N. Figner³⁵), cuvinte care se potrivesc cu muzica finală *Как я люблю тебя, мой ангел* (*Cât te iubesc, îngerul meu*). Ultimele intonații erau interpretate cu o nuanță nepământească, pe un *pp* angelic, aproape transparent. Întregul colorit vocal, gândit până în cele mai mici detalii, era într-adevăr unic. Fraza finală a lui Gherman în interpretarea lui M. Muntean juca un rol dramatic important în evoluția protagonistului: a triumfat dragostea pentru Liza, de dragul căreia Gherman dorea să afle taina celor trei cărți. Intonațiile de dragoste în interpretarea lui M. Muntean răsunau deosebit de gingaș și duios, iar acel *pp* diafan este obținut de către maestru prin ajustarea optimă a rezonatorilor naturali și a celor „profesionali”. Sunetul rezultat din fonație era întărit și înfrumusețat de tenor, la trecerea prin cavitățile supraglotice, obținând penetranța mult dorită.

În codă se produce „vindecarea” lui Gherman, astfel dezvoltarea muzicală este transferată într-o altă lume, unde dragostea lui pentru Liza avea șanse la viață. Tema dragostei răsună în partida flautelor și a clarinetelor cu o nuanță de tristețe, dar totuși senin, pe fondalul freamătului de *tremolo* al instrumentelor cu corzi în registru acut. Pentru un moment, o întrerupe un cor funebru, care exprimă profunda zguduire a celor prezenți, ca, mai apoi, să răsună din nou în orchestră tema lirică ce întruchipează sentimentul dragostei sublime. Aici și se încheie opera.

Chipul lui Gherman, creat de M. Muntean reprezintă un eveniment remarcabil pe scena moldavă. În acest rol, artistul a reușit să obțină o contopire absolută a cântului și a jocului

dramatic cu concepția asupra chipului eroului³⁶. M. Muntean a construit dramaturgia rolului său cu meticulozitate și cu mare inspirație. În crearea conștiincioasă a personajului său, maestrul s-a documentat serios citind diverse surse (după cum îi relata autoarei tezei date), printre care și lucrarea lui B. Asafiev *О музыке Чайковского*. De aici, artistul și-a subliniat o idee importantă despre perceperea realității muzicale a acestei opere: „muzica ei putea să răsunе în conștiința omului care savura dulceața ademenitoare a morții, groaznica încântare de a o vedea, dar și senzația de frică puternică la atingerea fantomei, după care nu mai există viață” [131, p. 87]. O altă mărturisire a tenorului făcută realizatoarei tezei prezente vorbește despre seriozitatea cu care trata însușirea partidei vocale a acestui rol: „De obicei, citesc întregul clavier al operei, căutând în muzică și în textul literar, ceea ce ar putea fi „cheia” către realizarea unui chip cât mai real. La citirea acestui clavier am fost concentrat asupra indicațiilor dramatice făcute de autor, ceea ce m-a făcut să cunosc nu doar partida mea, ci și partidele partenerilor mei. Fără de aceasta nu poți să oferi rolului desenul scenic finalizat și să completezi cu acțiuni tot timpul aflării pe scenă. Gherman este înzestrat cu o linie melodică atât de puternică, încât necesită emiterea unui sunet mai profund, mai rotunjit și mai expresiv. Am început să ascult mai atent muzica și să caut un colorit vocal cât mai just și un caracter sonor sigur. Treptat, în interpretarea mea au apărut nuanțe mai vii, gama nuanțelor vocale a devenit mai variată”.

În această exigență profesională față de propria persoană și în marea răspundere față de eroul său constă una dintre tainele magnetismului emanat de M. Muntean. Publicul era fermecat de Gherman al lui și venea în repetate rânduri să îl revadă, astfel asigurând un succes constant prestațiilor sale. Astfel de succes îl plasează pe tenorul moldav pe aceeași treaptă cu astfel de corifei lirici ca L. Sobinov și F. Șaliapin. Trebuie remarcat faptul că acest triumf artistul l-a reperat nu în fața unor admiratori exaltați, ci în fața unui public obiectiv, care a urmărit interpretarea unor titani ai scenei de operă și care încă nu îl cunoștea pe M. Muntean. Însă, de la primele intonații emise în sală, rămâneau impresionați de timbrul lui vocal deosebit, ce le pătrundea în suflet și exprima excelent dragostea, exasperarea și groaza presimțirilor tragice.

Ca o confirmare a celor relatate mai sus, aducem exemple din presa timpurilor respective, care au apreciat înalt prestațiile lui M. Muntean în opera *Dama de pică*: „Prin înalta sa măiestrie și inteligență intrinsecă, M. Muntean, artist al poporului din RSSM, a redat convingător chipul lui Gherman, a dezvăluit emoțiile, stările sufletești ale eroului principal — de la dragoste înflăcărată și dorință nestăvilită de a fi fericit, până la pasiune nefastă și fatală” — aprecia G. Ludman [191]. Iar ziarul *Северный рабочий* din or. Iaroslavl susținea că „Mihail Muntean a creat chipul extraordinar al lui Gherman, posedând un timbru vocal minunat, o tehnică vocală excelentă și un talent scenic deosebit. Artistul trăiește pe scenă cu sinceritate și cu o mare bogăție

emoțională viața eroului său. Întreaga interpretare a sa excelează prin veridicitate profundă și o mare expresivitate” [266]. Dintr-un interviu oferit de M. Muntean redacției ziarului *Вечерний Минск*, citim: „Lumea interioară complexă a lui Gherman din *Dama de pică* generează sentimente contradictorii. De fiecare dată când interpretez cântecul de pahar al lui Gherman, doresc ca spectatorii să reacționeze nu doar la sunetele cunoscute ale muzicii lui Ceaikovski, dar să tresară la perceperea respirației fatale a muzicii, acea groaznică filosofie după care urmează moartea spirituală a eroului” [211].

3. 3. Concluzii la capitolul 3

Analiza partidelor vocale de tenor din două opere ruse (*Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*) din punctul de vedere al manifestării vocal-scenice a lui M. Muntean ne oferă posibilitatea de a formula următoarele concluzii:

1. În opera rusă M. Muntean **dă prioritate creației lui P. Ceaikovski**; el pătrunde în esența stilului muzicii acestui compozitor și transmite cu măiestrie profunzimea liricii ceaikovskiene. Deși diferențele depistate în aceste două personaje de operă sunt destul de vizibile, tenorul reușește, totuși, să le îmbogățească existența cu o alură lirică proprie naturii lui.

2. Talentul lui Mihail Muntean reliefează pregnant firile romanticilor Lenski și Gherman, omologate cu **cele mai importante personaje** din opera rusă a sec. XIX. Acești doi eroi se situează la două poluri: Lenski întruchipează sinceritatea sufletului poetic, iar Gherman ilustrează transfigurarea latentă a unui tânăr îndrăgostit într-o persoană care își pierde rațiunea în goana după avere. Personajele diferă și în ceea ce privește capacitatea de a percepe dragostea: Lenski iubește cu naivitate și tot din naivitate moare, iar Gherman iubește pasional și intens, fără a mai da o șansă alesei inimii sale. Eroii au, însă, și lucruri în comun: maximalismul afectiv, nesăbuința cu care se lasă duși de talazurile dragostei. Și Lenski, și Gherman sunt reprezentanți ai elitei sociale (unul este poet, altul — ofițer), ambii sunt în floarea vârstei și au un sfârșit tragic. Particularitățile comune și cele individuale îl obligă pe M. Muntean să găsească soluții dramatice adecvate pentru fiecare personaj și să contureze prezențe scenice memorabile.

3. Pentru **crearea imaginii vocal-artistice** a eroilor romantici M. Muntean utilizează o paletă complexă de culori timbrale, folosită cu randament în redarea diverselor stări psihono-emoționale ale lui Lenski — lirismul entuziasmat al spiritului naiv, gingășia, inocența, impulsivitatea înflăcărată, capriciile aproape copilărești, susceptibilitatea; și ale lui Gherman — dragostea pasională, neliniștea, nervozitatea, misterul, nebunia, sarcasmul, tragismul etc. În zugrăvirea protagoniștilor săi maestrul adaugă mereu tușe noi, le împrumută de fiecare dată ceva personal și inedit. M. Muntean are capacitatea de a schimba radical timbrul vocal în aceste două

partide diferite: astfel, pe Lenski îl înnobilează cu un timbru cald, primăvărat și proaspăt, iar pentru Gherman mobilizează un timbru mai dramatic, mai profund și cu mai multe armonice baritonale. Considerăm că, în interpretarea vocală a partidei lui Lenski, M. Muntean utilizează preponderent tehnica de *portamento*, *tenuto*, *legato*, ceea ce diferă de metoda de emisie vocală în partida lui Gherman, aceasta fiind bazată pe tehnica *spinto*, ce presupune o fonație concentrată prin utilizarea respirației diafragmal-abdominală. Subliniem și o metodă aparte de abordare a expresivelor recitative melodice ale lui P. Ceaikovski, care au răsunat în interpretarea lui M. Muntean cu o profunzime și cu o frumusețe extraordinare. Acest lucru este garantat de tehnica formării unei emisii vocale „verticale”.

4. În **reproducerea dramatică**, tenorul demonstrează o gamă bogată de posibilități scenice, prin care îl plăsmuiește cu multă grijă pe naivul și liricul poet Lenski și îl făurește pe Gherman, inițial reținut, apoi din ce în ce mai nervos și mai impulsiv, iar în episoadele culminante — chiar frenetic-paroxistic. El a redat cu o mare putere de convingere năruirea viselor lui Lenski la o dragoste adevărată pentru a cărei puritate este gata să-și jertfească viața. M. Muntean a conceput atât de organic legătura dintre muzică și sursa literară, încât a devenit în rolul lui Lenski un *alter ego*. A știut să traseze, prin joc actoricesc impresionant, o linie abia perceptibilă între realitate și delirul care pune tot mai mult stăpânire pe conștiința lui Gherman, să ilustreze rezistența înverșunată pe care o depune în dorința de a ieși din coșmar și neputința de a se opune setei banilor. Aceste trăsături ale caracterelor eroilor săi au fost puse în valoare prin accentuarea specificului aspectului fizic al fiecărui protagonist, prin maniera de interpretare a textului muzical, prin înscrierea în anturajul scenic și acțiunea dramatică, prin jocul inspirat și măiestria actricească ale cântărețului M. Muntean.

5. Măiestria interpretării acestor partide, nuanțarea vocală deosebit de fină, condiționată de starea psihologică a eroilor săi, **l-a apropiat pe M. Muntean de cei mai mari actori-interpreți europeni**. Evoluările lui sunt atât de complexe încât lasă impresia că „ trăiește ” pe scenă împreună cu eroul său. Muntean–cântărețul nu poate fi separat de Muntean–actorul. Astfel, se naște o sinteză impresionantă între dramaturgia muzicală și cea scenică. Prestațiile scenice de un nivel atât de înalt în aceste roluri ar fi putut duce la apariția unui stereotip, însă maestrul a știut nu doar să evite acest complementare pericol, ci și să imprime fiecărei interpretări nuanțe și expresii noi, atitudini și gesturi complementare.

4. PRESTAȚIILE LUI MIHAIL MUNTEAN ÎN OPERA NAȚIONALĂ

Având predilecție pentru operele italiene ca urmare a stagiului său în Italia, la renumitul teatru *La Scala* din Milano (1977–1978), în clasa celebrei cântărețe Gina Cigna, maestrul Mihail Muntean manifestă un viu interes și față de opera națională, mai ales într-o perioadă dramatică pentru poporul nostru, marcată de mișcarea pentru independență și afirmare a adevărului istoric în Republica Moldova. Din repertoriul operistic național, M. Muntean a dat viață scenică eroilor principali din trei opere și a depus un efort considerabil la montarea uneia din ele, aducând clavirul de la Iași și transcriind tot textul din grafia latină în chirilică (la cererea conducerii). Aici vorbim despre opera *Petru Rareș* de E. Caudella reprezentată în premieră la Chișinău pe data de 29.04.1990, sub bagheta lui A. Mocealov. A realizat un Șuțache nemaipomenit din opera *Glira* de Gh. Neaga (interpretată la 26.04.1974 și 28.04.1974, la pupitru dirijoral — D. Goia) și a fost unicul Serghei Lazo din opera omonimă de D. Gherșfeld (premiera a avut loc la 12.10.1980, cu prilejul inaugurării noului edificiu al Teatrului de Operă și Balet din Chișinău, sub bagheta lui A. Mocealov), ce a fost reprodus de maestru de 15 ori, susținând spectacole atât pe scenele din Ucraina, cât și pe scena Teatrului Bolșoi din Moscova.

În capitolul dat vom analiza doar două opere, deoarece opera *Glira* de Gh. Neaga a cunoscut un destin nefast, neajungând pe scena mare pentru o reprezentare în fața melomanilor. Ea a rămas în istoria teatrului doar ca o încercare strălucită, realizată într-o repetiție generală publică, dar care a fost respinsă de conducerea teatrului și a Ministerului Culturii, deoarece nu corespundea ideologiei optimiste a acelor timpuri.

4. 1. Particularitățile rolului Petru Rareș din opera omonimă de E. Caudella

Compusă între anii 1883–1889 și montată abia la 02.11.1900 la *Teatrul Național* din București, opera în trei acte *Petru Rareș* a îmbogățit tezaurul muzical românesc cu o dramă romantică națională, afirmându-se ca cea mai importantă creație din punct de vedere ideatic și muzical din câte s-au scris până atunci în domeniul teatrului liric românesc. Meticulos din fire, chiar și față de interpreți, compozitorul scria în memoriile sale referitor la premiera operei la București: „Soliștii, corul și orchestra s-au străduit să mă satisfacă, dar reușita a fost foarte mediocră...” [8, p. 131]³⁷. Caudella a recurs la toate procedeele din arsenalul de operă cunoscute lui. Muzicianul a dispus și de un libret de calitate, scris de T. Rehbaum și A. Steerman după o nuvelă de N. Gane³⁸, dominat de fapte istorice autentice, nefiind lipsit însă de unele abateri de la evenimentele reale³⁹. A ales un subiect care vizează trecutul glorios al Moldovei, domnia despotică a lui Ștefăniță Vodă, ridicarea poporului împotriva lui și înscăunarea lui Petru Rareș, acest descendent al lui Ștefan cel Mare, ca simbol al valorilor de dreptate și libertate. Pe scenă nu

sunt aduse povestioare de amor și gelozie, ariile nu mai sunt singurul element de atracție pentru spectatori, ca în vremea lui N. Piccini sau A. Scarlatti, nu este folosită acea urzeală de intrigi atât de caracteristică operei de curte [8, p. 132].

Concepută ca o dramă istorică, surprinzând probleme sociale de mare însemnătate, opera *Petru Rareș* este orientată către tipul de operă patriotico-eroică, cu o muzică ce dezvăluie suferința și dezamăgirea mulțimilor, provocate de Ștefăniță și de curtenii săi, tirania acestuia. O. L. Cosma relevă cele două tabere net diferențiate: „Conflictul principal este de natură socială, o categorie țintește să instaureze libertatea, prin desființarea tiraniei, pe când cealaltă caută să mențină despotismul și robia. Dacă domnitorul și boierii sunt prezentați în momente de petrecere, la vânătoare, păturile de jos sunt în permanentă preocupare de a găsi mijloace pentru izbăvirea țării și proclamarea libertății. Lupta pentru libertate polarizează toate celelalte aspecte, reliefând ideea patriotică în prim-plan, precum și rolul poporului, care veghează și acționează când destinele țării se află în mâini nedemne” [34, p. 56].

Partitura conține numeroase adnotări și indicații de natură dramaturgică, de joc în scenă, de scenografie, de decor etc., care reamintește stilul verdian. Acest lucru a susținut procesul de reprezentare a lucrării și de montare cât mai apropiată de năzuințele autorului. Conflictul operei opune în mod destul de simplist două lumi — a binelui și a răului, reprezentate de Petru și țărani, pe de o parte, și de Ștefăniță și boieri, pe de alta. Fiecare dintre cei doi lideri este secundat de un partener — Tudora, Marin și Nikita. Sunt prezentate în manieră antagonistă două lumi sociale devenite două lumi muzicale — sfera domnitorului și a curtenilor, care are la bază o muzică romantică de influență franceză și germană, și sfera personajelor din popor, însoțite de sonorități folclorice, prin utilizarea structurilor modale specifice.

În lucrarea lui N. Sebov [238], apărută în 1983, perioadă a totalitarismului ideologic, s-a insistat asupra laturii sociale a conflictului, ajungându-se la concluzia că ideea acestei opere este lupta pentru libertate, dusă de un lider din interiorul poporului. Este într-adevăr una dintre liniile acțiunii, reprezentată în scenele de masă, dar există și o a doua linie, legată de dragostea lui Petru și Ileana [238, p. 139–228].

Opera a beneficiat de un stil modern pentru epoca compunerii ei. Mesajul ei patriotic este redat cu forță de convingere în amplele scene de masă, în cântecele care exprimă dragostea de libertate. Recitativul declamatoriu, leagă numerele muzicale și asigură unitatea partiturii. Diversitatea de forme utilizate — balada, monologul dramatic, aria, ariosoul, cântecul de pahar; rolul acordat ansamblurilor vocale denotă stăpânirea meșteșugului componistic, a mijloacelor de expresie specifice genului. Corurile sunt și ele de diferite caractere — de vânătoare, eroice, de slăvire, lirice. Există și leitmotive. Una dintre principalele teme ale operei, denumită leitmotivul

răsăritului soarelui, dovedește caracterul omogen prezent în partitură, numerele închise alternează cu scene cursive, iar orchestra dobândește un pronunțat rol în evoluția dramaturgică. E. Caudella apelează la un subiect național-istoric, descriind năzuințele de libertate a poporului; caracterizează iscusit personajele, plasând într-o clară antiteză forțele binelui și cele opuse; se bazează în limbajul muzical pe elemente folclorice.

Pe scena Teatrului de Operă și Balet din Republica Moldova, *Petru Rareș* a văzut lumina rampei la 29.04.1990, M. Muntean evoluând doar la premieră, iar până la sfârșitul stagiunii acest rol a fost interpretat de N. Busuioc. Montarea la Chișinău a acestui subiect istoric a fost dictată de conotația politică a țării, care avea de depășit o perioadă responsabilă în afirmarea sa pe arena politică europeană. Lupta pentru promovarea valorilor naționale, ce penetra întreaga suflare intelectuală a anilor '90, determină selectarea subiectului dramei istorice *Petru Rareș* pentru valorificarea crezului spiritual al cetățeanului unui stat independent, cu un trecut istoric valoros.

Evident, această operă reflectă tendințele primordiale relevate de creația școlilor naționale, cu punerea în lumină a unor personalități istorice și a ideilor generoase de patriotism, curaj, eroism, dreptate, adevăr. Pentru realizarea intențiilor compozitorului și ale libretistului, se fac și unele concesii vizavi de realitatea istorică, luându-se libertatea fabulării pe marginea câtorva date cronologice, de caracter, de situație, de concordanță cu sursele cronicilor. Sursele folosite de libretist sunt scrierile lui I. Neculce și nuvela istorică *Petru Rareș* de Gh. Asachi. În cadrul operei *Petru Rareș* apar unele elemente dramatice modificate, în comparație cu lucrările anterioare ale compozitorilor români, apar noi dimensionări ale scenelor care influențează echilibrul formelor, echilibru care pe alocuri îl simțim amenințat. Spre deosebire de opera clasică unde, de regulă, numerele sunt închise, în teatrul liric romantic fluxul sonor se desfășoară aproape neîntrerupt. E. Caudella nu înlătură total tradiția romantică, nu este adeptul soluțiilor radicale, ci adoptă principiul de dezvoltare plenară a spectacolului.

Pe coperta interioară a partiturii, E. Caudella a indicat personajele: Ștefăniță, domn al Moldovei (bariton), Nichita, boier, castelan al palatului Socola (bas), Tudora, fiică a unui boier exilat (mezzo-soprană), Marin, vasal al tatălui ei (bariton), Petru Rareș, pescar (tenor), Ileana (soprană), un soldat (bas), boieri, soldați, țărani și țărance. Acțiunea se desfășoară la începutul sec. XVI, pe vremea domniei lui Ștefăniță Vodă, urmașul la tron al lui Bogdan.

Cele șase roluri centrale a avut următoarea distribuție: Petru Rareș — M. Muntean; Ștefăniță — V. Dragoș; Nikita — N. Covaliov, V. Cojocar, I. Paulenco; Marin — B. Godin, I. Cvasniuc, B. Materinco; Tudora — N. Usenco, A. Rodrigues; Ileana — A. Buruian, M. Popescu. De asemenea, pentru buna realizare a spectacolului, și-au depus efortul: dirijorul

A. Mocealov, regizorul E. Platon, pictorul-scenograf P. Balan, maestrul de cor A. Movilă, maestrul de balet E. Gârneț, dirijorul secund Iu. Florea, regizorul secund L. Alioșina.

Eroul lui M. Muntean — Petru Rareș este un luptător pentru dreptate națională, un om din popor, a fost dezvăluit pe deplin grație consistenței mesajului, dramaturgiei bine chibzuită, materialului sonor tumultuos, de maximă tensiune, cu secvențe lirice și de înălțător eroism patriotic, declamației vocale, ce a contribuit la redarea reliefată a textului cântat.

Opera începe cu un preludiu orchestral în care răsună tema muzicală, expusă apoi de personajul principal Petru, așa-numitul leitmotiv al *răsăritului de soare*, ce este reluat în scenele de amploare din primele două acte și în scena întâi din actul trei. Leitmotivul prezintă o melodie pregnantă din punct de vedere ritmic cu un ambitus mare, în care nu lipsesc nici ecouri ale cântecului orășenesc (exemplul 31). Acțiunea operei ne transpune într-o poiană din pădure, unde tineri și tinere se prind în jocuri cu cântece. Corul interpretează un imn al naturii: *Ce vară caldă...* În rând cu ei cântă și se prinde în joc Ileana, continuând ideea corului, plină de admirație față de natură. Doar Petru este retras, gânditor, preocupat de soarta țării, pe care Ștefăniță o îndreaptă spre ruinare. La întrebarea, pusă de mulțime, de ce este atât de mâhnit, el răspunde: *...Gândeam că țara e-n nevoi...* Tânăra Ileana îi răspunde cu o notă de facilitate: *O frate, cine se ngrijește de-un lucru care nu-l privește?* La care Petru îi răspunde că domnitorul nu este demn de a fi urmaș al lui Ștefan, ci... *de blestem și ocară...* Această frază este susținută în registru acut, care demonstrează starea de disperare a eroului. Pentru reușita sunetului acut *si*¹, M. Muntean apelează la o emisie vocală naturală, ca în vorbire, fără a contracta mușchii gâtului, fără a încorda buzele și fără a crispa mușchii feței, condiționând apariția sunetului liber, neforțat.

Prima caracteristică muzicală a lui Rareș este prezentă chiar la începutul operei în scena 1 din actul I. Întreaga scenă este construită în formă plinară (*A – B – c*), primul bloc (*A*) fiind compus din introducere orchestrală, intervenții ale eroilor centrali și replici ale poporului (cor). Aici, remarcăm principiul de rondo prin utilizarea intervențiilor lui Petru drept timbru pentru refren, iar secțiunile II (*b*) și IV (*d*) (Ileana și corul) pentru episoade. Dar și în ideile expuse în fiecare secțiune, de asemenea distingem trăsăturile rondoului: Petru afirmă poziția sa fermă și plină de avânt patriotic, în timp ce intervențiile Ilenei și ale corului sunt detașate de problemele politice și axate pe acțiuni cotidiene. Concluzionăm că acest număr este scris în formă simplă multipartită (patru părți) cu introducere și codă (schema 16)⁴⁰.

Nucleul scenei date îl constituie balada lui Petru (*B*). În acest număr solistic, se fac primele prezentări ale eroului și evoluția lui de la un simplu pescar la un luptător pentru dreptate. Ultimul bloc (*c*), de mărimi reduse, este interpretat de cor într-un caracter epic, având funcția de codă. Sentimentul de mâhnire și îngrijorare pentru țară este exprimat de protagonist prin

interpretarea exactă a salturilor ascendente de cvinte, conferind fragmentului o nuanță de neliniște și tristețe, emanate de „timbrul de bronz” al vocii sale, urcând, pe măsura creșterii intensității sentimentelor, spre acutul *la*¹. Cântărețul interpretează fraze pline de durere, efectul psihologic fiind realizat atât prin *Moderato assai rubato*, cât și prin armonizarea predominant minoră. Intonațiile de suspin vor fi încadrate într-un alt leitmotiv cu caracter meditativ, bazat pe modul minor dublu armonic, ce caracterizează eroul central. Acest leitmotiv este încadrat în fragmentul cu textul: *Gândeam că țara e-n nevoi...*, având un caracter simbolic, omagiind figura luptătoare a lui Ștefan cel Mare. Ritmul sacadat și variat este susținut de maestrul M. Muntean cu exactitate grație perfecțiunii simțului său ritmic, în deplină armonie cu caracterul modulatoriu neașteptat al expunerii tonal-armonice. După redarea foarte expresivă a acestor fraze scurte, M. Muntean face o trecere organică spre alt număr solistic (exemplul 32) — balada lui Petru, scrisă în tonalitatea *Re major*, în tempoul *Allegretto*. În aceste pasaje, artistul demonstrează o stăpânire ireproșabilă a respirației diafragmale: diafragma contractată se aplatizează, măbind astfel volumul toracelui și creează un gol parțial în plămâni. Acest gol este mărit și de acțiunea mușchilor intercostali externi care, în contracție, au efectul de a ridica sau a deschide coastele. Golul rezultat în plămâni, din acțiunea acestor mușchi, îmbie aerul ambiant să intre în plămâni, fiind utilizat de către maestrul M. Muntean foarte efektiv într-o interpretare exactă a ritmului sacadat.

Balada de vitejie (exemplul 33) are la bază șase strofe de text poetic, în care se invocă trecutul glorios al lui Ștefan cel Mare: *A plecat la vânătoare Ștefan cel cu șapte vieți*, însă vânătoarea avea să fie asupra dușmanilor. Această manifestare solistică este compusă în formă tripartită mare, unde fiecare parte este scrisă în formă bipartită mică (schema 17)⁴¹. Secțiunile sunt bazate pe tonalitatea *Re major* în extremități, iar în partea mediană predomină tonalitățile *Sibemol major* și *re minor*, care, la hotarele cu repriza, este înlocuit de *Re major*. Toate aceste părți sunt înrudite intonațional deoarece dezvoltă același chip eroic, sunt adiacente și prin ritm, și prin intonațiile intervalelor de cvartă, cvintă și mișcări pe secunde, se deosebesc doar prin detalii și plan tonal. Melodia corespunde textului literar și, astfel, i se imprimă un caracter eroic, în care se remarcă prezența unei melopee încredințate fluierului cântând *rubato melismatic*. Prin sonoritatea vocii sale, pe fundalul armonic foarte dinamic, M. Muntean imprimă baladei factura cântecului de vitejie, dezvăluind caracterul de luptător al personajului.

Dificultățile vocale care pot să apară la interpretarea acestei balade constau în necesitatea emiterii puternice a sunetelor, cu accentuarea fiecărei silabe a cuvântului cântat. M. Muntean a realizat acest scop cu o deosebită facilitate datorită fazei de exhalare controlată, în timpul căreia maestrul menține expansiunea pentru o exhalare extrem de treptată și puternică. Aerul nu îl

expulzează cu putere din plămâni, ci îl lasă „cu zgârcenie”. Ambitusul fragmentului vocal cuprins între *la*¹ și *fa* nu a fost un obstacol în interpretarea deosebită a lui M. Muntean, pentru că, în acea perioadă, era deja un artist format, cu experiență lirică mondială. Calitățile lui vocale extraordinare i-au permis să interpreteze cu ușurință acest număr și să realizeze cu brio caracterul eroic expus în ritmul punctat al Baladei. În finalul acestei scene, interpretat de cor este realizată o modulație într-o nouă tonalitate *Sol major*.

Scena 2 constă dintr-un duet duios între Petru și Ileana, care dezvoltă sentimentele pure dintre frate și soră și susținere reciprocă. În acest număr, se dezvoltă latura lirică a vocii maestrului prin o gamă de culori calde și pline de emoții fraterne. Duetul este scris în formă tripartită mare (A – B – C) cu introducere orchestrală (schema 18)⁴². Secțiunea A este precedată de o introducere orchestrală în *La-bemol major*, care va deveni următoarea dominantă în tonalitatea prezentării Ilenei, adică *Re-bemol major*. Trezește interes mișcarea tonală continuă din acest fragment, linia melodică modulând din nou, de această dată în *Fa major*, prin *si-bemol minor*. Deși această secțiunea A (*Moderato*) este dedicată dezvoltării chipului Ilenei, lui Petru i se încredințează o replică pe care M. Muntean o realizează foarte expresiv, favorizată și de intervenția nepregătită a tonalității *do minor*, în dezvoltarea armonică ce decurge de la *sol minor* și *La-bemol major* (exemplul 34). Primul bloc (c) al secțiunii B în tempoul *Moderato* se concentrează pe prezentarea chipului lui Petru. Planul tonal este în mișcare, astfel de la precedentul *La-bemol major* trece în *do minor*, ca apoi să avanseze în *Do-bemol major* și să fie rezolvat în *Mi-bemol major*. În continuare, maniera interpretativă se schimbă radical, de la eroismul patetic precedent trece în *tranquillo misterioso*, ceea ce se datorează textului literar. În acest fragment, Petru interpretează un recitativ cu caracter monoton în care se relatează despre taina care i se va deschide la douăzeci de ani. M. Muntean interpretează această linie monotonă extraordinar de plastic și firesc, latura lirică a vocii sale dându-i posibilitatea de a reda atmosfera de taină în care Petru vorbește despre ceea ce soarta urmează a-i destăinui. Acest caracter psaltic îi creează lui M. Muntean necesitatea de a alinia orizontal vocea și de a uniformiza vocalele. Procedul dat presupune menținerea timbrului vocii și a puterii sonore prin toate vocalele. Ascultată pe o singură înălțime, vocea maestrului nu își modifică timbrul, nici sonoritatea la trecerea dintr-o vocală în alta, dobândind astfel egalitatea vocalelor.

Blocul d din secțiunea B (*Allegro*) vine cu o schimbare variațională a liniei melodice și a expunerii tonal-armonice, care începe în *La-bemol major*, dar este transpusă foarte repede în *Mi-bemol major* cu inflexiuni. Aici, remarcăm o metamorfoză ritmică: același material melodic este expus în triolete în tonalitatea inițială *La-bemol major*. Următoarele pagini conțin replicile recitative ale protagoniștilor care pregătesc duetul propriu-zis (C: *Moderato*), fiind expuse într-

un plan tonal instabil. Factura orchestrală devine mai modestă în comparație cu *tutti* din intervențiile lui Petru. Linia melodică a lui Petru este împresurată cu sărituri intervalice permanente la cvartă perfectă ascendentă și descendentă, ce constituie o dificultate interpretativă. Muzica corespunde textului literar eroic, iar cele mai importante silabe, din punctul de vedere al expunerii logice a textului literar, sunt evidențiate de sunetul *si bemol*¹, foarte reprezentativ pentru solist. Muntean–Rareș a interpretat cu ușurință un astfel de salt intervalic ascendent cum este cel de la *fa*¹ la *si bemol*¹, ceea ce ar fi destul de complicat pentru un cântăreț neiscusit. Duetul conține și elemente de virtuozație intonativă, intervalele de septimă și cvintă micșorată cerând de la M. Muntean o intonare exactă și o ajustare optimă a rezonatorilor. Acest lucru maestrul îl obține prin coborârea ușoară a laringelui care are ca efect lungirea faringelui, mărirea volumului acestuia fiind necesară la întărirea armonicelor grave ale sunetului vocal. Volumul faringelui tenorul îl mărește prin ridicarea valului palatin, dar și printr-o ușoară lărgire realizată de aceiași mușchi care coboară laringele (sublaringieni). În această poziție, faringele este foarte flexibil, ceea ce permite ajustarea lui pe parcursul salturilor intervalice.

Secțiunea de bază a duetului (*e* din *C*) debutează pe interpretarea în unison la octavă cu o structură armonică tradițional romantică cu multe inflexiuni: de la *Fa major* la *Do major*, care este, de fapt, dominantă reținută a modului *Fa major*, doar cu lipsa sunetului *fa* în bas, și care, brusc, trece în *La-bemol major*, aceasta din urmă fiind treapta a treia coborâtă din *Fa major*, tonalitatea predominantă rămânând totuși *Fa major* (exemplul 35). Partea mediană (*e*₁) se deosebește prin utilizarea procedeele polifonice în liniile vocale. Repriza (*e*¹) este variată, raportul dintre voci îmbogățit cu intervalele de terțe și sexte. Aici, în pasajele cantilene, cântărețul își permite să folosească mai frecvent faza de „odihnă”, un moment în care aparatul respirator se relaxează. Este cunoscut faptul că orice mușchi funcționează mai bine când se relaxează între contracții, faza aceasta fiind esențială pentru funcționarea optimă a respirației. Relaxarea între momentele de muncă se reduce doar la o clipă, tenorul însă nu o neglijează, deoarece ea face posibilă evitarea acumulării tensiunii în diafragmă. Foarte lejer, protagoniștii se lasă duși pe aripile visurilor, mișcate în ritm de vals.

Scena 3 prezintă doi protagoniști noi: Tudora, fiica unui boier, trimis de Ștefăniță în exil, unde acesta moare, și Marin, vasal al tatălui ei. Urmează cântecul de jale al Tudorei, anticipat de un recitativ, care subliniază momentul dramatic al textului. Tudora anunță existența documentului secret rămas de la Ștefan cel Mare, în care este indicat urmașul său la tron. În acest fragment, autorul îi atribuie lui Petru fraze scurte, dar importante, din punctul de vedere al dramaturgiei operei, și dificile din punct de vedere interpretativ. Toate intervențiile lui cuprind o notă interogativă. Aici, domină maniera recitativă, frazele fiind interpretate într-o manieră

tăioasă, caustică. Schimbările contrare ale direcției melodice (ascendentă – descendentă), îl obligă pe M. Muntean să interpreteze cu o deosebită exactitate intonativă prin utilizarea fazei de suspendare, care se numește și moment de retenție, în care are loc pregătirea aparatului respirator pentru cântec. După inhalare, artistul menține poziția obținută, stabilind astfel un echilibru între forțele de inhalare și cele de exhalare. Din această stare, cântărețul și începe procesul de fonare cu cea mai mare ușurință: nu este nevoie de o mișcare importantă pentru a emite sunetul vocal, este suficient doar să se dorească apariția sunetului.

Scenele 4–5 cuprind corul vânătorilor ce însoțește alaiul domnesc, cu bogate elemente ornamentale și dialogul în *stretto* din momentul de vânatoare, fiecare personaj susținându-și punctul de vedere. În cursul scenei 6, care reprezintă expoziția conflictului operei, Petru este prins la vânatoare pe întinderile domnești de către domnitor și curteni. Scena este construită în formă liberă, unde muzică urmează cursul dezvoltării textului literar, formând patru etape:

- episodul în care Petru este prins la vânătoria de vidre pe moșiile domnitorului;
- episodul în care este amenințat cu răfuiala fizică de imprimare a legii cu biciul;
- episodul în care Ștefăniță îi cere 20 de galbeni pentru a-l elibera;
- episodul în care Petru este totuși întemnițat, nefiind în stare să dea mita cerută.

În acest număr, Petru se evidențiază printr-o poziție mândră și independentă față de dictatorul țării, fiind reliefat în muzică prin intonații eroice, ritm punctat, salturi vocale *si-mi¹*, *si-fa¹*, *si-la¹* ascendente (cvarta, cvinta, septima). Jocul actoricesc din aceste fragmente, realizat de M. Muntean, este plin de bărbăție și demnitate: capul sus, pieptul bombat, toată postura emanând încredere de sine. În partida lui este utilizată pe larg declamația vocală, fiecărei silabe îi este atribuit câte un sunet punctat, realizând astfel un contrast pe fonul celorlalte linii vocale. E. Caudella, pentru a intensifica situația dificilă în care a nimerit Petru, plasează replicile acestuia în tempo de *Allegro agitato*: *Dar ce vreți? Ce rău v-am putut eu face?* În continuare, scena se desfășoară în ritm de marș eroic, păstrând maniera declamatorie, fiecare silabă fiind menționată și bine articulată. Pe parcursul fragmentului, întâlnim două fraze diametral opuse: întrebare și răspuns: *Douăzeci? Sunt un sărac!* (exemplul 36). Este un moment dificil pentru a realiza veridic scopul libretistului, însă tenorul îl trece cu brio, grație măiestriei sale și capacității de redare subtilă a intonațiilor specifice ale sunetelor cromatice ascendente și descendente. Pentru realizarea stabilă a tonului, maestrul utilizează amplu o tensiune interioară ce se traduce în exterior prin energia degajată în sunet. Aici ne referim la libertatea emiterii sunetului în calitatea parametrilor fizici ai sunetului: înălțime, durată, intensitate.

În Scena 7 îl vedem pe Rareș–Muntean implicat într-un cvartet alături de Ileana, Ștefăniță și Nikita (ajutorul lui Vodă)⁴³. Acest cvartet este dedicat dezvoltării chipului frumoasei Ilene. Vocile masculine grave (Ștefăniță și Nikita) o admiră pe Ileana, pe când cealaltă voce masculină (Petru) se preocupă de soarta surorii sale, în timp ce Ileana este îngrijorată de situația precară în care s-a pomenit fratele ei mult iubit. Urmărind textul literar, putem delimita două aliaje conceptuale: primul, și cel mai important, este între Ileana și Petru; al doilea este tangențial între Ștefăniță și Nikita. Din punctul de vedere al materialului muzical, observăm din nou supremația liniilor vocale ale Ilenei și ale lui Petru, celelalte două contrapunctând prin fraze cu caracter recitativ. Totuși, predominantă este partida Ilenei, repetată și în orchestră, plasată în registrul acut. Textul muzical al lui Petru este expus ca o componentă a duetului de concordanță, susținând și completând linia surorii sale, reușind să îndeplinească funcția de comentator. Uneori partida lui Petru este construită pe intervale consonante cu partida Ilenei, demonstrând unitatea lor spirituală. Fraza *O, scumpă soră!*, declamație dureroasă în registrul acut (fa^1 – sol $diez^1$), a fost interpretată de M. Muntean cu fermitate vocală, redând pregnant chinul care sfâșia sufletul eroului. Deși acesta din urmă posedă o linie vocală destul de desfășurată, scopul lui M. Muntean în numărul dat era să aplice o metodă de fonație cu care să nu eclipseze partenera. Artistul realizează propria sa metodă de emisie vocală activă, dar nu *forte*, precum și o dicție exactă. Cântărețul susține impostarea vocală pe o respirație completă — costodiafragmală, trecând sunetele prin cavitățile de rezonanță, ceea ce ajută la producerea unei multitudini de vibrații a sunetelor armonice care îi îmbogățesc sonoritatea. Intensitatea presiunii pe care o utilizează maestrul în expirare este caracteristică nuanței dinamice de *mezzo-forte*, fapt ce permite evidențierea pregnantă a liniei vocale a partenerei sale. În ceea ce privește corectitudinea rostirii, tenorul o obține prin respectarea identității fiecărui fonem component al textului, prin articulare energetică spre a fi percepută lesne în toată sala, prin știința de a „lega” toate sunetele de vorbire la coloana de aer și de a le integra într-un șir fără întreruperi nefirești.

Scena a 8-a îl prezintă pe Petru Rareș ca un adevărat luptător pentru dreptate și libertate. Mulțimea se opune abuzurilor domnitorului, în frunte cu Petru jură că se va răzbuna (schema 19)⁴⁴. Din punctul de vedere al formei muzicale, scena dată este compusă în formă bipartită mare cu introducere și codă ($A - B$). În prima parte, linia vocală a lui Petru este mai amplă, cuprinzând două blocuri ($a - a_1$), create într-o manieră cu caracter luptător. La granițele lor, deslușim o replică a lui Marin cu scopul delimitării evidente a acestor două intervenții ale protagonistului. Blocul b este dedicat lui Marin venind cu un material muzical nou, dar neutru, care contrastează cu textul muzical al lui Petru. Introducerea orchestrală din două măsuri oglindește starea

sufletească a lui Petru, răsunând sumbru, cu o notă de disperare *Più sostenuto e meno mosso* în tonalitatea de bază *la minor*.

În debutul secțiunii *a*, apar intonații nespecifice manierei nobile de arie, ci mai mult amintesc de cele de romanță. Acest segment al formei este destul de dificil din punct de vedere ritmic: sunt utilizate diverse durate, inclusiv trioletele. Scara sonoră cuprinde intervale destul de mari: cvarte, sexte, octave (*si becar* – *sol¹* ascendent, *do¹*– *la becar¹* ascendent, *la becar¹*–*mi bemol¹* descendent). Aceste sărituri corespund sensului textului literar: *Tiranului jur moarte*. Cuvântul *moarte* fiind expus la un interval de octavă descendentă (*la becar¹*– *la becar*), un moment destul de dificil în interpretare. Nici aici Muntean nu a ratat șansa de a se afirma, interpretând sunetul *la¹* acut cu o strălucire vocală, iar sunetul *la* cu o octavă în jos cu o nuanță catifelată, demonstrând o voce puternică și profundă. Registrul acut la care recurge autorul provoacă la fel dificultăți interpretative⁴⁵.

Secțiunea *B* se deschide cu o mică introducere orchestrală, ce pregătește caracterul impetuos al arioso-ului lui Petru (*c*). În majoritate, acest arioso este amplasat în registrul de trecere — *ponticello*, lucru incomod și chiar obositor de interpretat. Pentru a evita aceste stări de extenuare vocală, M. Muntean revine la principiul fundamental al *belcanto*-ului, pe care se lucrează în primele etape de studiu al vocii — *legato*. Acesta facilitează trecerea gradată de la un ton la altul pe diferite intensități, fără a sesiza ajustarea registrelor, asigurând rezolvarea de la sine a echilibrării registrelor și reduce posibilitatea de apariție a „fracturilor” vocii. Terțetul (Petru, Tudora și Marin) cu cor (*d*) continuă atât linia melodică din arioso lui Petru, cât și mesajul ideatic, depunând un jurământ solemn de a dezrobi țara. Ansamblul se bazează pe o sunare mai mult în unison a vocilor bărbătești, cu o factură acordică.

În scenele cuprinse între numerele 1 și 9 din actul II, protagonistul operei nu este implicat în dezvoltarea acțiunii, ea fiind desfășurată prin contribuția celorlalte personaje. Remarcăm muzica veselă și legănată în măsura de 6/8 din scena 1 (viața cotidiană a castelului), care amintește stilistic de „câmpul” sonor al operei *buffa*, iar structura ritmică aduce unele ecouri de tarantelă. În scena a 2-a o vedem pe Ileana prizonieră a lui Vodă. Aici, compozitorul introduce muzică de divertisment și creează tensiune prin suprapunerea contrastantă a cântecului soldaților și protestele fetei. Scena a 3-a continuă linia dramatică prin aducerea în scenă a boierului Nikita, care dă ordin ca fata să fie lăsată în pace și adusă la palat, unde Ileana află un mare secret. Petru este de fapt fiul lui Ștefan cel Mare, pe care acesta îl desemnase urmaș la tronul țării. Scenele 4-5 îi reprezintă pe Marin și Tudora, care se strecoară cu tariful de lăutari în castel pentru a o ajuta pe Ileana să evadeze. Muzica se fragmentează în dialogul dintre cei doi pe fundalul unui cor ce intonează un cântec de petrecere. În cadrul scenei 6, Marin continuă să cinstească soldații, în

timp ce Tudora reușește să se furișeze în castel ca să o anunțe pe Ileana despre planul lor de evadare. Chefului din curte i se alătură Nikita, care vrea să afle de la Marin „lăutarul” ce se vorbește despre răscoală. Marin este de acord să-i fie informator, linia melodică dezvoltându-se într-un duet. Scena 7 este dedicată evadării: Ileana poartă costumul bărbătesc al Tudorei, iar Tudora este îmbrăcată în haine de țărancă. În aceste pagini, auzim un terțet între Ileana, Tudora și Marin, care amintește ansamblurile comice din operele lui G. Rossini. Evadarea Ilenei a eșuat în scena 8, soldații recunoscând-o în hainele bărbătești. Tudora și Marin se salvează prin fugă. În scena 9, Ileana este predată lui Nikita, care o numește trădătoare și o întemnițează.

Scena 10 dezvoltă chintesența chipului lui Petru Rareș, care se reproduce în peisajul unei regiuni muntoase, în plină noapte. Petru este cuprins de un vis uimitor: că ar fi domn al Moldovei. În contextul întregului act, scena *Visul lui Petru Rareș* se detașează atât prin contextul literar, cât și prin cel muzical. E un contrast binevenit, un portret muzical „creionat” cu sensibilitate. Introducerea este de o reală savoare armonică: *Închine-se întreg norodul în fața mea ...* În aceste patru măsuri, succesiunile acordurilor: *Do major, Re major, mi minor, Re major, Fa major, Re-bemol major, Mi major, Do major, fa-diez* cu septima micșorată sunt savuroase și originale, arătând o „sclipire” dintr-un alt Caudella, desprins de obsesia majorului și minorului clasic, a modulațiilor care repetă la nesfârșit un număr restrâns de procedee și care subordonează, în general, melodia, împingând-o spre un recitativ excesiv ce marchează de-a lungul operei o inevitabilă monotonie. Recitativul silabic, dar totuși cantabil în tempo *Andantino*, este scris în tonalități minore, cu utilizarea alterațiilor și cromatismelor pe fundalul de tremolo orchestral (exemplul 38). Secțiunea care urmează *Trezirea lui Petru* este marcată cu indicația *Più animato* și transformarea factuală: de la un tremolo *tutti* la un bas evidențiat. Compozitorul utilizează un duet neobișnuit: partida tenorului și basul orchestral. Basul nu mai are funcția de acompaniament, ci de comentator al sentimentelor, al gândurilor eroului. În continuare, avem o nouă schimbare de caracter (*Marciale*) în tonalitatea *La major*. Aici, se vehiculează intonații patetice și eroice nelipsite de bravură și încărcătură emoțională. Este un marș cu un diapazon relativ mediu, compus în forma de lied⁴⁶.

O nouă tentativă de eliberare a Ilenei (scena 11) este organizată de Petru, având rolul de agitator. În ritmul aceluiași marș, de această dată în tonalitatea *Re major*, eroul se adresează confrăților săi. Cu un salt ascendent la interval de sextă, începe un nou material muzical, în care Petru trezește poporul la răscoală: *Să mergem, căci iată sfânta zi...* Compozitorul introduce în scriitura vocală ritmul punctat și salturile la intervale mari. Tesitura înaltă în care este susținut acest fragment face ca intervenția vocală să fie complicată în interpretare, însă Rareș-Muntean a

avut atâta putere de convingere, încât niciun spectator nu a pus la îndoială faptul că acest băiat este demn de a fi domnitorul țării.

În episodul următor (scena 12), Marin și Tudora se reîntorc de la castel, la locul conspirației, unde Petru îi așteaptă cu nerăbdare în speranța că o vor aduce pe Ileana. Aceștia însă îi spun că tentativa de eliberare a fetei a eșuat. O introducere orchestrală agitată oglindește starea de neliniște a lui Petru. Frazele interogative vin mereu în ascendență, însoțite de același ritm punctat, și în țesătură înaltă, incomodă. Urmează un duet dialogat între Petru și Marin, după care cel din urmă este înlocuit de Tudora, păstrându-se același caracter dialogat, susținut de un ritm punctat, în registrul acut. Acest duet se dezvoltă în unison de octavă, începând în *Si-bemol major*. Odată cu schimbarea remarcii *poco più animato*, se schimbă și fundalul modal-armonic: *Si-bemol major* trece în *Sol-bemol major*, după care urmează *Mi-bemol major* și, în final, în *Si-bemol major* armonic pe fundalul motivului de răsărit de soare. Actul se încheie într-o atmosferă de imn, afirmând hotărârea tuturor răsculaților de a o elibera pe fată și de a pune capăt domniei tiranului. Din punct de vedere interpretativ, acest episod nu are momente dificile, fiind scris într-un registru vocal mediu și destul de comod, doar la finele scenei urmând două variante de interpretare a sunetului final, atât în partida tenorului, cât și în partida sopranei: sau sunetul *fa*¹, sau *si*¹. După arhivele personale ale tenorului M. Muntean, putem concluziona că varianta aleasă de interpret a fost anume aceea mai dificilă, fapt înțeles, deoarece capacitățile vocale ale artistului îi permiteau să cânte cu ușurință aceste sunete acute, fiind aplaudat îndelung de către public. Tehnica de interpretare a notelor acute aplicată de M. Muntean se remarcă prin destinderea mușchilor care participă la expirație în cânt realizată în așa fel încât pereții cutiei toracice să nu fie brungați prin mișcări dezordonate. Din această stare cântărețul și începe procesul de fonare cu cea mai mare ușurință. Evidențiem că, pe parcursul actului II, partida lui Petru se aprofundează în realizarea caracterului unui luptător național, plin de bărbăție și demnitate, care găsește o plăsmuire artistică de înaltă calitate în interpretarea lui M. Muntean.

Cele mai de seamă repere din actul III sunt: aria *Dorul Ilenei*, scenele de masă, *Marșul* și *Corul oaspeților*, baletul bazat pe o melodie de brâu și o horă. Scena 1 se desfășoară pe baza materialului muzical din aria *Dorul Ilenei* în tonalitatea *sol minor* cu treapta a IV-a ridicată, semănând cu melodiile de doină. Aici, reîntâlnim ecouri de fluier și de *rubato melismatic* (ca și în balada lui Petru din actul I).

Scena 2 debutează cu duetul Ileana și Petru, care păstrează ritmul punctat în tempoul *Moderato*. Partida lui Petru, împresurată din nou cu salturi considerabile, chiar de la început fiind un salt de o octavă (*sol-sol*¹), lucru greu de interpretat, care necesită iscusință vocală și o școală de canto avansată, este cântată de M. Muntean într-un mod remarcabil. Saltul de octavă în

tehnica vocală este un procedeu pe cât de incomod, pe atât de periculos, deoarece o poziționare incorectă a laringelui în emiterea notei de jos face imposibilă fonația sunetului acut, devenind tensionat, strangulat și metalic. Maestrul evită astfel de probleme printr-un simplu procedeu de amplasare a laringelui în poziția notei acute pentru emisia notei grave, astfel evitând „lucrul” de prisos la nivelul mușchiului vocal.

Acest duet se produce în lipsa protagonistului pe scenă, Ileana aflându-se în castel, iar Petru afară (după culise). Liniile melodice sunt foarte diferite: Ileana are doar replici de recitativ, cu numeroase salturi, iar în partida vocală a lui Petru persistă totuși o manieră mai mult cantabilă. Ambitusul vocal nu prezintă o dificultate interpretativă, cuprinzând sunetele: *fa* și *sol*¹. Identic este și planul modal-armonic, bazat pe tonalitatea *Do major* cu inflexiuni în *Sol major* și *Fa major* (exemplul 39). Acțiunea continuă cu intrarea lui Nikita, care descoperă o scrisoare trimisă de Petru cu ajutorul unei săgeți, mesaj despre apropiata eliberare a Ilenei. Textul este destul de anevoios, întregul episod apărând și pe plan muzical ca un „balast”.

În scena 3, Petru reușește să pună mâna pe un mesaj al lui Ștefăniță, îmbătându-i solul într-o cârciumă. Petru ingenios îmbracă hainele acestuia și îi înmânează lui Nikita solia din partea lui Vodă care își anunță sosirea. Frazele scurte ale lui Petru nu sunt lipsite de intensitate dramatică, fiind susținute de un fundal modal tradițional, format preponderent din trisonuri majore, finalizând cu septacordul major de la *La*. Diapazonul acestei intervenții nu este prea complicat, reținut totuși în tesitură înaltă, ceea ce conferă fermitate de convingere frazelor eroului. Astfel de momente tensionate dramatic nu afectau emiterea lui vocală, ea fiind liberă și degajată, fiind construită pe principiul preferat al maestrului „cu cât muzica este scrisă mai sus, cu atât laringele se poziționează mai jos”, — idee frecvent folosită și la orele lui de canto.

Scena 4 începe cu întâlnirea dintre Petru și Ileana, tratată ca un dialog patetic întrerupt de trompete, care anunță apariția domnitorului⁴⁷. O singură nuanță pe care o putem menționa vizează utilizarea pe larg a juxtapunerii de septacorduri majore de la: *sol-diez*, *fa*, *do*, ceea ce denotă un pas spre avansarea expresiei muzicale.

Odată cu scena 5, Caudella reia muzica de divertisment printr-un marș urmat de *Corul oaspeților*, scris în formă bipartită de tip A – B. Ștefăniță este îngrijorat de veștile privind răskoala. După un episod coregrafic (hora), scena se încheie simetric prin readucerea celor două idei muzicale: *Corul oaspeților* și *Marșul*. În scenele 6–7, Nikita îi comunică lui Ștefăniță tentativa de evadare a Ilenei. Acțiunea operei devine tot mai agitată. Adusă în fața tiranului, fata refuză să-și trădeze tovarășii, preferând să se omoare. Dar, în acest moment, în castel intră Petru. Nikita este ucis, Ștefăniță și partizanii lui sunt dezarmați.

În scena 8, Petru îi întâmpină pe Tudora și Marin. Frazele protagonistului sunt pline de elan: *Bună sosire, amici ai libertății*, fiind însoțite de juxtapunerea septacordurilor majore mici de la *la*, *re*, *fa*. Textul literar dictează și maniera interpretativă axată pe prosodia puternică, M. Muntean fiind foarte convingător, grație percepției profunde a stării psihologice a eroului său. Artistul evită fracționarea materialului muzical prin rostirea textului literar, aplicând „legarea” notelor (chiar și a celor cu durată scurtă), sunetele fiind emise în mod curgător, *tenuto*, creând impresia unor cercuri concentrice sau a unui arc obișnuit cu bolta în sus.

Ileana aduce dovada — Petru este urmașul legal al tronului, conținută într-un act lăsat de Ștefan cel Mare (scena 9). Boierii îl recunosc pe Rareș ca urmaș legitim al lui Ștefan. La aceste mărturii, Petru rămâne înmărmurit: visul lui, tăinuit de mulți ani, a devenit realitate. Intervențiile lui vocale sunt cuprinse de entuziasm, executate în manieră declamatorie, reținute în registrul acut al sunetelor *la¹-sol¹-mi¹*, susținute de acordurile tonalităților *Fa major*, *Do major*, *Re major*, *Mi major*. Aceste pasaje sunt interpretate de M. Muntean cu mare intensitate vocală. Sunetele emise de artist pe poziție înaltă de rezonanță, sunt transmise în sală după legile acusticii și nu reclamă o forțare excesivă a respirației și nici o încordare a musculaturii ce participă la procesul vocal, obținând astfel un efect sonor maxim cu efort fonator minim.

Tot din actul lăsat de Ștefan cel Mare reiese că Petru și Ileana nu sunt frați, cum se considera, astfel cei doi pot să-și destăinuie dragostea pe care o purtau unul pentru altul. Poporul se răscoală împotriva lui Ștefăniță Vodă și acesta se sinucide. Văzând că țara a scăpat de tiran, Rareș cântă cu înduioșare: *O, soartă, azi ai luminat al țării drum îndurerat* (exemplul 25), păstrând aceeași manieră declamatorie și ritm punctat.

În slăvirile mulțimii, se anunță căsătoria lui Petru și Ileana. Finalul operei, apoteotic, în *Re major*, se arcuiește pe textul: *Trai lung, fii domn puternic și neînvins*, interpretat de corul bărbătesc (exemplul 40). Scriitura armonică, în care nu lipsesc momente expresive grație utilizării acordurilor de septimă micșorată și nonă, este desfășurată într-o manieră simplă și nepretențioasă. O. L. Cosma precizează: „Opera *Petru Rareș*, prin specificul ei, se încadrează perfect în cadrele operei romantice, attributele ei se revendică în arsenalul romanticilor: subiectul istoric reflectând viața poporului, dragostea pentru natură (pădurea prieten credincios al omului simplu), vânătoarea, redarea trăirilor psihologice cu nuanțe variate. Se identifică elementele romantice și în muzică: balada, corul vânătorilor, procedeele descriptive, coloritul orchestral, și, mai presus de toate, pitorescul folclorului” [34, p. 112].

Reprezentarea operei *Petru Rareș* la Teatrul din Chișinău a fost o realizare meritorie, orchestra, partenerii formând un organism artistic integru în reînvierea scenică a unor evenimente istorice. Succesul acestei montări a depins în mare măsură de chipul personajului central redat de

maestrul scenei lirice Mihail Muntean. Succesul acestei montări a depins în mare măsură de reușita personajului central redat de maestrul scenei lirice Mihail Muntean. În urma cercetării noastre, am reperat particularitățile partidei lui Petru Rareș, printre care identificăm numărul redus de episoade solistice, caracterul protagonistului urmând a fi conturat în evoluțiile celorlalte personaje. Deși, după cum spuneam, rolul este lipsit de ieșiri solistice desfășurate, M. Muntean reușește să scoată în relief, spiritul combativ și fermitatea volitivă, și chiar vocația lirică a eroului său. Personajul capătă consistență și credibilitate grație unei lecturi atente substrucțiilor psihologice ale rolului și grație mobilizării plenare a arsenalului mijloacelor măiestriei vocale. Din discuția personală cu M. Muntean putem relata că acest rol i-a fost foarte aproape sufletului său. Maestrul își aduce aminte: „Montarea a fost plină de entuziasm, care a coincis cu renașterea națională. Pentru mine a fost foarte interesant să mă pot atinge, prin intermediul muzicii, de o etapă a istoriei noastre zbuciumate. Totuși, acele zile erau amărâte, deoarece gloata ieșea în străzi scandând lozinci de independență, însă în sala de spectacol erau puțini spectatori. Poate și din acest motiv mass-media a rămas departe de acest eveniment liric, dar și din motive politice, presa fiind încă controlată de puterea sovietică”.

La întrebarea noastră privind impresiile generale despre partida lui Petru Rareș, cântărețul istorisește că în acest rol nu a întâlnit dificultăți vocale, deoarece muzica lui E. Caudella este scrisă foarte comod pentru vocaliști. Astfel, interpretul îl plasează, în unele aspecte ale melodismului, pe compozitorul român alături de renumitul G. Verdi. Totuși E. Caudella este mai reținut în repartizarea numerelor solistice în partida tenorului (în comparație cu G. Verdi), lucru care nu l-a împiedicat pe M. Muntean să se simtă „urmașul lui Ștefan cel Mare”. Maestrul mărturisește: „Nu am fost preocupat de cantitatea ariilor, eram pătruns de gânduri nobile și plin de entuziasm că îl pot cânta pe Petru Rareș. Pentru mine cel mai important a fost că am reușit să mă ating de acest chip istoric puternic și luptător, dar că este mult de cântat sau puțin nu m-am gândit niciodată. Nu am fost și nu sunt un cântăreț egoist și faptul că eroul meu a fost plasat preponderent în ansambluri și scene de masă (ceea ce are o explicație logică: Petru fiind reprezentantul poporului) a fost chiar mai aproape de natura mea psiho-emoțională”. Realizând analiza minuțioasă a liniei vocale a eroului central, am remarcat o amplasare predominantă în registrul de trecere — *ponticello*. La întrebarea noastră cum s-a simțit în această tesitură vocală, M. Muntean afirmă: „Toată viața îi voi fi recunoscător marelui L. Pavarotti. Făcând stagiul la Teatrul *La Scala*, l-am întrebat cum se cântă notele de trecere, la care mi-a răspuns că note de trecere nu există, ci sunt acele sunete pe care trebuie să te odihnești pentru a cânta în plină forță acutele mult așteptate de public. În ceea ce privește partida lui Petru Rareș, în care persistă astfel

de note de trecere, nici nu le-am observat, deoarece eram plin de elan spiritual grație caracterului textului eroic”.

Opera *Petru Rareș* ilustrează un eveniment important în istoria operei naționale, însă nu atinge nivelul artistic al operei mondiale, din acest motiv ea nu a rezistat mult timp în repertoriul Teatrului de Operă din Chișinău. Tot din acest motiv nici fragmente, nici arii din această operă nu se regăsesc în procesul educativ al vocaliștilor. Astfel, ajungem la concluzia că misiunea muzicienilor de a realiza acest spectacol a fost una măreață, oferind spectatorului posibilitatea de a face cunoștință cu una dintre primele opere naționale cu subiect istoric. După părerea tenorului M. Muntean, soarta tuturor operelor naționale, inclusiv a lui *Petru Rareș*, este scurtă, acestea neavând șansa de a renaște pe scena lirică, deoarece „...nu avem un public educat estetic, nici tradiții teatrale ca în occident, unde spectatorii sunt curioși să audieze o interpretare inedită. Publicul moldav este axat pe necesități vitale, viața spirituală fiind situată pe ultimul loc. Opera, între timp, a reușit să devie un produs scump care necesită investiții, iar dacă nu există cumpărători, dispare și produsul”.

4. 2. Eroul revoluționar din opera *Serghei Lazo* de David Gherșfeld

În școala componistică moldavă există multe pagini lirice: *Grozovan*, *Aurelia*, *Serghei Lazo* (D. Gherșfeld), *Balada eroică* (A. Stârcea), *Glira*, *Cornul de aur*, *Păsărea Phoenix*, *Nefertiti*, (Gh. Neaga), *Casa mare* (M. Kopytman), *Păcală și Tândală* (V. Verhola), *Lupul impostor*, radio-opera *Hulubii de Hârtie* (Z. Tcaci), opera-rock *Lecția de istorie contemporană* (V. Bitkin), *Alexandru Lăpușneanu* (Gh. Mustea), *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* (G. Ciobanu) ș.a. Una dintre importante manifestări solistice a lui M. Muntean în opera națională a fost realizarea partidei lui *Serghei Lazo* din opera omonimă în trei acte de D. Gherșfeld pe libretul lui Gh. Malarciuc. În făurirea acestei montări au fost implicate cele mai reprezentative forțe artistice: M. Muntean — *Serghei Lazo*, M. Bieșu — *Olga*, L. Alioșina — *Tasea*, L. Matiughina — *Elena Stepanovna*, F. Mojaev — *Popov*, F. Anikeev — *generalul Ooy*, dirijor — A. Mocealov, regizor — E. Platon, scenograf — A. Șceglov, maestru de balet — A. Bihman, maestru de cor — V. Condrea. Premiera a avut loc la 12 octombrie 1980 cu ocazia deschiderii noului edificiu al Teatrului de Operă și Balet.

Peste doi ani, la sfârșitul lunii decembrie, opera a cunoscut o a doua producție, la care au colaborat cu succes dirijorul A. Gherșfeld, regizorul E. Platon, scenograful V. Okunev și I. Press, maestrul de cor A. Movilă, coregraful A. Bihman. Această opera a fost inclusă în programul de concerte al turneelor organizate în Moscova, Soci și Kiev, bucurându-se de succes.

Ziarul *Literatura și arta* din 06.11.1980, într-un interviu cu autorul operei D. Gherșfeld, relatează despre motivul apelării anume la aceste momente istorice: „O operă contemporană presupune... și un erou contemporan. Chipul lui Serghei Lazo, eroic și tragic în același timp, reprezintă... una din valorile tematice sigure, care ar servi eventual și o partitură muzicală. Ca gen epic, opera reclamă un astfel de subiect și personaj central, ce ar putea fi sintetic, atotcuprinzător prin acțiune, imagine, viziune etc. În acest sens, viața lui Lazo, oricât de scurtă, ca un „fulger”, ar fi fost... un punct de maximă atracție” [56, p. 3]. Tot același ziar, la 8 ianuarie 1981, scria că „limbajul muzical al operei, care, prin factura sa, este cu precădere tradițional... nu pretinde a se conforma noilor procedee și mijloace expresive specifice artei muzicale moderne. Rolul lui Serghei Lazo în interpretarea lui Mihail Muntean, se impune prin vasta lui cultură, ce înlesnește misiunea de a suporta acea grea povară care îi revine în calitate de interpret al rolului titular atât de amplu și bogat în episoade solistice și de ansamblu. Iar în concluzie redacția ziarului afirmă că M. Muntean, prin chipul lui Serghei Lazo, a realizat un veritabil succes de creație” [40, p. 186].

Într-o recenzie generoasă semnată de E. Mironenco, găsim astfel de aprecieri: „Limbajul muzical al operei *Serghei Lazo* impresionează prin stihia melosului emoțional și încordat. Compozitorul schițează chipul eroului central, în primul rând, ca un chip eroic. Însă în acest eroism nu există nimic declarativ. El este îmbibat de pasiune, neliniște romantică, de plenitudinea și bogăția sentimentelor vieții. Serghei Lazo este redat multilateral: în ambianța combatanților, în lupta cu iuncherii albi și garda niponă, în sânul familiei alături de soția Olga și mama Elena Stepanovna. Deopotrivă cu spiritul eroic, în operă expresiv trece și linia lirică asociată de chipurile Olgăi și Taisiei. Pe al treilea plan al creației se situează sfera socială care ajută să simțim spiritul epocii și locul acțiunii” [208, p. 7]. Continuând firul analitic, muzicologul scrie: „În special trebuie să remarcăm munca depusă de Mihail Muntean. Artistul atât de mult s-a înrudit cu rolul lui Serghei Lazo, încât creează un chip de o rară veridicitate vitală” [208, p. 7].

Despre momentele reproducerii scenice ale operei găsim în articolul lui E. Mironenco următoarele referințe: „În toate tablourile este prezent unul și același decor — colonne modeste gri, care sunt completate cu unele „elemente” de decor: ba crengi aplecate ce simbolizează Taigaua, ba fragmente de gard din nuiele etc. Distingem discordanța dintre decorurile reduse, extrem de convenționale, și costumele pompoase...” [208, p. 7].

Dramaturgia se axează pe soarta anevoioasă a eroului Serghei Lazo, el fiind nucleul conflictului. Succesul acestei opere depindea în mare măsură de cântărețul care interpreta rolul lui Lazo, iar M. Muntean a reușit să asigure acest lucru cu o deosebită măiestrie. Aici, ca și în alte roluri, cântărețul a demonstrat aptitudinile cele mai potrivite și anume: o voce admirată pentru calitățile sunetelor acute, care în partida vocală a lui Lazo sunt expuse până la nota *si*¹, registrul

mediu având o sunare catifelată, iar registrul grav ajungând până la *re*, toate acestea fiind încununate cu o tehnică vocală perfectă și un timbru bogat în armonice. Desigur toate aceste calități vocale au fost îmbogățite cu o plastică teatrală, astfel încât măiestria de actor s-a manifestat la cel mai înalt nivel. M. Muntean a respectat riguros cerințele vocal-dramatice, grație cărora a reușit să realizeze veridic dramaturgia operei.

Actul I cuprinde expoziția chipului lui Serghei Lazo în diverse circumstanțe: tabloul 1 — conacul părintesc alături de familie și prieteni, tabloul 2 — pe piață cu soldații. Prima apariție a protagonistului are loc în tabloul 1 în contextul sărbătorilor de iarnă din anul 1917 în Moldova. Acțiunea începe cu o introducere orchestrală, ce deschide panorama unui conținut tulburător, după care urmează o scenă amplă de masă. Aceasta dezvăluie o imitație a colindelor de Crăciun, având la baza lor materiale muzicale din cântecele populare ruse. Construit în formă tripartită mare ($A - B - A_1$), tabloul 1 este pătruns de bucurie și voioșie și se dezvoltă pe principiul *crescendo*: inițial, cântă sopranele, apoi li se alătură altistele, ca, la finele scenei, să cânte corul întreg. Colindele sunt urmate de o solemnă poloneză de bravură în interpretarea oaspeților de la conacul familiei Lazo. Pe fundalul ritmului de poloneză sunt incluse replicile Elenei Stepanovna și ale Tasei, neliniștite de absența lui Serghei la sărbătoarea familială. Și doar după aceasta, pe scenă își face apariția tânărul ofițer Serghei, proaspăt absolvent al unei școli militare, încântat de frumusețea nopții de An Nou. Primele fraze ale eroului nu sunt desfășurate, cuprinzând doar câteva replici: *Ce noapte admirabilă, ger și zăpadă... cântec* (exemplul 42).

Deși textul literar presupune o stare de sărbătoare, muzica nu prea corespunde acestei stări, fapt despre care mărturisește tempoul *Moderato* și predominarea mișcărilor descendente în linia melodică. La fel, departe de sărbătoare este și structura armonică a acestei prezentări laconice. Se vede foarte clar predominarea trisonurilor și sextacordurilor minore, treptelor alterate, utilizarea modului major–minor paralel (*Do-major — la-minor*). Mijloacele armonice ale acestei secțiuni, în comparație cu cele precedente, ar anticipa evoluția evenimentelor tragice din destinul lui Serghei Lazo. În adresarea către Tasea, logodnica sa, armonia este chiar atonală, toate acordurile fiind disonante, ceea ce reflectă încordarea din lumea interioară a eroului. În linia melodică predomină maniera seacă, declamatorie, fără utilizarea procedeului cantabil, fiecărei note revenindu-i câte o silabă. Maestrului îi reușește acest lucru datorită aplicării poziției corecte a vârfului limbii pentru orice vocală (pe arcada dentară inferioară sau pe gingia aferentă). Mișcările pentru realizarea consoanelor le efectuează rapid și ferm, evitând împiedicarea vârfului limbii să revină la loc pentru vocale.

Secțiunea incipientă a acestui tablou finalizează cu un imn-rugăciune festiv întru proslăvirea autocrației și armatei ruse, care este dizolvată în melodiile populare de joc de la

începutul tabloului, astfel realizând o arcă de unire a întregii scene. Afară, în pragul casei părințești, Serghei îi dezvăluie mamei cele mai ascunse și mai ferme gânduri ale sale, hotărârea de a-și croi o altă cale în viață. Are loc o prezentare scenică bine plăsmuită și desfășurată, este vorba de monologul și scena cu Elena Stepanovna. Acest tablou îl vom analiza ca un tot întreg, îl putem caracteriza ca fiind scris în formă multipartită plenară cu elemente de repriză, cu introducere și codă ($A - B - C - D - E - B_1 - B_2$)⁴⁸. Din schema 20 reiese că tabloul este divizat în două blocuri mari, dezvoltate în egală măsură după cantitatea de măsuri, punctul dramatic însă revenindu-i celei din urmă, deoarece anume în dialogul cu maică-sa se produce conflictul social și reafirmarea deciziei revoluționare luate de Serghei Lazo. Intonațiile din introducerea orchestrală în opt măsuri pătrund în coda orchestrală, formând un arc unificator al întregului tablou. Intonațiile comune răsună la nuanța *forte* pe clusterul *sol-la-si* foarte convingător, într-un desen ritmic de însumare, în tonalitate *Si major*, iar în coda este introdus și punctul de orgă *do*.

Blocul incipient constituie prima și ampla reprezentare a eroului operei. Aici sunt dezvăluite aspirațiile lui tainice și speranțele, dezvoltate într-o evoluție continuă. Anume din acest motiv monologul este compus din patru compartimente, fiecare având caracter propriu. Inițial, partida lui Lazo se dezvoltă într-un recitativ (*A*), fiind prezente preponderent mișcări melodice descendente, în armonie predominând trisonuri majore. Observăm, pe parcursul a șase măsuri din prima secțiune a recitativului, utilizarea *basso ostinato* pe nota *do*, care imprimă acestor fraze un efect de reflecție profundă asupra evenimentelor cruciale, astfel generându-se ideea revoluționară. Exclamația fermă a protagonistului în fragmentul din secțiunea *A* nota *mi*¹ este repetată de șase ori consecutiv: *Eu, eu, eu, o viață...* Dacă în linia melodică nu are loc nicio mișcare, planul modal însă este în continuă metamorfozare: primul „*eu*”- *mi*¹ este acompaniat de acordul trisonului *Fa-major*, după care al doilea „*eu*”- *mi*¹ trece în *Fa-diez major*; iar al treilea „*eu*”- *mi*¹ este susținut de orchestră în *la-minor*. Compartimentul *B* se remarcă prin *Ardente* pe textul: *O’ncep cu... încredere*, cu utilizarea trioletelor și a duratelor scurte (optimi, șaisprezecimi). Secțiunea *C* poate fi delimitată din momentul apariției tonalității de bază *Sol-major*, trecerea de la o secțiune la alta este efectuată fără pregătire, astfel încât materialul tematic nou apare brusc. Compartimentul *D* aduce un alt caracter, cel de marș, ceea ce este remarcat de către compozitor — *Marciale*, o pulsație sistematică la măsura de 4/4, iar linia vocală trece într-un recitativ marcat, declamatoriu (exemplul 43). Aici, protagonistul declamă, scandează pe nota *do diez*¹ cu o nervozitate vădită: *Și el, mediul acesta*. Emiterea acestei acute reclamă lui M. Muntean atacul sunetului, ceea ce include actul punerii în vibrație a coardelor vocale și constituie baza realizării pozei de voce și a emisiei vocale corecte. Există două feluri de atac al sunetului: prin expirare și prin lovitură de glotă. În primul caz, coardele vocale sunt puse în

vibrație de aerul ce trece ușor prin glota întredeschisă. În al doilea caz, fiecare sunet este produs brusc, ca o explozie, datorită aerului strâns în partea inferioară a coardelor vocale. Metoda utilizată de maestru, pe care o transmite elevilor săi, este aceea de a ataca sunetul prin expirare liniștită, păstrând astfel sănătatea și longevitatea aparatului vocal.

Monologul se proliferază într-un duet dintre erou și mama lui, ce formează al doilea bloc masiv al acestui tablou. Mama îl roagă să-i explice starea în care se află, intuind că își va pierde fiul, deoarece acesta îi declară cu fermitate că vrea să plece din aceste locuri. Duetul cuprinde secțiuni desfășurate, ceea ce ne face să ne amintim de R. Wagner și de creația târzie a lui G. Verdi sau, din opera rusă, de P. Ceaikovski, formând un compartiment monumental.

Primele fraze ale lui Serghei sunt plasate într-un fundal armonic foarte încordat, (*Ansioso*). Aici, agregatele acordice nu sunt pregătite și nu au rezolvare, predominând fonismul armoniilor crude, cu utilizarea sonorităților disonante. Momentul apariției mamei se va reflecta în partida orchestrală prin intensificarea sunării armoniilor disonante, astfel autorul accentuează diferența în idei și aspirații ale celor doi. Ambitusul acestui duet este cuprins între notele *re* și *si*¹ în partida tenorului, și între *re* și *sol diez*¹ în partida vocală a mezzosopranei. Cele mai frecvente și preferate intervale melodice utilizate de compozitor în partidele vocale sunt cele consonante de terțe, cvinte perfecte, sexte, iar în cadrul duetului, D. Gherșfeld folosește și salturi mari la intervalul de nonă sau triton, pentru a evidenția unele idei literare, sau sentimente de revoltă. Acest sentiment este accentuat și de durate ritmice diverse: de la șaisprezecimi, optimi, pătrimi, doimi, până la note întregi, incluse în finalul duetului pe sunetul *si*¹ în partida tenorului.

O nouă intervenție a tânărului ofițer o remarcăm în ultimul compartiment al secțiunii *E*, în care își dezvăluie ideile sale secrete pe tonalitatea *Sol major*, din care se naște repriza *B₁* pe un diapazon larg (*re-la*¹) cu ascensiuni melodice pe sunetele septacordului. Fundalul tonal-armonic este din nou foarte mișcat și complex, îmbogățit cu cromatisme și cu introducerea sunetelor disonante suplimentare. Repriza este evidențiată de remarca *Maestoso* în tonalitatea *Si-major*, care deja o percepem ca o tonalitate simbol al deciziei revoluționare. Nu se mai pune la îndoială ardoarea eroului de a se avânta în revoluție cu *Inima mea și a mea viață... cu gândul la idei mărețe* (exemplul 44). Inițial, tema răsună în orchestră urmată de voce, apoi se transferă în linia vocală susținută de orchestră. Linia vocală se mișcă într-o ascensiune vizibilă, care ajunge la *si*¹ de o durată de patru măsuri la nuanțe dinamice de *fortissimo* și *sforzando*, acestea constituind punctul final în decizia luată. În secțiunea *B₂*, se include Elena Stepanovna, care se subordonează melodiei lui Serghei, iar partida lui Lazo dezvoltă repriza cu confirmarea tonalității *Si major*. Grație acestei reminiscențe, compozitorul obține un echilibru al formei. Raportul intervalic este de terțe și sexte, unul foarte comod pentru interpreți, diferența constituind textul literar.

Remarcăm faptul că întregul tablou conține momente destul de dificile. Prin jocul actoricesc măiestrit, M. Muntean reușește să redea elocvent sentimentele contradictorii din sufletul tânărului Lazo: la un pol se situează dragostea pentru mama sa, la celălalt este plasat sentimentul nou-născut în sufletul său de revoluționar, completat de străduințele eroului de a o convinge pe mamă. De aici reiese și complexitatea partidei vocale: alternanța frecventă a intonațiilor calme cu cele puternice, încordate. Destul de des, intonațiile vocale nu coincid cu structura sonoră a partidei orchestrale, ale cărei armonii cuprind multe agregate disonante. M. Muntean depășește cu brio aceste dificultăți, respectând permanent corectitudinea intonării. Din punctul de vedere al tehnicii vocale, interpretul nu a întâlnit impedimente vădite, problema primordială constând în memorizarea textului muzical, deoarece nu reprezintă o melodie cantilenă, ci este una cu caracter declamativ. Și construcția tonală liberă îl lăsa fără susținere armonică, plus la toate era preocupat de coordonarea liniei melodice cu cea a mezzosopranei, astfel închegând un ansamblu de amploare. Drept confirmare a incomodității partidei centrale din această operă, putem aduce unele amintiri ale maestrului M. Muntean (dintr-o convorbire personală cu autoarea prezentei teze) despre producerea sa în acest rol: „În perioada când pregăteam opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, mi-au apărut probleme la nivelul coardelor vocale, simțind o stare de oboseală. Medicul mi-a recomandat regim de tăcere. Totuși, am fost nevoit să cânt opera *Trubadurul* de G. Verdi, timp în care aparatul fonator a revenit la normal”.

O altă ipostază a chipului eroului, M. Muntean o dezvăluie în scena următoare: acțiunea operei ne transferă în cazarmă, unde Lazo este copleșit de reflecții profunde despre soarta sa și a poporului. Tabloul din cazarmă este scris într-o formă bipartită plenară de tip iambic (*a – B*) schema 21⁴⁹. Ea debutează cu o mică introducere orchestrală (durează patru măsuri), care sună cantabil, anticipând partida vocală. Din acest moment, începe secțiunea *a*, în care sonoritatea orchestrală capătă un caracter coralic, profund, ceea ce corespunde remarcii *Pensieroso* și se reflectă în textul literar: *Stau adeseori pe gânduri dus....* Este o meditație interpretată expresiv de M. Muntean în *la minor*, cu ambitusul cuprins între sunetele *mi-sol*¹. Din amintirile maestrului aducem o idee despre interpretarea acestor fragmente: „Mereu mi-au fost aproape paginile lirice, unde aveam răgaz pentru voce, dar și unde mă puteam atinge de sufletul eroului meu.”

Secțiunea a 2-a (*B*) debutează cu schimbări metroritmice, se stabilește tempoul de marș la măsura de 4/4, cu remarca *Allegretto*. Orchestra pregătește prestația solistului cu acorduri în *Sol-bemol major*, după care, în partida orchestrală a basilor, sunt utilizate tiratele ascendente și descendente. Astfel, autorul accentuează prin factura orchestrală avântul revoluționar care îi va schimba soarta tânărului ofițer: *Legiunile se avântă... în cale totul măturând*. Acest fragment este foarte încordat din punct de vedere armonic: sunt utilizate construcții poliacordice (*si-bemol*

minor împreună cu *Sol-bemol major*) și contrapunerea tonalităților îndepărtate. Linia melodică, la rândul ei, este agitată, axată pe ritm punctat, cu intonațiile unei goarne de luptă, cu sărituri ascendente la intervalul de cvartă perfectă. În acest moment, vocea lui M. Muntean capătă tărie „de oțel” prin utilizarea rezonatorilor vocii umane, care măresc amplitudinea undelor sonore emise la nivelul corzilor vocale, conferindu-le o mai mare intensitate. Sunetul vocii măsurat la nivelul corzilor este relativ slab, dar sunetul care se bucură de o rezonanță bună, ca în cazul lui M. Muntean, capătă o mai mare sonoritate.

Entuziasmul trezit în sufletul protagonistului de cortegiile care aduc avântul revoluției: *Sufletul se bucură când vede cum trece cortegiul...* aduce în secțiunea b_1 o modulație „luminoasă” în *Si major* ca un simbol al elanului rebel. Atunci când textul vorbește despre vânt și furtună, în orchestră această stare este oglindită cu o agitație totală realizată de o factură figurală (c_b).

Reflecțiile eroului sunt întrerupte de apariția lui Nazarciuc, care îi aduce vestea despre revoluția din Petrograd, despre tulburările din cazarmă. Îl vedem pe Lazo-Muntean într-o adresare maiestuoasă către soldați în tonalitatea *Si-bemol major*, aducându-le felicitări cu prilejul izbucnirii Revoluției: *Vă salut, tovarăși! În Petrograd e revoluție...* În replicile declamatorii ale lui Serghei sunt utilizate salturi cvarte și cvinte, într-o structură ritmică cadențată de marș.

În continuare, suntem prezenți în piața din fața conacului Guvernatorului, în care se desfășoară o grandioasă scenă de masă. În ea, Lazo se adresează mulțimii, unde sunt adunați soldați, orașeni, revoluționari, autoritățile orașului. Îl vedem pe protagonist în diverse aspecte cu reacții diferite din partea lui: cuvântarea de la tribună (foarte eroic și convingător), prima întâlnire cu Olga (plin de blândețe și afecțiune), discuția purtată cu Tasea (tăioasă și rece). Guvernatorul cere ca mulțimea să se împrăștie, în timp ce Lazo îi cheamă pe toți să-și unească forțele sub drapelul revoluției. O tânără revoluționară cere eliberarea imediată a deținuților politici. Cuvintele ei sunt întrerupte de un foc de armă. Fata este rănită și Serghei îi acordă primul ajutor, astfel face cunoștință cu viitoarea lui soție, Olga. Tot aici, în mulțime, apare fosta logodnică a lui Lazo, Tasea, care îl roagă înnebunită să-l găsească pe taică-său, la care Serghei răspunde cu încă o adresare înfocată de la tribună. Însă centrul acestui tablou îl constituie adresarea lui Serghei Lazo către compatrioții săi cu lozinci revoluționare.

Adresarea către confracții săi, desfășurată în forma unui monolog, este pregătită de acorduri hotărâte în *Si-bemol major* urmate de *re minor* — tonalitatea de bază. Ea este divizată în două secțiuni ($A - B$), în prima din ele fiind utilizat basul ostinato pe parcursul a zece măsuri consecutive, cu oarecare devieri ale desenului ritmic: inițial avem pătrimi, care, treptat, trec în triplete, și secțiunea B este precedată de o introducere orchestrală, anticipând tempoul de marș (*Marciale*). Caracterul încordat al partidei vocale, cu ambitusul de decimă ($fa-la^1$), se manifestă

printr-o evoluție tonal-armonică. Textul literar, la fel ca și în alte compartimente, se construiește ca o chemare: *Soldați, înainte în luptă avânțați...*, susținută în final de cor. Spiritul revoluționar poate fi sesizat chiar din primul interval de cvartă perfectă *si bemol–mi*¹. Pentru a evita epuizarea aparatului vocal cu multiple scandări revoluționare, M. Muntean plasează limba cu vârful așezat la baza dinților incisivi inferiori pentru a elibera epiglota de un impediment serios în fața sunetelor active. Aceasta poziție este „aur curat” pentru emisia liberă, claritatea vocalelor și rezonanța strălucitoare.

Actul II se deschide cu un peisaj din taigaua înzăpezită, unde are loc ritualul cununiei civile dintre Serghei și Olga. Răsună un duet liric desfășurat, plin de dragoste, axat pe măsura ternară de 3/4. Fericiți, ei se avântă într-un vals în care se împletește trecutul cu prezentul și cu viitorul. Acest duet, Lazo–M. Muntean și Olga–M. Bieșu, se inițiază ca un dialog de concordanță, cu fraze repetate succesive de ambii protagoniști. Melodia este foarte ușoară, asemănătoare unui cântec de estradă, adică nu reprezintă un exemplu al unei compoziții de operă tradițională (exemplul 45). Liniile vocale ale soliștilor sunt în raport intervalic de terțe și sexte, însă pe parcursul dezvoltării melodice, compozitorul introduce sunete disonante în structura armonică și face planul tonal modulatoriu, ce depășesc totuși „formatul” cântecului de estradă. Duetul are formă tripartită complexă cu introducere și o codă orchestrală impunătoare ($A - B - A_1$), reflectată într-un vals idilic, care are scopul de a intensifica sentimentele de dragoste prezente în această scenă (schema 22)⁵⁰. Tabloul se deschide cu o mică introducere orchestrală din 6 măsuri, care este desfășurată prin replici interpretate succesiv de Olga, apoi de Serghei, centrul tonal axându-se pe *La major*. Secțiunea A reprezintă un cuplet și debutează în *Si major*. În componența ei găsim o perioadă din trei propoziții (propoziția a treia repetă materialul muzical din propoziția a două cu o completare), iar centrul tonal îl constituie *Do major*. Secțiunea B începe de la remarcă *Amore*, în care melodia se transformă, devenind mai lirică și mai intimă, cu centrul tonal în *La major*. În acest fragment, liniile vocale se împletesc în diverse modalități: în unison sau în raport de sexte; în consecutivitate sau reluate una de la alta. Materialul muzical din compartimentul A și B este readus în repriza A_1 , având caracter sintetic.

Dezvoltarea materialului tematic pe parcursul duetului devine treptat mai complicată: apar formule armonice cu multe inflexiuni și adăugare masivă a sunetelor disonante suplimentare în structura acordică, ceea ce demonstrează înflăcărea sentimentelor celor doi îndrăgostiți, care sunt mai intense, mai profunde, mai insistente, drept mărturie fiind replicile expresive ale Olgăi: *Tot mai scump îmi ești...* și ale lui Serghei: *Eu te iubesc, scumpo, până la durere...* Culmea tuturor metodelor utilizate de compozitor este atinsă prin utilizarea poliarmoniei, într-o singură verticală armonică, unde sună concomitent *fa-diez minor* și *Fa major*. Aceste procedee armonice

corespund sensului textului literar: *Iubirea mea*, silaba *mea*, fiind menționată și printr-un salt ascendent vocal la intervalul de cvintă (*si bemol* și *fa¹*), executate de M. Muntean cu un mare avânt sufletesc. Pentru a percepe funcția aparatului fonator al maestrului, vom face referințe la teoria mioelastică, sau teoria elasticității musculare (inventată de Van den Berg în 1958), care atribuie vibrația corzilor vocale elasticității mușchiului vocal și presiunii aerului subglotic. După aducție, presiunea subglotică se dezvoltă până la punctul la care reușește să despartă corzile vocale. La această despărțire, tensiunea subglotică scade datorită trecerii aerului prin glotă, iar tensiunea mușchiului vocal închide din nou glota. Deschiderea și închiderea glotei reprezintă un ciclu întreg, iar frecvența cu care se repetă acest ciclu determină înălțimea sunetului emis.

În repriză, partida vocală răsună identic, chiar și textul literar este omonim, ca și planul armonic⁵¹. După această culminație sentimentală, așteptăm o încheiere în tonalitatea de bază (*La major*), în locul căreia compozitorul face o intervenție în *do minor*, din care se proliferază valsul orchestral cu o secundă mică descendentă în tragicul *si minor*. Acest compartiment conține o melodică lirică cu factură de vals având scopul de a confirma și intensifica atmosfera plină de fericire și de dragoste care penetrează întregul tablou.

Următorul tablou arată locuința conspirativă a Olgăi din Vladivostok. Olga este foarte alarmată de soarta soțului său, deoarece intervenționistii au anunțat o recompensă pentru „banditul roșu” Lazo. După aria și cântecul de leagăn al Olgăi, pline de durere și de dor, la fereastră apare Serghei deghizat, cerând un gât de apă, Olga abia îl recunoaște. Aici, pentru prima dată Serghei își vede fiica Ada, pentru a se despărți de ea și de Olga pentru totdeauna. Acest tablou se încheie cu cea mai desfășurată caracteristică muzicală a eroului — aria lui Serghei Lazo. Muzica ei este maiestuoasă, plină de încântare față de natură plaiului natal și de popor (exemplul 46). Aria este scrisă în forma tripartită mică ($a - b - a_1$) cu introducere (schema 23)⁵².

Introducerea orchestrală pregătește secțiunea *a* răsunând în tonalitatea *Re major*, cu un fundal armonic coralic, în care predomină acordurile de *S* și *D*. La sfârșitul compartimentului expozițional, armonia este îmbogățită cu diverse acorduri completate cu sunete suplimentare disonante — ceea ce este specific stilului armonic din această operă. În secțiunea *b*, sunt utilizate tonalitățile cu bemoli (*Mi bemol major* și *Si bemol major*). Se vede elocvent o schimbare în factura orchestrală bazată pe fundalul *tremolando*. Un alt strat muzical îl constituie dublarea pe alocuri a partidei vocale în sextacorduri și cvartsextacorduri. Este curios faptul că, în momentele de reținere a melodiei vocale pe durate lungi, compozitorul intervine cu o structură mai mișcată în partida orchestrală, cu juxtapuneri acordice, completând astfel expresia vocală. În continuare, autorul include mai multe inflexiuni, cu mai multe sunete disonante suplimentare, pentru a direcționa evoluția tonală spre sfera tonalităților dieze (sfârșitul secțiunii *b*). Secțiunea *a₁* este

tratată ca o repriză identică, doar la finele ei depistăm o schimbare: în loc de *fa diez* cu care finalizează fraza din secțiunea expozițională, avem *fa becar*, astfel realizându-se o prelungire muzicală cu funcția de frază finală. Acest sunet „străin” vine să accentueze însemnătatea frazei finale, interpretată de M. Muntean foarte maiestuos și puternic, atingând registrul acut al tenorului — *la*¹. Maestrul urmărește constanța în senzațiile vibratorii din gură și din cap. Aceste senzații sunt un control foarte valoros pentru un cântăreț, care se pot găsi concentrate, în registrul mediu și grav, în palatul dur. La urcare spre acut, aceste senzații au tendința de a se muta progresiv mai sus spre mijlocul capului. După cum menționează pedagogul Muntean în clasa sa de canto: „Cu cât urci mai mult, cu atât este nevoie de mai mult spațiu”. Tenorul se referă la termenul „spațiu” în două sensuri: și la spațiul extern (la nivelul deschiderii gurii) și la spațiul intern (spațiul creat în laringe), realizat de regulă prin ridicarea valului palatin.

Entuziasmul revoluționar al protagonistului este „comentat” de orchestră. Deja au fost menționate inflexiunile armonice susținute de utilizarea metrului variabil. Peste fiecare 2 sau 3 măsuri, metrul se modifică: 4/4 trece în 3/4 după care din nou 4/4. Aceste schimbări permanente corespund cotiturilor de soarta zbuciumată pe care o trăiește tânărul erou, neliniștii din sufletul lui trezite de revederea soției și a fiicei dragi.

Tabloul 6 din actul III reproduce Statul Major al armatei japoneze. Aici, sunt aduși în cătușe Lazo, Luțki, Sibirțev. Serghei se prezintă drept sublocotenentul Kozlenko. Pentru a-l identifica pe Lazo este invitat colonelul Popov, care a trecut de partea inamicului și execută orice ordin al generalului Ooy. Are loc un dialog dintre cei doi foști camarazi: Popov îi propune și lui Serghei să accepte ofertele lui Ooy. Cu argumente ferme, cu o logică de nestrămutat, cu credința fierbinte în victoria revoluției, Lazo-Muntean îi demonstrează trădătorului tot tragismul situației lui, după care Popov se împușcă. Forțați de opinia publică, diplomații străini vin la Statul Major al japonezilor să se convingă de faptul că printre cei arestați nu se află Lazo. Crudul și cinicul General Ooy îi poruncește Tasei să nu-l „recunoască” pe fostul ei logodnic. Ruinată pe ultima treaptă a decăderii morale, Tasea se supune. Diplomații străini pleacă. Generalul coboară în celula lui Lazo. El îi propune lui Serghei postul de guvernator al Extremului Orient și o sumă fabuloasă de bani. Lazo respinge vehement orice ofertă de colaborare cu intervenționistii, de trădare a Patriei, de renunțare la convingerile sale: *Cum îndrăzniți?!... De o mie de ori nu!!!* Această replică a fost cântată de M. Muntean cu mare forță și putere de convingere.

În tabloul 7, cu remarca *Triste*, acțiunea se petrece în subsolurile temniței. Lazo, cu tovarășii săi de luptă Luțki și Sibirțev, cântă despre taiga, despre libertate, își aduce aminte de trecutul fericit, de întâlnirile cu Olga. Și Olga, aflându-se în închisoare, își amintește de Serghei, de fiica lor Ada. Într-un duet imaginar, ambii visează la întâlnire, evocând plaiurile natale:

Fericiți să tot trăim, iubito! Duetul este structurat pe două strofe solistice, scrise în *La-bemol major*, cu travaliu muzical practic identic, în care este evidentă influența cântecelor sovietice de masă (exemplul 47). Corul vine ca o voce comentatoare, care distruge toate iluziile majore prin interpretarea muzicii triste în paralela *fa minor*. Partizanii reușesc totuși să o elibereze pe Olga.

Ultima prezentare muzical-scenică a eroului principal se produce în aria finală a lui Lazo: *Patria mea!* (exemplul 48), scrisă în formă bipartită mică (*a – b*), începând în *mi-bemol minor* și finalizând în *Si major*. Această modulație bruscă și aspră corespunde textului: *Aceasta-i voința și am s-o împlinesc...* Secțiunea *a* se axează pe formă de perioadă cu două propoziții: cea din urmă este foarte variată, în care doar primele câteva sunete coincid cu sunetele respective din prima propoziție. Urmează cromatizarea intensă a liniei melodice, în comparație cu mișcarea diatonică din propoziția întâi. Secțiunea *B* se deosebește prin dezvoltarea continuă a celulelor intonaționale în condițiile complexe ale evoluției tonale, în care, din nou se afirmă dragostea pentru patrie.

Observăm schimbări permanente ale metrului — ceea ce reflectă sentimentele foarte contradictorii din sufletul eroului: pe de o parte sunt gândurile despre patrie, pe de alta, gândurile sumbre despre propriul destin (4/4, 3/4, 5/4, 6/8). La fel, sunt schimbate frecvent și figurile ritmice: pătrimile sunt înlocuite cu șaisprezecimi, apar trioletele, sincopel⁵³. Caracterizând specificul partidei vocale, putem menționa că în prima parte a ariei (*a*) domină mișcarea melodică treptată, se evidențiază doar câteva salturi de octavă, iar în partea a doua deja apare maniera declamatorie, silabică, intervin salturi melodice ascendente mari, interpretate de M. Muntean hotărâtor și insistent, imitând sunarea unui instrument de alamă. Tenorul „trimite” departe în sală sunetul vocal întărit datorită emiterii lui cu laringele larg deschis, iar prin rezonanța în miniaturile nazale îi conferă penetranța necesară pentru a fi auzit bine și pentru a trece peste acompaniamentul orchestral.

Opera finalizează cu un epilog coral care îl slăvește pe Serghei Lazo. Se înfiripă o nouă zi... „Mizanscena monumentală a corului din epilog este întregită de grupul plastic și expresiv al celor trei eroi pe fundalul flăcărilor furioase — Serghei Lazo (în prim plan), Alexei Luțki și Vsevolod Sibirțev, care au pierit împreună cu el (pe planul doi). Această rară putere a memorialului scenic se amplifică de răsunetul armonios al corului (maestru de cor — V. Condrea)” — subliniază în articolul său muzicologul E. Mironenco [208, p. 7]. Menționăm că în acest final lipsește atât acțiunea dramatică, cât și generalizarea completă a conținutului operei. Acest final amintește de clișeele de tip „happy-end” sovietic.

În urma analizei efectuate, putem conchide că eroul principal al operei depășește cadrul unui revoluționar. Constatăm că tandemul compozitor – libretist nu s-a mulțumit cu o viziune simplistă, limitativă asupra protagonistului, ci l-a conceput ca pe o fire complexă. Astfel, S. Lazo

apare nu doar ca un militant revoluționar cu atributele-tip aferente, ci se înfățișează și ca o persoană afabilă comunicativă, iubitoare și grijulie, iar în interpretarea lui M. Muntean, el devine un nobil fin, dar ferm și neînfricat în momentele cruciale ale vieții. În comportamentul lui putem sesiza simplitate și naturalețe, iar eroismul lui nu este unul ostentativ, ci unul de o sublimă forță morală. Artistul a evidențiat în eroul său, înainte de toate, latura lirică a caracterului: atașamentul față de mamă, tandrețea față de Olga și fiica Ada, bunătatea în raport cu confracții săi. După spusele artistului, el s-a ghidat de un principiu scenic imbatabil: „nu-l face pe Lazo — fii tu însuși Lazo”.

Acest rol a fost mult apreciat, descris drept unul „foarte melodios”. Însă, după părerea lui A. Dănilă nu este clară insistența presei despre melodismul operei „...dacă anume imposibilitatea de memorizare a ariilor trăgăneau montarea spectacolului... Cum marele nostru artist Mihail Muntean, care prinde din mers orice text muzical, în timpul repetițiilor trebuia să depună mult efort ca să însușească partida vocală a eroului central, partidă care, pentru alți interpreți, ar fi fost pur și simplu imposibil de interpretat” [41, p. 34]. Omul de știință mai subliniază că anume aportul artei interpretative a celor doi protagoniști ai operei (M. Muntean și M. Bieșu) se datorează „salvarea”, ce-i drept temporară, a operei *Serghei Lazo*.

4. 3. Concluzii la capitolul 4

Cercetarea vizând două opere naționale (*Petru Rareș* și *Serghei Lazo*) prin prisma caracteristicilor partidelor vocale centrale și a realizărilor scenice ale acestora semnate de M. Muntean, ne permite să tragem următoarele concluzii:

1. Eroii celor două opere naționale analizate se revendică de la **personaje istorice reale**. De aceea, M. Muntean, în perioada de pregătire a rolurilor, a cercetat o vastă literatură istorică pentru a pătrunde mai adânc în atmosfera epocilor invocate și în caracterul eroilor vizați. M. Muntean caută să surprindă și să valorifice momentele comune în destinul personajelor: ambele luptă pentru interesele poporului, ambele se implică la modul activ în cursul istoriei, ambele descind din elitele sociale (Petru Rareș este domnitor și urmaș al lui Ștefan cel Mare, iar Serghei Lazo este un nobil cărturar). Totodată, în maniera interpretativă a lui M. Muntean transpar diferențele inerente între termenii de comparație: cei doi sunt reprezentanți ai unor epoci diferite, trăiesc într-un ritm de viață diferit, au aspirații diferite.

2. Imperativul altoirii **expresivității muzicale pe cea dramatică afirmat** de M. Muntean a fortificat tradiția națională în teatrul de operă. De aici vin originalitatea și inovația pe scena de operă, capacitatea de dezvoltare a stării lăuntrice într-o postare frumos stăpânită sau în dinamica mișcărilor scenice. Versiunea artistică a lui P. Rareș și S. Lazo, propusă de M. Muntean, se

distinge prin pregnanța culminațiilor, prin evoluția veridică a situațiilor și a caracterelor. În fiecare tablou, artistul a identificat și a evidențiat culminația vocal-de circumstanță, ca mai apoi, să-i găsească locul și rostul în diagrama tensional-afectivă a întregului spectacol. Artistul a scondat o dinamizare crescândă a acțiunii dinamizare care accelerează — e și firesc! — mișcarea spre deznodământul dramaturgiei muzicale.

3. În transpunerea eroilor P. Rareș și S. Lazo, M. Muntean **dezvoltă și amplifică ideea compozitorului**, transformând-o în viziune și frământare proprie, intonând muzica, „în felul său”, „deconsprind” cu ajutorul paletelor timbral-psihologice a vocii fațetele ascunse ale personajului muzical sonorizat. Tușele vocale sigure, forarea în substraturile psihologice ale discursului muzical, cantilena largă și liberă sunt atuurile lui M. Muntean în interpretarea partidelor centrale din operele *Petru Rareș* și *Serghei Lazo*. Atât Petru Rareș, cât și Serghei Lazo reprezintă figuri pregnant-naționale, cărora le sunt caracteristice manifestarea puterii și a echilibrului sufletesc, integritatea caracterelor tipic moldave. Cuvântul în rostirea maestrului capătă o înaltă semnificație și devine deosebit de expresiv. Astfel, putem afirma că în arta sa vocală, M. Muntean a sudat cântul și limbajul verbal într-un aliaj durabil, obținând o fuziune organică componentelor muzică-verb.

4. Din punctul de vedere al **limbajului muzical**, operele aflate în vizor sunt polarizate: *Petru Rareș* se vădește rodul unei gândiri componistice mai fruste și, respectiv, vehiculează procedee componistice mai simple, *Serghei Lazo* este un opus mai elaborat la nivel de concept și realizare și, în consecință, mizează pe un limbaj muzical complex. Pentru interpretarea rolului lui Rareș, M. Muntean și-a mobilizat maiestria frazării expresive și simțul stilistic, pe când realizarea partidei lui Lazo i-a solicitat un efort intonativ, dar și de memorie. *Serghei Lazo* se singularizează în repertoriul maestrului grație limbajului vocal specific fiind, de fapt, destul de „incomod” pentru interpretare. Această plăsmuire scenică este una ieșită din cadrul predilecțiilor lirice ale lui M. Muntean (deschise spre operele romantice); ea i-a permis, în schimb, să-și încerce forțele și să-și spună cuvântul în creația lirică contemporană. â

5. Operele *Petru Rareș* și *Serghei Lazo* nu au avut o **viață scenică** prea lungă. Dar însuși faptul că au văzut lumina rampei i se datorează în mare parte spiritului activ al lui M. Muntean: partitura operei *Petru Rareș* el a adus-o personal la Chișinău de la Teatrul de Operă din Iași, iar eroul principal din opera *Serghei Lazo* a fost conceput special pentru vocea maestrului.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Investigațiile din prezenta teză ne dau posibilitatea să soluționăm **problema științifică importantă**, care rezidă în argumentarea teoretică a aportului maestrului Mihail Muntean la evoluția artei vocale de operă, argumentare ce oferă, la rândul său, instrumentarul necesar în aprecierea valorii acestei contribuții și ponderii ei în cultura muzicală națională, toate acestea în vederea utilizării rezultatelor obținute atât în muzicologia autohtonă, cât și în procesul de învățământ artistic din Republica Moldova. Caracteristicile acestei contribuții pot fi rezumate în felul următor:

1. Stabilirea bazei metodico-științifice pe care am întemeiat lucrarea noastră ne-a permis realizarea unei analize argumentate a contribuției lui M. Muntean la dezvoltarea artei vocale de operă din Republica Moldova. Acest lucru a fost posibil datorită procesării unor materiale deosebit de variate și dispersate, care ne-au oferit informațiile necesare pentru desfășurarea activității științifice. Ele sunt cuprinse în diverse recenzii ziaristice și muzicologice vizând prestațiile tenorului în diferite montări, în materiale ce oferă cunoștințe despre metodică predării cântului utilizată de M. Muntean, dar și în monografiile ce descriu istoria montării operelor analizate în teză.

2. Demonstrarea influenței artei interpretative a lui M. Muntean asupra promovării genului de operă în Republica Moldova, prin propagarea mostrelor operistice de valoare naționale și universale în țară și peste hotarele ei. Cert este că maestrul a încântat publicul meloman din întreaga Basarabie, a cucerit spectatorul din țările vecine: România, Ucraina, Rusia, a susținut spectacole pe cele mai prestigioase scene din Italia, Spania, Portugalia, Anglia, Ungaria, Germania, Austria, Elveția, Olanda, Viena, SUA [85]. Până în prezent, s-a produs în mai mult de 800 de spectacole și concerte. Acest palmares este, în sine, un argument, dar și o bază faptică solidă, pe care se sprijină evaluarea contribuției maestrului la crearea imaginii cultural-artistice a Republicii Moldova în întreaga lume [115, 217].

3. Arta lirică națională a fost impulsionată de măiestria interpretativă a lui M. Muntean. Aici, ne referim la montarea operei *Petru Rareș* de E. Caudella, posibilă grație spiritului activ al tenorului, care a adus în țară partitura operei de la Teatrul Național de Operă din Iași, [82, 84], dar și la faptul că opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld a fost compusă special pentru potențialul vocal-scenic al protagonistului tezei [81]. Este inestimabilă contribuția artistului la popularizarea operelor compozitorilor clasici, dar și contemporani. A fost primul interpret al unui șir întreg de partide vocale pe scena de operă din Moldova: tânărul țigan (*Aleko*, S. Rahmaninov), Iuri (*Vrăjitoarea*, P. Ceaikovski), Pollion (*Norma*, V. Bellini), Calaf (*Turandot*, G. Puccini), Alvaro (*Forța destinului*, G. Verdi), Maurizio (*Adriana Lecouvreur*, G. Cilea) etc.

4. **Reperarea caracteristicilor tehnicii vocale a lui M. Muntean.** Analiza partidelor tenorului din operele vizate permite identificarea dificultăților vocale și prezentarea unor modalități de depășire a lor. Menționăm respirația costodiafragmală și cele trei faze ale respirației, salturile intervalice ce necesită egalarea registrelor, uniformitatea și puritatea vocalelor, rezonanța echilibrată, ajustarea rezonatorilor naturali cu cei „profesionali”, deschiderea și „relaxarea” laringelui, dezvoltarea penetranței vocii etc. Radiografierea modalităților prin care M. Muntean înlătură aceste dificultăți vocale va permite studenților vocaliști să identifice și să folosească tehnicile eficiente pentru surmontarea lor.

5. Cercetarea realizărilor scenice ale lui M. Muntean ne motivează să conturăm **portretul artistic** al acestei figuri emblematice din cultura națională. Tenorul se adresează unui spectru larg de caractere umane și le tratează în mod original, respectând caracteristicile fiecărui personaj (fie el domnitor sau actor ambulant, înaintașul sau contemporanul nostru). Personajele lui sunt așa cum ar fi însuși M. Muntean în circumstanțele operei interpretate. Artistul se exprimă prin intermediul eroilor săi, prin muzică, aceasta face ca personalitatea lui artistică să iasă în prim plan și să decidă soarta spectacolului.

6. În rezultatul investigației centrate pe operele italiene, naționale și ruse, suntem în măsură să ne pronunțăm asupra **stilului interpretativ al lui M. Muntean**. Stilul său sintetizează următoarele elemente esențiale: timbrul natural, inconfundabil și munca asiduă care conferă vocii native o paletă întreagă de culori. Mihail Muntean posedă un material sonor extraordinar ca emotivitate, nuanță timbrală, bogăție a componentelor armonice, toate acestea având un impact important asupra rezultantei estetice și acustice la care poate accede această personalitate artistică. Ne vedem obligați să stăruim, odată în plus, asupra timbrului care, de fapt este „cartea de vizită” a interpretului vocal, un generator fiziologic al nuanței și expresiei, o posibilitate nativă de prefigurare artistică, de acces spre lumea ideatic-expresivă a artei muzicale [83].

7. **Distingem maniera interpretativă proprie a lui M. Muntean**, ce constă în redarea logică și expresivă a frazelor muzicale, cu evidențierea cuvintelor-cheie atât din punct de vedere literar, cât și muzical. Tenorul construiește frazări muzicale și elevate, marcate de un rafinament stilistic aparte și de o dicțiune filigranată. Cântărețul are o dexteritate vocală remarcabilă în recitative, ceea ce îi permite să înregistreze un punctaj maxim la capitolul măiestrie declamatorie în spectacolele de operă.

8. **Punctăm coordonatele măiestriei actoricești a lui M. Muntean.** Tenorul și-a demonstrat capacitatea de a crea imagini artistice credibile, proaspete și moderne, de a reconstitui viața reală din diverse perioade istorice, de a se ralia bucuriilor sincere ale oamenilor simpli, dar și celor ale elitei societății, de a exterioriza dragostea neîmpărtășită, gelozia crudă,

deziluziile omului, demența și dezintegrarea sa. El nu „joacă” și nu „imită”, ci intră în pielea eroului său, trăiește sentimentele și reacțiile acestuia. Avem aici explicația naturalei conduite scenice, autenticității psihologice a intonației și fascinației exercitate de rezultanta artistic — rolul în ansamblu [118].

9. Remarcăm atașamentul față de tradițiile naționale evident în creația artistului. Acesta se manifestă atât în pasiunea pentru cantilenă specifică cântecelor și romanelor populare, cât și în pătrunderea esențelor spiritualității culturii naționale, în care pe prim plan se situează atenția față de om și empatia proprie poporului nostru M. Muntean. Îmbogățește cu aceste însemne etnice registrul emotiv al eroilor săi, fortificând predispozițiile lor lirice, dramatice sau pasionale. Rolurile create de Mihail Muntean au intrat în istoria Teatrului Național de Operă și Balet ca mari realizări în arta interpretativă și pot servi drept etalon pentru interpreții de operă din întreaga lume.

RECOMANDĂRI

1. A continua cercetarea vizând realizările vocal-scenice ale lui M. Muntean în baza altor roluri reprezentative din palmaresul tenorului.
2. A stabili locul pe care îl ocupă M. Muntean în rândul altor tenori ce au activat și activează în cadrul Teatrului Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”.
3. A elucida aspectele activității vocal-camerale desfășurate de M. Muntean de-a lungul carierei sale concertistice.
4. A aprofunda studiul activității pedagogice-artistice a lui M. Muntean, al metodelor de predare a cântului, a releva succesele obținute de discipolii săi.
5. A determina raportul dintre cântăreț — dirijor, cântăreț — regizor, cântăreț — concertmaistru în baza activității artistice a lui M. Muntean.
6. A elabora un ghid metodic pentru studenții vocaliști cu reflectarea principiilor și metodelor utilizate în activitatea vocală a lui M. Muntean.
7. A stimula efectuarea de noi cercetări științifice dedicate interpreților de operă din Republica Moldova care au contribuit la dezvoltarea artei lirice autohtone: M. Bieșu, N. Diducenco, T. Alioșina, P. Botezat, L. Erofeeva, V. Dragoș, I. Cvasniuc etc.

BIBLIOGRAFIE

În română

1. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Ed. muzicală, 1997. 129 p.
2. Arbore A. Realizarea spectacolului liric. București: Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1992. 271 p.
3. Axionov V. Teatrul liric la sfârșitul secolului și mileniului. In: Vă invită Maria Bieșu. Chișinău: Baștina-RADOG SRL, 2000, p. 302–308.
4. Bengelsdorf S. Energie spirituală. In: Chișinău. Gazetă de seară, 12.10.1988.
5. Bentoiu P. Gândirea muzicală. București: Ed. Muzicală, 1975. 64 p.
6. Bobescu J. La pupitrul operei. București: Ed. Muzicală, 1964. 184 p.
7. Bogdănaș S. Mihail Muntean. Cel mai bun Canio al Europei. In: VIP magazin, nr. 35, martie 2007, p. 32–36.
8. Brâncuși P. Curs de istorie a muzicii românești. Vol. 1. București: Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964. 210 p.
9. Brâncuși P. Istoria muzicii Românești. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1969. 243 p.
10. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1980. 157 p.
11. Brâncuși P. Istoria muzicii românești. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RSR, 1981. 175 p.
12. Breazu M. Noțiuni noi în teoria emisiei vocale. In: Lucrări de muzicologie. Vol 3. Cluj-Napoca: Conservatorul de muzică Gh. Dima, 1967, p. 209–215.
13. Breazul P. Pagini din istoria muzicii Românești. București: Ed. Muzicală, 1982. 125 p.
14. Budoiu I. Metodica predării cântului, vol. 1, Cluj-Napoca: Ed. Academiei de Muzica Gh. Dima, 1979. 129 p.
15. Buga A., Sârbu C.-M. Patru secole de teatru muzical. București: DU Style, 1999. 556 p.
16. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Ed. muzicală, 1978. 371p.
17. Bugneac X. Mihail Muntean — despre împărăția operei și ascensiunea în artă. 08.08.2016. In: <http://splendid-magazine.md/mihail-muntean-despre-imparatia-operei-si-ascensiunea-in-arta.html>, (vizitat 10.09.2016).
18. Burada T. Istoria teatrului în Moldova. București: Minerva, 1975. 811 p.

19. Burlui A. Concepte interpretative în muzica vocală a secolului XX. Iași: Junimea, 2006. 273 p.
20. Buzilă S. Enciclopedia interpreților din Moldova. Chișinău: Arc și Museum, 1999. 499 p.
21. Câmpeanu L. Elemente de estetică vocală: București: Interferențe, 1975. 229 p.
22. Cântă Mihail Muntean. In: Chișinău. Gazetă de seară, 21.03.1979.
23. Cânti ușor. In: <https://olgasain.wordpress.com/tag/emisia-vocala/>, (vizitat 15.02.2016).
24. Cemortan L. Prietenul nostru teatrul (pagini din istoria teatrului academic A. S. *Pușkin*). Chișinău: Literatura artistică, 1983. 248 p.
25. Cemortan L. Teatrul și dramaturgia națională din Republica Moldova în perioada deceniilor 1920–1970. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 278 p.
26. Cemortan L. Teatrul național din Chișinău (1920–1935). Schiță istorică. Chișinău: Epigraf, 2000. 316 p.
27. Cernei E. Enigme ale vocii umane. București: Litera, 1982. 180 p.
28. Ciochină P. Elemente de tehnică vocală și stil în cânt. Iași: Lumen, 2006. 178 p.
29. Cocearova G., Melnic V. Armonia. Vol. 1–2. Chișinău: Muzeum, 2001, 2003. 220 p., 344 p.
30. Constantinescu G., Caraman-Fotea D., Sava J. Ghid de operă. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971. 448 p.
31. Consuelo R. Arta cântului. București: Ed. muzicală, 1989. 144 p.
32. Cosma M. Opera în România privită în context european. București: Ed. Muzicală, 2001. 368 p.
33. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. I–III. București: Ed. Muzicală, 1973, 1974, 1975. 189 p., 178 p., 178 p.
34. Cosma O. L. Opera românească. Vol. 2. București: Ed. Muzicală, 1962. 230 p.
35. Cosma V. Interpreți din România. Dirijori — cântăreți — instrumentiști — regizori. București: Galaxia, 1996. 125 p.
36. Cristescu O. Problema de tehnică și interpretare vocală. București: Ed. Muzicală, 1963. 146 p.
37. Dănilă A. Apariția și evoluția Teatrului de Operă în Moldova. Interpreți și spectacole (1918–2000). Autoref. tezei de dr. hab. în studiul artelor. Chișinău, 2009. 35 p.
38. Dănilă A., Cocearov G. Mihail Muntean: O viață dedicată operei. Chișinău: Prut Internațional, 2014. 268 p.
39. Dănilă A. Opera basarabeană. Chișinău: Gh. Asachi, 1995. 178 p.
40. Dănilă A. Opera din Chișinău. Chișinău: Prut Internațional, 2005. 280 p.

41. Dănilă A. Operele compozitorilor din Moldova pe scena Liricului chișinăuean (1). D. Gherșfeld: *Grozovan, Aurelia, Serghei Lazo*. In: *Arta* 2011. Chișinău: Reclama, 2011, p. 30–35.
42. Dănilă A. Teatrul național de Operă și Balet: 50 ani. Chișinău: Prut Internațional, 2007. 312 p.
43. Dicționar de termeni muzicali /Alc. Firca Gh. București: Ed. Enciclopedica, 2008. 596 p.
44. Dicționar de termeni muzicali /Alc. Vancea Z. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984. 530 p.
45. Doroș L. Aplauze la Minsk. In: Chișinău. *Gazetă de seară*, 19.06.1985.
46. Doroș L. Mesager al artei veritabile. In: Chișinău. *Gazetă de seară*, 18.07.1986.
47. Enciclopedia Română. Vol. 1. Sibiu: W. Kraft, 1898. 936 p.
48. Florea A. Opera Română: primul deceniu. Vol 1. București: Info-Team, 2001. 247 p.
49. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Ed. muzicală, 1982. 145 p.
50. Hoffman A. *Petru Rareș* de Eduard Caudella la Teatrul muzical din Galați. In: *România liberă*, 07.01.1977.
51. Homenco R. Sînt fericit, simțindu-mă creator. In: Chișinău. *Gazetă de seară*, 19.01.1990.
52. Husson R. Vocea cântată. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor RSR, 1968. 360 p.
53. Iliuț V. O carte a stilurilor muzicale. Vol. 1. București: Ed. Academiei de Muzică, 1996. 461 p.
54. Iuncu R. *Dama de pică*. In: *Literatura și Arta*. 17.11.1983, p. 6.
55. Iuncu R. Mihail Munteanu. In: *Femeia Moldovei*, 1982, nr. 5, p. 33.
56. Iuncu R. O figură complexă și polivalentă. In: *Literatura și Arta*, 06.11.1980.
57. Iuncu R. *Paiațe* de festival sau strălucirea și mizeria teatrului nostru. In: *Jurnal de Chișinău*, 20.09.2013.
58. Iuncu R. Ultima oră del nostro amore... In: *Observator de Chișinău*, 15.02.1994.
59. Iorgulescu A. Timpul și comunicarea muzicală. București: Ed. muzicală a UCR, 1991. 371 p.
60. Larousse. Dicționar de mari muzicieni. București: Univers Enciclopedic, 2000. 540 p.
61. Ludman G. De la inimă la inimă. In: Chișinău. *Gazetă de seară*, 07.05.1990.
62. Ludman G. Mihail Muntean. Chișinău: Timpul, 1986. 64 p.
63. Lupu J. Dicționar universal de muzică. București-Chișinău: Litera, 2008. 432 p.
64. Maței I. Personalități ieșene. Vol.1. Chișinău: Ed. Comitetului de cultură, 1972. 670 p.
65. Marchesi G. Giuseppe Verdi. București: Ed. Muzicală, 1987. 538 p.

66. Marulea A. Mihail Muntean — un tenor remarcabil. In: *Literatura și Arta*, 13.07.2013.
67. Merișescu Gh. *Istoria muzicii universale*. Vol. 1, 2. București: Ed. didactică și pedagogică, 1964; 1968. 238 p.; 272 p.
68. Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii. Chișinău: Știința, 2013. 216 p.
69. Mihail Muntean: O viață pentru muzică. 16.08.2013. In: <http://www.trm.md/ro/cultura/mihail-munteanu-o-viata-pentru-muzica/>, (vizitat 15.09.2013).
70. Moraru M. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. Chișinău: Epigraf, 1998. 188 p.
71. Muntean Mihail: Biobibliografie. Chișinău: Primex Com, 2013. 175 p.
72. Muntean M. Despre artă și despre toate. In: *Univers muzical*, 2002, nr. 1, p. 12.
73. Muntean M. Eu nu simt bătrânețea. Mai am praf în pușculiță. In: *Timpul*, 18.02.2013.
74. Muntean M. *Piese din repertoriu*. Chișinău: Reclama, 2005. 194 p.
75. Muzîca T. Portret de creație — Mihail Muntean. In: *Arta și educația artistică*. Bălți, 2008, nr. 2–3, p. 142–148.
76. Muzîca T., Cosniceanu M. *Mic dicționar explicativ de forme și genuri muzicale rus-român*. Chișinău: Universitas, 1994. 48 p.
77. Negru L. Mihai Munteanu, într-un moment de sinceritate: Ne prăvălim într-o mocirlă de interese și minciuni. 01.10.2013. In: <http://apropomagazin.md/2013/10/01/mihai-munteanu-intr-un-moment-de-sinceritate-%E2%80%99Ene-pravalim-intr-o-mocirla-de-interese-%C8%99i-minciuni%E2%80%9D/>, (vizitat 25.04.2014).
78. Nemescu O. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București: Ed. muzicală, 1983. 164 p.
79. Niculescu-Basu G. *Amintirile unui artist de operă*. București: Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1962. 567 p.
80. Niculescu Șt. *Reflecții despre muzică*. București: Ed. Academiei Române, 2006. 172 p.
81. Nistoreanu E. Prezentarea lirică de către David Gherșfeld și Mihail Muntean a eroului revoluționar din opera *Serghei Lazo*. In: *Anuarul științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr.1–2, Chișinău: Notograf Prim, 2009, p. 39–48.
82. Nistoreanu E. Începuturile teatrului liric profesionist românesc: opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1–2 (12–13), Chișinău, 2011, p. 69–75.
83. Nistoreanu E. Manifestările lirice ale lui Mihail Muntean în opera italiană: opera *Bal mascat* de Giuseppe Verdi. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr. 1/2. Chișinău, 2012, p. 32–40.
84. Nistoreanu E. Mihail Muntean în rolul principal din opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella. In: *Arta, Seria audio-vizuale 2011*, Chișinău, p. 139–142.

85. Nistoreanu E. Mihail Muntean. Ascensiune și reîntoarcere. In: Revistă de știință și cultură Limba Română Nr. 3–4. Chișinău, 2012, p. 205–208.
86. Nistoreanu E. Mihail Muntean — profesor. In: Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii. Chișinău: Știința, 2013, p. 83–87.
87. Ocneanu G. Istoria muzicii universale. Vol. I. Iași: Artes, 1993. 245 p.
88. Omul săptămânii Mihai Munteanu, cântăreț de operă. In: Timpul, 12.08.2012.
89. Păcuraru I. *Evgheni Oneghin*. In: Moldova socialistă, 20.10.1985.
90. Piso J. Cibernetica fonației în canto. București: Ed. muzicală, 2000. 190 p.
91. Pop I. N. Cântul: mod de comunicare. Tratat de canto și de metodică a cântului. București: Ed. Universității Naționale de Muzică, 2004. 317 p.
92. Popovici D. Introducere în opera contemporană. Timișoara: Facla, 1974. 183 p.
93. Preanișnicov D. Freamătă în suflet cântecul. In: Moldova Socialistă, 19.07.1981.
94. Predescu L. Enciclopedia Cugetarea. București: Ed. muzicală a Uniunii Muzicienilor, 1940. 928 p.
95. Roibu N. Alerg, muncesc, cânt și trăiesc. In: Timpul, 11.05.2011.
96. Schonberg H. C. Viețile marilor compozitori. București: Lider, 2005, 608 p.
97. Severin A. Metodica predării cântului. Iași: Artes, 2000. 88 p.
98. Solovțova. L. Verdi. București: Ed. Muzicală, 1960. 356 p.
99. Șeican V. Opera națională a Moldovei în circuitul cultural internațional. Autoref. tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2009. 31 p.
100. Șimanschi L. ș.a. *Petru Rareș*. București: Ed. Academiei RSR. 1978. 336 p.
101. Ștefănescu J. O istorie a muzicii universale. Vol. I–IV. București: Ed. Fundației Culturale Române, 1995; 1996; 1998; 2002. 541 p.; 446 p.; 609 p.; 417 p.
102. Tenorul Mihail Munteanu, decorat cu titlul de Doctor Honoris Causa. 31.08.2013. <http://www.trm.md/ro/cultura/tenorul-mihail-munteanu-decorat-cu-titlul-de-doctor-honoris-causa/>, (vizitat 15.09.2013).
103. Tudor V. Eduard Caudella și teatrul liric românesc. In: Studii și cercetări de istoria artei. București, 1955, p. 35.
104. Tuchilă C. În căutarea capodoperei. București: Viitorul Românesc, 2002, 288 p.
105. Vancea Z. Creația muzicală românească a secolilor XIX–XX. București: Ed. muzicală, 1968. 106 p.
106. Vancea Z. 125 de ani de la nașterea lui Eduard Caudella. In: Muzica, 1966, nr. 8, p. 30–31.
107. Vă invită Maria Bieșu. Viziuni actuale asupra operisticii și baletului. Chișinău: Baștina–RADO SRL, 2000. 400 p.

108. Vdovina E. O, bal, o, mărețul bal! In: Chișinău. Gazeta de seară, 29.05.1987, p. 3.
109. Vdovina E. Orizonturile artei lirice. In: Chișinău. Gazeta de seară, 20.05.1985, p. 2–3.
110. Vladâca S. Simplitatea și măreția talentului. In: Moldova socialistă, 11.07.1986.
111. Voileanu-Nicoară A. Contribuții la problematica interpretării muzicale. Cluj-Napoca: Mediamusic. 2006. 226 p.
112. Voinea E.-S. Incursiune în istoria cântului și a esteticii vocale. Canto — istorie, tehnică, expresie. Privire asupra metodelor de artă a cântului. București: Pro Transilvania, 2002. 245 p.

În engleză

113. Key Pierre V. R. in collaboration with Zirato B. Enrico Caruso A Biography. Boston: Publisher Boston Little, Brown, 1922. 556 p.
114. Miller R. Training soprano voices. Oxford: University Press, 2000. 192 p.
115. Nistoreanu E. Reflections upon the artistic evolution of Mihail Muntean. In: Arta și educația artistică. Nr. 1 (19). Bălți, 2012, p. 50–54.
116. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol 13. London: Grove, 1989. 880 p.

În franceză

117. Boll A. L'opéra, spectacle intégral. Paris: Olivier Perrin, 1963. 244 p.
118. Nistoreanu E. „La meilleur Canio” interprété Mihail Muntean (opera *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo). In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr. 1 (18). Chișinău, 2013, p. 27–34.
119. Prod'homme J. G. L'opéra (1669-1925). Paris: Librairie Delagrave, 1925. 165 p.

În germană

120. Fischer J. M. Vom Wunderwerk der Oper. Wien: Zsolnay, 2007. 304 S.
121. Springer C. Verdi und die Interpreten seiner Zeit. Wien: Holzhausen Verlag, 2000. 489 S.

În italiană

122. Basevi A. Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Firenze: Tipografia Tofani, 1859. 324 p.
123. Moroni G. La censura sulle opere di Verdi. Milano: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015. 174 p.
124. Zicari M. Drammaturgia nel teatro musicale di Ruggero Leoncavallo. In: Musica e Storia, Edizioni il Mulino, 3 dicembre 2004. 461 p.

În spaniolă

125. Arias memorables: Vesti la gibba. In: <http://operamania.es/arias-memorables-vesti-la-giubba/>. 16.06.2014, (vizitat 12.03.2015).

În rusă

126. Абрамова Э. Ключ к оперной триаде. В: Советская культура, 19.11.1983.
127. Анализ вокальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 349 с.
128. Асафьева О. Театральные строфы *Евгения Онегина* (К вопросу о комментариях и интерпретациях). В: Пушкин: Исследования и материалы. Т. XVI-XVII. СПб: Наука. 2003, с. 251–258.
129. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
130. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва–Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.
131. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное. Ленинград: Музыка, 1972. 376 с.
132. Асафьев Б. Об опере. Избранные статьи. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1985. 344 с.
133. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. Москва: Музгиз, 1952. 191 с.
134. Барина И. Работа К. С. Станиславского над оперой *Евгений Онегин*. (Оперная студия Большого театра, 1922 г.). Автореф. дисс. канд. Искусствоведения. Москва, 1996. 14 с.
135. Бейлина А. Оперное творчество молдавских композиторов. В: Музыкальная культура Советской Молдавии. Москва: Музыка, 1965, с. 298–316.
136. Варламов А. Полная школа пения. Москва: Лань, 2008. 120 с.
137. Вайнштейн Л. Музыкальный театр Чайковского. Исполнители и первые постановки опер композитора в России. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Москва, 2003. 25 с.
138. Вдовина Е. Мария Биешу. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 208 с.
139. Виеру Н. Опера Вагнера *Нюрнбергские мастерзингеры*. Музыкальная форма и драматургия. Москва: Музыка, 1972. 122 с.
140. Виктор Б. Молдавский Орфей. В: Знамя коммунизма. Одесса. 08.12.1990.
141. Владыкина-Бачинская Н. П. И. Чайковский. Москва: Музыка, 1975. 208 с.
142. Вопросы оперной драматургии. Сборник статей. Москва: Музыка, 1975. 313 с.
143. *Время историй*: Михаил Мунтян. В: <https://splendid-magazine.md/vremya-istorij-mixail-muntyan.html>, (vizitat 22.06.2016).
144. Гейлиг М. Форма в русской классической опере. Москва: Музыка, 1968. 118 с.
145. Гивенталь И., Щукина Л., Ионин Б. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 6. Москва: Музыка, 1994. 478 с.
146. Гобби Т. Мир итальянской оперы. Москва: Радуга, 1989. 159 с.
147. Гозенпуд А. Иван Ершов. Жизнь и сценическая деятельность. Санкт-Петербург: Композитор, 1999. 309 с.

148. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. Москва-Ленинград: Музгиз, 1959. 781 с
149. Гозенпуд А. Оперный словарь. Ленинград: Музыка, 1965. 481 с.
150. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. Т. 1-3. Ленинград: Музыка, 1969, 1971, 1973. 473 с., 334 с., 328 с.
151. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Шаляпин. 1890–1904. Ленинград: Музыка, 1974. 264 с.
152. Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Ленинград: Музыка, 1975. 368 с.
153. Гозенпуд А. Русский советский оперный театр: 1917–1941: очерк истории. Ленинград: Музгиз, 1963. 440 с.
154. Головатая Г. *Евгений Онегин* Пушкина и Чайковского, текст и версии. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 36 с.
155. Горович Б. Оперный театр. Перевод с польского М. Малькова. Ленинград: Музыка, 1984. 224 с.
156. Гришин Е. Мария Каллас. Москва: Прогресс, 1987. 216 с.
157. Дашевский В. Михаил Мунтян: Физически мне скоро 70 лет, а душевно — 20. Панорама, 15.05.2012. <https://point.md/ru/novosti/obschestvo/mihail-muntyan-fizicheski-mne-skoro-budet-70-let-a-dushevno-20> (vizitat 20.05.2013).
158. Дашевский О. Михаил Мунтян: Искусство — вечно, политика — сиюминутна. В: Молдавские ведомости, 18.12.2012.
159. Деревщикова С. Мунтян Михаил: «Искусство всегда объединяло нас». В: Независимая Молдова. 20.02.2003.
160. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва: Музыка, 2007. 368 с.
161. Доливо А. Речитативы в вокальном искусстве. В: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. Москва: Музгиз, 1962, с. 179–219.
162. Дорош Л. Тамара Алёшина. Кишинёв: Литература артистикэ, 1981. 98 с.
163. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Москва: Музгиз, 1952. 334с.
164. Друскин М. История зарубежной музыки. Москва: Музыка, 1983. 528 с.
165. Друскин М. Проблемы оперы. В: О западноевропейской музыке XX века. Москва: Сов. композитор, 1973. 272 с.
166. Друскин М. Речитатив в русской классической опере. В: Друскин. Исследования. Воспоминания. Москва–Ленинград: Сов. композитор, 1977. 269 с.
167. Дунаевская Н. Цветомузыка Михаила Мунтяну. В: Вечерний Донецк, 28.06.1982.
168. Дэнилэ А. Опера Молдовы: XX век. Кишинев: Prut Internațional, 2008. 480 с.

169. Егорова Н. Гимн жизни и подвигу. В: Черноморская здравница, 25.06.1986.
170. Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. Москва: Музыка, 1965. 147 с.
171. История зарубежной музыки. Вып. 5. Москва: Музыка, 1988. 448 с.
172. Кандинский А., Орлова Е. Русская музыкальная литература. Вып. 3. Ленинград: Музыка, 1981. 325 с.
173. Каплан А. Жизнь в музыкальном театре. Ленинград: Музыка, 1969. 220 с.
174. Келдыш Ю. Опера. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, с. 19–50.
175. Киртока А., Мануйлов М. Молдавский государственный театр оперы и балета. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960. 51 с.
176. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
177. Клетинич Е. Очерки о молдавских советских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
178. Кочарова Г. Счастлив песней. В: Советская Молдавия, 31.03.1983.
179. Козлова Н. Русская музыкальная литература. Москва: Музыка, 2005. 223 с.
180. Конен В. Театр и симфония. Москва: Музыка, 1975. 367 с.
181. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре. Москва: Искусство, 1952. 284 с.
182. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. Москва: Музыка, 1981. 168 с.
183. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 230 с.
184. Кулешова Г. Композиция оперы. Минск: Наука и техника, 1983. 175 с.
185. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва: Сов. композитор, 1984. 199 с.
186. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 77 с.
187. Левик С. Записки оперного певца. Москва: Искусство, 1962. 712 с.
188. Левик С. Четверть века в опере. Москва: Искусство, 1970. 536 с.
189. Лемешев С. Путь к искусству. Москва: Искусство, 1968. 280 с.
190. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Москва: Музыка, 1983. 696 с.
191. Лудман Г. Вновь на оперной сцене. В: Молодежь Молдавии, 17.05.1983.
192. Лудман Г. Молдавский оперный — в столице Украины. В: Молодежь Молдавии, 21.07.1984.
193. Львов М. Из истории вокального искусства. Москва: Музыка, 1964. 288 с.

194. Ляхова О. Не изображать, а воссоздавать. В: Молодежь Молдавии, 16.08.1986.
195. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
196. Маликова В. На стажировку в *Ла Скала*. В: Советская Молдавия, 26.10.1977.
197. Маликова В. Опера на всю жизнь. В: Молодежь Молдавии, 26.10.1977.
198. Маликова В. Становление. В: Советская Молдавия, 19.01.1980.
199. Мартынов И. Прогрессивные тенденции в современной зарубежной опере. Москва: Сов. композитор, 1974. 112 с.
200. Матусевич А. Михаил Мунтян: Не может быть процветания страны без культуры. 03.10.2010. В: <http://www.operanews.ru/munteanu.html>, (vizitat 10.01.2012).
201. Матусевич А. Разнообразие вокального театра Михаила Мунтяна. (К 70-летию со дня рождения). 15.08.2013. В: <http://www.belcanto.ru/13081501.html>, (vizitat 15.09.2013).
202. Матусевич А. 21-фестиваль, 2-й конкурс: с именем Биешу. 22.09.2013. В: <http://www.operanews.ru/13092205.html>, (vizitat 23.09.2013).
203. Медушевский В. О содержании *адекватное восприятие*. В: Восприятие музыки. Москва: Музыка, 1980, с. 89–107.
204. Мейерхольд В. *Пиковая дама*. Замысел. Воспоминания. Судьба. Москва: Композитор, 1994. 456 с.
205. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века. Москва: Музыка, 1986. 86 с.
206. Ментюков А. К вопросу о мелодической декламации в опере и других жанрах XX века. В: Музыкальный современник. Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1977, с. 85–102.
207. Минолаев С. Поет Михаил Мунтян. В: Комсомолец Узбекистана. Ташкент. 26.05.1977.
208. Мироненко Е. Опера о Сергее Лазо. В: Музыкальная жизнь, 1981, № 7, с.7.
209. Михаил Мунтян: Если искусство настоящее, искреннее, его обязательно почувствуют. В: Форум плюс. 04.2015, с. 30–32.
210. Михаил Мунтян: Люди озверели от кризисов, дефолтов и маленьких зарплат. 06.02.2009. В: <https://m.point.md/ro/noutati/obschestvo/mihail-muntyan-lyudi-ozvereli-ot-krizisov-defoltov-i-malenjkih-zarplat>, (vizitat 15.12.2012).
211. Михаил Мунтян: Согреть любовью зал. В: Вечерний Минск. 22.06.1985.
212. Михаил Мунтян: TNOB. В: <http://www.nationalopera.md/?l=ru&a=21&i=37>, (vizitat 15.09.2013).

213. Михаил Мунтян: Я никогда не умел эксплуатировать свое имя. 05.06.2007. В: <http://www.allmoldova.com/ru/news/mixail-muntyan-ya-nikogda-ne-umel-ekspluatirovat-svoe-imya>, (vizitat 04.04.2011).
214. Морозов В. К проблеме эмоционально-психологического воздействия музыки на человека. В: Вестник РГНФ. 1997, № 3, с. 234–243.
215. М. Мунтян: *Ла Скала* — и труд, и вдохновение. В: Вечерний Кишинев, 04.09.1978.
216. Назаренко И. Искусство пения. Москва: Музыка, 1968. 621 с.
217. Нистрян Е. Мастера *bel canto* на постсоветском пространстве: тенор Михаил Мунтян. Российская Академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, В: http://2011.gnesinstudy.ru/page/nistreanu_doklad.html, 2011, (vizitat 21.10.2011)
218. Обладая сочным голосом... В: Крымская правда, 24.08.1977.
219. Онегина поет молодежь. В: Молодежь Молдавии, 17.02.1973.
220. Онегин. В: Вечерний Кишинев, 23.02.1973.
221. Пазовский А. Записки дирижера. Москва: Музыка. 1966. 562 с.
222. Плужников К. Николай Иванов. Итальянский тенор. СПб: Центр современного искусства, 2006. 256 с.
223. Покровский Б. Об оперной режиссуре. Москва: ВТО, 1973. 308 с.
224. Покровский Б. Размышления об опере. Москва: Сов. композитор, 1979. 134 с.
225. Покровский Б. Сотворение оперного спектакля. Москва: Детская литература, 1985. 144 с.
226. Последние новости: С днем рождения, Михаил Мунтяну! 15.08.2013. В: <http://www.moldovenii.md/ru/news/view/section/543/id/743/from/noi>, (vizitat 15.09.2013).
227. Прибегина Г. Петр Ильич Чайковский. Москва: Музыка, 1986. 197 с.
228. Прилепов Д. Молдавский театр. Москва: Искусство, 1967. 156 с.
229. Приходько А. Люблю всех вас. В: Вечерний Кишинев, 17.12.1984.
230. Рабинович Д. Молдавские оперы и балеты. В: Советская музыка, № 8, Москва: Музгиз, 1965, с. 110–117.
231. Раку М. *Пиковая дама* братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа. В: Музыкальная академия, 1999, № 2, с. 9–21.
232. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. Москва: Музыка, 1978. 544 с.
233. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Москва: Сов. композитор, 1980. 260 с.

234. Рошу Е. М. Мунтян, признанный зрелый мастер... В: Молодежь Молдавии, 08.02.1983.
235. Рудаков Е. О регистрах певческого голоса и переходах к прикрытым звукам. В: Музыкальное искусство и наука. Москва: Музыка, 1970, с. 52–58.
236. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской вокальной музыке начала XX века. В: Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2-х т. Т. II. Санкт-Петербург, 2011, с. 43–90.
237. Савинов Н. В: Музыкальная жизнь. 1983, № 17, с. 4–5.
238. Себов Н. Становление молдавского музыкального театра. Кишинев: Штиинца, 1983. 284 с.
239. Сидякина А. Николай Фигнер. Певец-актер в русском музыкальном театре XIX – начала XX веков. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. СПб, 2008. 42 с.
240. Соловцова Л. Джузеппе Верди. Москва: Музыка, 1966. 675 с.
241. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 15–25.
242. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 1. Москва: Искусство, 1988. 622 с.
243. Станиславский К. Работа актера над собой. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 3, 4. Москва: Искусство, 1990, 1991. 508 с., 399 с.
244. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Ленинград: Музыка, 1987. 486 с.
245. Столяр З. Давид Гершфельд. Кишинев: Картя Молдовей, 1961. 38 с.
246. Столяр З. Люди и время. Кишинев: Реклама, 2003. 272 с.
247. Столяр З. Михаил Мунтян. Хроника творческого пути. В: Страницы молдавской музыки. Кишинев: Литература артистикэ, 1983, с. 114–120.
248. Столяр З. Оперное творчество. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 75–95.
249. Столяр З. *Сергей Лазо* — новая национальная опера. В: Советская Молдавия, 01.11.1980.
250. Столяр З. Страницы молдавской музыки. Кишинев: Литература артистикэ. 1983. 230 с.
251. Тепло и сердечно... В: Вечерний Свердловск, 30.07.1988.
252. Торадзе Г. Леонкавалло и его опера *Паяцы*. Москва: Музгиз, 1960. 48 с.
253. Туманина Н. Великий мастер (1878–1893). Москва: Наука, 1968. 485 с.

254. Туманина Н. Чайковский: путь к мастерству (1840–1877). Москва: Изд. Академии наук СССР, 1962. 555 с.
255. У нас в гостях народные артисты СССР Бибигуль Тулегенова, Михаил Мунтян и солист Пражской оперы Дамир Басыров. 04.04.2013. В: http://www.tarmpi.kz/index.php?option=com_content&view=article&id=549%3A2013-04-08-10-02-28&catid=34%3A2011-01-10-20-47-55&Itemid=149&lang=ru, (vizitat 15.09.2013).
256. Уварова И. Оперы П. И. Чайковского. Путеводитель. Москва: Музыка, 1970. 383 с.
257. Ферман В. Оперный театр. Москва: Музгиз, 1961. 360 с.
258. Холопова В. Теория музыки. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
259. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 489 с.
260. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Москва: Музгиз, 1962. 368 с.
261. Цеслюк В. Такая жизнь и работа. В: Молодежь Молдавии, 29.11.1983.
262. Цибульская Ю. Исполнитель роли Сергея Лазо... В: Вечерний Кишинев, 19.11.1980.
263. Цодоков Е. Опера. В: Энциклопедический словарь. Москва: Композитор. 1999, с. 323–328.
264. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Маска и душа. Москва: Книжная палата, 1990. 462 с.
265. Штирбу К. Михаил Мунтяну: Когда меня называют артистом, мне делают большой комплимент. 13.08.2008. В: <http://www.allfun.md/article/16954>, (vizitat 10.10.12).
266. Эмоциональный размах... В: Северный рабочий. Ярославль, 17.07.1983.
267. Юссон Р. Певческий голос. Москва: Музыка, 1974. 262 с.
268. Юшманов В. Вокальная техника и её парадоксы. Санкт-Петербург: Деан, 2002. 128 с.
269. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Москва: Музгиз, 1952. 375 с.
270. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. Москва–Ленинград: Госмузиздат, 1947. 242 с.
271. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 1, 2: Москва: Музыка, 1971, 1978. 358 с., 261 с.

În ucraineană

272. Пулинець Ол. Чарівний світ Пушкіна і Чайковського. В: Правда Буковини, Черновицы, 15 .09.1973.

ANEXE

Anexa 1

Note explicative

Capitolul I

1. De aici și mai departe traducerea din limbile rusă și italiană în limba română aparține autoarei tezei.

2. Denumirea teoriei de neuro-cronaxică a fost condiționată de faptul că ideea lui R. Husson se bazează pe cronaximetrie, metodă obiectivă de măsurare a excitabilității țesuturilor nervoase și musculare. În 1957 această ipoteză a primit o confirmare experimentală.

3. Broșura lui N. Vieru *Опера Вагнера «Нюрнбергские мастера песни»* nu are o atribuție directă asupra lucrării noastre, însă conține informație importantă despre problematica genului de operă. Ea este consacrată analizei dramaturgiei muzicale și formelor operei, în care principiile inovatoare ale artei wagneriene se îmbină cu metodele tradiționale ale scrierii operei [139].

Capitolul II

4. Lucrarea este scrisă pe un libret de A. Somma, care s-a inspirat din libretul scris de E. Scribe la opera *Gustave III ou Le bal masqué* a compozitorului francez D. F. E. Auber (reprezentată în premieră la Opera *Le Peletier* din Paris, în 27 februarie 1833). Subiectul este bazat pe evenimentele care au însoțit asasinarea regelui Gustav al III-lea al Suediei, în timpul unui bal mascat ce a avut loc la Opera regală din Stockholm (în 1792). Inițial, Verdi și-a propus să monteze opera la Teatrul *San Carlo* din Napoli. În acel timp însă tocmai fusese asasinat regele Franței Napoleon al II-lea, fapt care a declanșat reacții violente împotriva spectacolului, reprezentarea publică fiind interzis. Presat de conjunctura politică, dar și de dorința de a monta lucrarea, Verdi îi remodelează conținutul, plasând acțiunea în America de Nord, la Boston, de unde și provine transformarea rolurilor. Astfel, regele suedez *Gustav* devine *Riccardo*, conte de Warwick și guvernator de Boston, iar contele ucigaș *Ankarström* devine *Renato*, secretar al lui *Riccardo*. Pentru a evita aspectul social, Verdi, împreună cu alt libretist, Fr. M. Piave, mută accentele asupra trăsăturilor dramei lirice, acțiunea centrală devenind triumful amoros *Riccardo – Amelia – Renato*. Subiectul lucrării este caracteristic pentru *grand opéra* prin bogăția situațiilor de mare efect: conflictul tragic din sufletul lui Riccardo (alegerea între Amelia și datorie față de țară); gelozia, ce îl transformă pe Renato din prieten în dușman; oroarea prezicerilor sinistre ale vrăjitoarei; prezența unui asasin la balul mascat; un deznodământ

melodramatic cu o răzbunare sângeroasă și cu moartea eroului. Asemenea situații sunt tipice și operelor anterioare (*Ernani*, *Rigoletto*, *Trubadurul*, *Vecerniile siciliene*).

5. Forma arioso-lui dat îl vom expune în schema de mai jos:

schema 1:

Cupletul I		Cupletul II	
A		A ₁	
$a + a_1$	$b_a + a_1$	$c + a_1$	$d + e$
4 mm.	4 mm.	4 mm.	4 m.

6. Schematic, forma Terțetului poate fi expusă în felul următor:

schema 2:

A (156 mm.)						B (138 mm.)		
Partea I		Partea II			Partea III	Partea IV		
A		B			A ₁	C		
a	a ₁	c	c ₁	c	a ^I	d	e	a ₂
52 mm.	34 mm.	16 mm.	8 mm.	14 mm.	32 mm.	29 mm.	76 mm.	33 mm.

Remarcăm construcția formei bipartite mari de tip trohaic, unde accentul se face pe partea **A**, fiind construită în formă tripartită complexă. În această secțiune sunt amplasate cele mai expresive idei muzicale iar formele sunt mai dezvoltate, ceea ce vine în opoziție cu partea **B**, care este scrisă în formă tripartită simplă, și în care sunt expuse două teme noi și o repriză, care la rândul ei formează o arcă dublă cu materialul muzical din părțile I și a III. Astfel percepem partea **A**, ca una principală iar partea **B**, ca o completare a primei părți. Acum vom analiza mai minuțios structura internă a fiecărei secțiuni și menționăm că secțiunea **A** este scrisă în formă bipartită mică, **B** — tripartită mică, **A₁** este prescurtată, fiindcă conține o perioadă, dar destul de mare din 32 de măsuri, **C** — tripartită mică. În această formă bipartită mare putem observa contururi a principiului de rondo, unde refrenul **A** se reîntoarce pentru ai reda formei unitate.

⁷. Scena și canțona poate fi structurată în felul următor:

schema 3:

A		B			
		Partea I	Partea mediană	Repriză	Coda
a	a_1	$b : c$	d	$: b : c$	d_1
28 mm.	21 mm.	8 mm. : 8 mm.	16 mm.	$: 8 \text{ mm.} : 8 \text{ mm.}$	16 mm.

8. Amelia sosește pe un câmp de la marginea orașului pentru a culege iarba magică. În aria eroinei merită să fie menționată o melodie simplă și sinceră în tonalitate *fa minor*, cu salturi ascendente pe sexta mică și cu încheierea frazelor pe salturi descendente (treapta a V-a – treapta I-a). Aria are o nuanță dramatică marcată, anticipând un deznodământ tragic, înfricoșător, iar tandreța ei este subliniată prin folosirea *leittimbrului* de corn englez. Revenind la materialul muzical al ariei, afirmăm, că, sub aspect tonal, discursul muzical se desfășoară de la *fa minor*

spre *Fa major*, dându-i Ameliei o speranță și o alinare. Aria propriu-zisă este înconjurată de recitative scrise într-o formă liberă, cu o cadență vocală finală plină de virtuozitate.

9. Relațiile dintre Renato și Amelia cunosc o evoluție, eroina încearcă cu disperare să-și convingă soțul de inocența ei, și, înțelegând decizia lui Renato, cere o ultimă întâlnire cu fiul său. Aria Ameliei din actul III completează imaginea eroinei, plină de farmec și de puritate sufletească, căreia sunt dedicate cele mai frumoase pagini ale operei. (Spunem, între paranteze, că, sub aspect ideatic, tratarea imaginii Ameliei creează apropieri de aria Desdemonei din *Otello*). Pe parcursul actului III, partida ei este substanțial dramatizată, mai ales în cadrul ariei eroinei, datorită ultimelor evenimente. Un pas înainte în dezvoltarea subiectului este legat de gândurile lui Renato, care o va ierta pe Amelia, dar se va răzbuna pe cel care i-a distrus viața. Acest sentiment predomină în cadrul ariei lui Renato. Ca gen, această arie reprezintă tipul ariei de răzbunare. Schimbarea stărilor sufletești ale eroului merge de la mânie și amărăciune, de la nostalgia pentru fericirea pierdută. Acest „scenariu” psihologic determină utilizarea formei bipartitite contrastante, a cărei primă secțiune se bazează pe acompaniamentul agitat, tulburător, însoțit de pulsația trioletelor și de repetarea motivelor scurte în stratul inferior al facturii orchestrale. Secțiunea dezvăluie unele trăsături comune cu faimoasa arie a Regelui Filipp din *Don Carlos*. Partea a doua a ariei se axează pe o melodie de o frumusețe rară, plină de tandrețe, fiind expusă inițial de flautul solo cu acompaniamentul tipic pentru scenele lirice din operele verdiene și, în general, pentru opera italiană din secolul al XIX-lea. Spre exemplu, acest acompaniament arpeggiat ne aduce aminte de cel din aria *Casta Diva* din opera *Norma* de Vincenzo Bellini. Urmează negocierea cu conspiratorii, care trebuie să decidă cine anume să îl ucidă pe Riccardo. Alegerea se face prin implicarea Ameliei, care face această „tragere la sorți” fatală pentru iubitul său. Cel sortit este Renato. Acest eveniment este reflectat psihologic foarte subtil de arioso-ul eroinei *Poco più mosso, Qual tristezza m'assale, qual pena* (*Ce tristețe mă apasă*). De asemenea, partida eroinei, în tonalitatea *mi-bemol minor*, capătă mai multe trăsături comune cu partida lui Riccardo, îndeosebi prin implicarea intonațiilor *lamento* și prin selectarea tonalității întunecate cu abundența bemolilor. Cvintetul îmbină stările contrastante ale eroilor — dramatismul, chiar tragicul (Renato și Amelia) se suprapune imaginii vesele, fără griji a lui Oscar. Acest ansamblu ne demonstrează măiestria compozitorului de a uni două soprane (Amelia și Oscar), păstrând concomitent expresivitatea individuală a fiecăreia.

¹⁰. Scena 23 poate fi configurată astfel

schema 4:

A			B		C
Introducere	Recitativ	Recitativ	Cuplet	Cuplet	
A	a_1	a_2	b	b_1	Coda
8 mm.	16 mm.	15 mm.	13 mm.	10 mm.	16 mm.

11. Reamintim, că leit-tema dragostei a apărut pentru prima dată în versiunea vocală în aria lui Riccardo din actul I *La rivedrà nell'estasi* (*O voi revedea*), în tonalitatea *Fa-diez major*.

12. Aici vrem să deschidem parantezele asupra laturii filosofice a lui M. Muntean, despre raportul care îl face între antica teorie pitagoreică despre „muzică a sferelor” și imagistica sunetului muzical, pe care îl formează în conștiința sa, înainte de a-l produce. Stabilindu-și întreaga ființă în frecvența și rezonanța naturală a *vibrato*-ului caracteristic sunetului pe care îl generează cu ajutorul capacităților sale mentale, spirituale și psiho-fizice, cântărețul se apropie de originea lumii, pe care o actualizează prin cânt.

13. La cererea complotiștilor, Oscar descrie costumul stăpânului său, într-o arie compusă în forma bipartită mare, care cere de la interpretă atât o strălucită tehnică vocală, cât și măiestre actoricească. Scrisă în ritmul valsului, aria se bazează pe o melodie grațioasă destul de dezvoltată, îmbogățită de melisme, cu implicarea diferitor procedee de articulare cum ar fi *staccato* și *legato*.

14. Aceste figuri muzicale veriste sunt realizate pe baza principiilor literaturii naturaliste „un roman trebuie să fie un letopiseț social al contemporaneității” — spunea întemeietorul verismului G. Verga cunoscut prin romanele sale care descriu viața din Sicilia. Compozitorii veriști caută subiecte pentru operele lor în viața reală și contemporană. Un postulat îl găsim în creația compozitorilor italieni, urmașii ai lui Verdi, care este remarcat în cartea lui A. Buga: „Drama muzicală trebuie să reflecte artistic doar realitatea vieții” [15, p. 44]. Astfel de exemple găsim în *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, *Paițe* de R. Leoncavallo, *La Bohème*, *Madama Butterfly*, *Fata din Vest* de G. Puccini, *Louise* de G. Charpentier. Eroii acestor opere sunt reprezentanții defavorizați ai societății, păturile sociale „declasate”, care se sting în lupta pentru fericire: țărani, comedianți ambulanți, studenți săraci — oameni simpli cu durerile și suferințele lor, bucuriile modeste și visele nepretențioase. Dezvăluirea lumii interioare a acestor oameni „de duzină”, care iubesc la infinit și urăsc până la moarte, este pusă în vizorul principal al compozitorilor veriști. La fel ca la Verdi, și pentru ei idealul constituie în crearea unor astfel de opere în care fierbe pasiunea umană, care abundă de „strigăte de durere, satisfacție, bucurie, răzbunare”. De obicei, veriștii nu se preocupau de aspecte foarte profunde de etică, și nu aveau la probleme filozofice deosebit de ambițioase (așa cum a făcut Wagner). De aceea, nu este întâmplător faptul că maselor populare le revine o funcție pasivă, secundară. De cele mai multe ori, conținutul operelor veriste se reduce la dramele iubirii neîmplinite, nefericite și la scene de gelozie, tratate melodramatic și cu expresivitate exagerată. Acțiunile operelor veriste se dezvoltă succint, cu ce și se justifică predilecția lor pentru opere într-un act (sau în două acte). Despre

aceasta mărturisesc *Paiate* de R. Leoncavallo, *Cavaleria rusticana* de P. Mascagni, *Sora Angelica*, *Gianni Schicchi*, *Il tabarro* de G. Puccini și altele.

15. Desigur, R. Leoncavallo nu era compozitorul care ar fi putut concura cu diapazonul artistic extins al faimosului G. Puccini, însă *Paiate* ar putea suporta în condiții de siguranță comparația cu orice operă pucciniană, atât în privința calităților artistice, cât și în ceea ce privește enorma ei popularitate. Mănuind excelent pana de creație muzicală și dramatică, dotat cu un mare talent de dramaturg, Leoncavallo scrie muzica în decursul a cinci luni și libretul la opera *Paiate*, creează cu un deosebit talent situații avantajoase din punctul de vedere al dramatismului, ceea ce demonstrează un simț excepțional al acțiunii scenice.

Muzica operei *Paiate* a fost imediat achiziționată de casa de muzica *Sonzogno*. Curând după aceea, la 21 mai 1892, opera a fost montată pe scena teatrului *Dal Verme* din Milano (cu participarea baritonului francez Victor Maurel), sub bagheta tânărului pe atunci Arturo Toscanini, care era la începutul strălucitei sale cariere. Lucrarea a reperat succes, eclipsând chiar triumful recent al operei *Cavalleria Rusticana* a lui P. Mascagni. La fel ca Byron, R. Leoncavallo ar fi putut spune că într-o bună dimineață, s-a trezit celebru. Montată apoi în septembrie al aceluiași an la Viena, opera *Paiate* cunoaște toate scenele din Europa, aducând autorului un renume mondial. Critica a declarat fără întârziere că *Paiate* este cea mai bună operă italiană veristă. Compozitorul însă a avut de înfruntat neplăceri în legătură cu faptul că, imediat după premiera operei, scriitorul francez C. Mendès l-a învinuit de plagiat, și anume că a preluat subiectul dramei sale *La femme de Tabarin*, reprezentată pentru prima oară la Paris în anul 1888. Mai mult decât atât, C. Mendès a intentat împotriva lui Leoncavallo un proces judiciar. Compozitorul s-a văzut nevoit să ia atitudine, publicând în ziarul parizian *Le Figaro* o dezmințire. Demonstrând originalitatea deplină a creației sale, Leoncavallo a indicat sursa de inspirație, și anume un eveniment real care avuse loc în Calambria în anul 1865: unul dintre artiștii unei trupe ambulante, din gelozie, și-a omorât cu adevărat soția pe scenă în timpul spectacolului. Compozitorul declara că poate să-l prezinte în calitate de martor chiar pe asasin, care era deja eliberat din detenție. Opera *Paiate* a fost nu doar cea mai mare realizare în activitatea sa de creație, ci și unicul moment de adevărată fericire în viața sa tumultuoasă, plină de peripeții și de amare dezamăgiri.

16. Izvoarele artistice și stilistice ale muzicii veriste, afirmă muzicologul O. L. Cosma, trebuie căutate în primul rând în creația lui G. Verdi, îndeosebi în operele din perioada târzie (*Otello*, *Falstaff*) cu *stillo misto* al partidelor vocale, care combină cantabilul ariilor cu declamația, principiul dezvoltării muzicale continue cu neseționarea în numere separate finite și creșterea considerabilă a rolului orchestrei. Mai este evidentă și influența măștrilor operei lirice

franceze J. Massenet și Ch. Gounod, la fel și G. Bizet, precum și tradiția operei germane a lui R. Wagner (în deosebi în sfera armoniei) și chiar influența unui compozitor multă vreme ignorat A. Ponchielli, autorul operei *Gioconda*. Aceste influențe, uneori foarte străvezii, se fac simțite aproape în toate creațiile lui Leoncavallo [31, p. 135]. O singură dată a reușit compozitorul să le depășească și să sintetizeze organic toate tendințele muzicale ale vremii de care s-a simțit atras. Este vorba de *Paiațe*, creație în care el s-a eclipsat pe sine însuși, concentrarea fericită a celor mai bune trăsături ale talentului său muzical, născute în momentele unei adevărate inspirații. Desigur, R. Leoncavallo nu era compozitorul care ar fi putut concura cu diapazonul artistic extins al faimosului G. Puccini, însă *Paiațe* ar putea suporta în condiții de siguranță comparația cu orice operă pucciniană, atât în privința calităților artistice, cât și a enormei popularități. Mănuind excelent pana de creație muzicală și dramatică, dotat cu un mare talent de dramaturg, Leoncavallo scrie în decursul a cinci luni muzica și libretul la opera *Paiațe*, creează cu un deosebit talent situații avantajoase din punctul de vedere al dramatismului, ceea ce demonstrează un simț excepțional al acțiunii scenice.

17. Și chipul Neddei este redat la fel de plastic: fire pasională, voluntară, entuziasm tinerească, optimism, cochetărie grațioasă, fină, blândețe feminină. Excelent este prezentat și portretul muzical al lui Tonio. Acesta nu este numai un bufon răutăcios, disprețuit de toți, dar și un om care iubește cu pasiune. Relativ palid și unilateral este chipul lui Silvio, redat în plan tradițional „de operă”. El se aseamănă prea puțin unui simplu flăcău de la țară, în caracterizarea lui predominând trăsăturile unui erou nobil cu accente lirice.

18. Forma muzicală a arioso-lui o putem realiza astfel:

schema 5:

Expoziția	I Dezvoltare	II Dezvoltare	Repriza	Element nou	Coda
a	a_1	b	a	c	
16 mm.	19 mm.	9 mm.	7 mm.	18 mm.	112 mm.

Partea a cu remarca *Adagio molto* reprezintă expoziția; a_1 — prima etapă de dezvoltare și este subliniată prin remarca *Andantino, Sostenuto assai*; a doua etapă de dezvoltare — b vine cu intonații noi și este delimitată prin remarca *Un poco più mosso*, repriza este bazată pe textul muzical din partea a însă este prescurtată; un element muzical nou îl identificăm în partea c evidențiat prin remarca *Allegro vivo*; coda cu 4 măsuri după remarca *Molto meno* reprezintă un moment de *tutti* orchestral.

19. Schematic întreaga scena 8 arată în felul următor:

schema 6:

Introducerea	I (a)	II (a_1)	III (a^1)	Coda (a^2)
11 mm.	16 mm.	10 mm.	8 mm.	20 mm.

20. Scena „*La comedia*” poate fi sistematizată în următoarea schemă:

schema 7:

Introducere	A (duet recitativ)					B (arioso)				C (gavota)	D (dezvoltare)			Coda
	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ¹	<i>c</i> ₂	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	
9 mm.	6 mm	20 mm	6 mm	14 mm	5 mm	18 mm	29 mm	19 mm	33 mm.	18 mm	20 mm	16 mm	12 mm	12 mm.

Partea A constituie primul bloc de reprezentare a acțiunii printr-un duet încordat, în care linia vocală predominantă este cea a lui Canio. Această secțiune este construită pe principiul formei de rondo, unde perioada (*a*) revine ca un refren; partea B se desfășoară în cadrul ariosoului *No! pagliaccio no son!*, unde din nou urmărim dezvoltarea elementelor formei de rondo — secțiunile *c* și *c*¹ formează refrenul, iar celelalte constituie elemente de dezvoltare (*c*₂ conține un text muzical pestriț și fracționat); scena *La comedia* (C) este scrisă pe principiul de gavotă cu o formă închisă și servește un moment de relaxare înainte de producerea crimei; secțiunea D este compusă într-o manieră liberă pe principiul dezvoltării plenare, în care fiecare secțiune ilustrează materiale contrastante și conține deznodământul sângeros în ultimele 4 măsuri din partea (*g*).

21. Cu fraza *La comedia e finita* se încheie trei nivele reprezentative ale operei: prologul lui Tonio, drama propriu zisă și *la comedia*. Este curios faptul că în manuscrisul lui Leoncavallo fraza finală este pronunțată nu de Canio, ci de Tonio / Tadeo. Astfel, coerența dramatică ar fi fost completă, din moment ce Tonio este cel care a prezentat lucrarea cu cortina coborâtă (prologul), cel care trage de sforile geloziei lui Canio, și cel care ar fi pus punctul pe tragedia manipulată de el. Fraza, rostită de Canio, variază de la uimire și satisfacția răzbunării până la recuperarea onoarei pierdute. Canio-Muntean este un personaj patetic, în schimb vorbele lui Tonio sunt pătrunse de sarcasm, care subliniază cinismul și cruzimea răzbunării cocoșatului. Din acest motiv, este mai consecvent ca tocmai Tonio să fi pronunțat fraza finală a operei, deși a devenit un privilegiu pentru tenori, în sensul că el l-a determinat pe Canio să comită un asasinat, fără a putea fi însă acuzat de acest lucru. Canio respinge identificarea vieții prin teatru: la începutul primului act contrazice cuvintele lui Tonio din prolog și declară că: *teatrul și viața nu sunt același lucru*. Trebuie să reprezinte același rol din viață și în teatru, care conduce la crimă.

22. Opera *Paiațe* a avut atât simpatizanți, cât și oponenți. În literatura muzicologică apare următoarea apreciere din partea marelui critic muzical și compozitor N. Rimski-Korsakov: „Opera lui Leoncavallo NU mi-a plăcut. Un subiect prelucrat abil împrumutat din subiecte dramatice reale și o muzică a unui adevărat escroc, creată de un carierist muzical contemporan, la fel ca și P. Mascagni autorul operei *Cavalleria rusticana*” [171, p. 9]. Acestei păreri i se pot contrapune cuvintele perspicace ale lui de P. Ceaikovski: „În zadar se crede că succesul colosal, feeric al acestui tânăr ar fi consecința unei publicități abile. Oricât ai reclama o creație lipsită de talent sau care ar avea o importanță efemeră, nu poți face nimic și cu atât mai mult nu vei putea

induce întregul public european într-un extaz care să-i taie răsuflarea” [171, p. 9]. Motivul compasiunii față de sărmanii comedianți, ale căror clovnerii deseori ascundeau profunde suferințe omenești, era luat în studiu de artiști de diferite orientări: e suficient să ne amintim de *Petruška* lui I. Stravinski, de *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg, de drama lui L. Andreev *Tom, кто получает пощечины (Российская Империя)*, de o serie de creații plastice ale lui Picasso și Henri de Toulouse-Lautrec. Aprecierea unanimă de care s-a bucurat opera *Paițe* a generat multe imitații atât în Italia, cât și în alte țări europene. După exemplul italienilor, în Germania a fost organizat un concurs al operelor de un act (1893), la care au participat circa 200 de creații, în majoritatea lor copiind dramaturgia operelor *Paițe* și *Cavalleria rusticana*. În Rusia, o replică originală la verismul din operă a fost lucrarea într-un singur act *Aleko*, compusă de S. Rahmaninov, în vârstă de 19 ani; autorul libretului acestei opere, viitorul fondator al Teatrului Artistic din Moscova *Vladimir Nemirovici-Dancenko*, s-a străduit să realizeze în mediul rusesc unele trăsături tipice ale operei veriste [171, p. 308].

Capitolul III

23. În ceea ce privește istoria montării operei *Evgheni Oneghin* pe scena teatrului din Chișinău, menționăm că premiera a avut loc la 13 decembrie 1956. Primul spectacol a fost dirijat de M. Șepper, regizor fiind G. Ghelovani, pictor-scenograf — B. Piskun, dirijor de cor — G. Strezev, maestru de balet — A. Proțenco, Tatiana — R. Esina, Olga — K. Gorlaci, Lenski — B. Popov, Oneghin — A. Fomenko, Griomin — E. Ureche [40, p. 144]. Nu putem să nu amintim de superbul chip al Tatiane creat în anii '60 de Maria Bieșu.

24. Schematic nr. 6 poate fi ilustrat astfel:

schema 8:

A (Olga / Lenski)			B (Oneghin)		A ₁ (Lenski)				
Introduc.	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>b</i>	<i>c</i> (+Tatiana)	Intr.	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>a</i> ₁	Coda (+Olga)
4 mm.	3 mm.+2 mm.	8 mm.	12 mm.	23 mm.	4 mm.	13 mm.	12 mm.	15 mm.	8 mm.

În dialogul cu Olga, se dezvăluie încă o dată specificul cantabil al recitativelor lui Ceaikovski. Melodicitatea recitativului este accentuată de partida orchestrală. În partida viorilor răsună o temă plastică, care, mai târziu devine tema principală în arioso (*Mi major*). Tonalitate, care, pe parcursul operei, deseori revine în partida lui Lenski, imprimând acesteia unitate. Tonalitatea *Mi major* era concepută de Ceaikovski ca o tonalitate senină a dragostei, a înfloririi primăvăratice.

25. Este semnificativ faptul că intonația inițială a acestei teme s-a născut, de asemenea, prin transformarea melodiei mazurcii, varianta în *mi-minor*.

26. Schema nr. 17 poate fi exemplificat în felul următor:

schema 9:

A (Introducerea generală)		b (Scena)	C (Aria)				
introducere	a	b _a	Introd.	a	c	a ₁	Coda
8 mm.	22 mm.	18 mm.	9 mm.	19 mm.	15 mm.	27 mm.	8 mm.

Introducerea generală (A) este înzestrată cu propria-i introducere, urmată de perioada *a* care cuprinde germenul scenei — tema principală din viitoarea arie a lui Lenski. Scena (*b_a*) reprezintă o perioadă compusă din fraze recitative dialogate între Lenski și Zarețki, care sunt susținute de orchestră cu unele ecouri a materialului muzical din secțiunea *a*. Aria (C) este scrisă în formă tripartită mică cu introducere și codă, ce constituie centrul liric atât a întregului număr, cât și al dezvoltarea profundă a chipul lui Lenski.

27. Schema numărului 18 arată astfel:

schema 10:

A (Recitativ)			B (Duet)		C (Duelul)		
a (Zarețki)	b (Zarețki+Oneghin)	c (Oneghin+Lenski)	d	d ₁	Introd.	e (duel)	f (postludiu)
6 mm.	27 mm.	7 mm.	8 mm.	12 mm.	9 mm.	20 mm.	12 mm.

Secțiunea A reprezintă o scenă construită în formă tripartită mică contrastantă; secțiunea B (*L'istesso tempo*) — duetul Lenski și Oneghin, este compus în formă bipartită mică dezvoltatoare; în secțiunea C domină mișcările muzicale orchestrale, într-o construcție bipartită mică cu introducere, scrisă pe principiul de *crescendo*, culminând cu împușcătura. Acest compartiment dezvăluie centrul dramatic al scenei ce cuprinde duelul și moartea lui Lenski; blocul *f* formează o reacție emoțională, bazată pe imaginea muzicală din secțiunea *a* din nr. 17.

28. Nr. 2 poate fi ilustrat schematic astfel

schema 11:

a	B			B ₁ (arioso)			c	d,e
Introd. dialog	a	a ₁	a ^I	a	a ₁	a ^I	Intermezzo	Culminația
21 mm.	8 mm.	12 mm.	12 mm.	8 mm.	16 mm.	18 mm.	13 mm.	33 mm.

Secțiunea introductivă *a* dezvoltă o scenă dialogată între Surin și Cekalinski, cel din urmă adresează întrebări, iar Surin răspunde, de aici și se motivează diferența intonațională: întrebările cu mișcări ascendente, răspunsurile — descendente; compartimentul B este compus în formă tripartită mică și include dialogul lui Gherman cu Tomski, iar intonațiile fundamentale ce pregătesc ariosoul, sunt aduse în linia orchestrală; B₁ — ariosoul lui Gherman *Я имени ее не знаю*, are la bază aceeași construcție tripartită mică și păstrează același plan tonal *re minor*, readucând același material muzical din B dar mai desfășuram. Astfel, menționăm că această formă tripartită mică întâlnită în B și B₁, devine dublă: prima formă este instrumentală în timp ce la cântăreți predomină recitativul dialogat, a doua este în melodia protagonistului; Intermezzo

este plasat în secțiunea *c*, și reprezintă un dialog cu intonații neutre având funcția de a diviza compartimentele solistice a lui Gherman; secțiunea *d,e* este una solistică, construită în formă plenară în baza dezvoltării variate a frazei expoziționale pe principiu *crescendo*, atingând culminația scenei, prin reacția lui la aflarea existenței tainei celor trei cărți.

29. În întregime, nr. 3 poate fi structurat astfel:

schema 12:

A			B			coda
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i> ₁	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ¹	
7 mm.	17 mm.	19 mm.	8 mm.	10 mm.	11 mm.	9 mm.

30. Pastorală *Искренность пастушки* include: a) corul păstorilor și al păstorițelor, b) dansul (sarabanda) păstorilor și al păstorițelor, c) duetul Prilepa și Milovzor, d) finalul (ieșirea suitei lui Zlatogor cu daruri prețioase, scena lui Zlatogor, Milovzor și Prilepa, corul final și dansul păstorilor și păstorițelor).

31. Scena finală din tabloul 2 (nr.15), arată astfel:

schema 13:

A			B	
<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i> ₁
13 mm.	19 mm.	32 mm.	34 mm.	20 mm.

Secțiunea *A* are în componența sa forma tripartită mică contrastantă: *a* (*Allegro moderato*) o introducere orchestrală; blocul *b* îl prezintă pe Gherman cu niște replici recitative, iar orchestra reproduce o idee muzicală nouă care se naște din intonațiile ascendente ale temei dragostei; compartimentul *c* (*Andante*) aduce dialogul dintre Gherman și Liza dezvoltat în replici recitative, fiind acompaniat de orchestră cu tema dragostei din primul arioso a lui Gherman, realizând încă o arcă unitară cu tabloul 1; secțiunea *B* este scrisă în formă de cuplet variațional.

32. Nr. 17 are o următoare structură schematică:

schema 14:

Introducere	A				B		
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e</i> ₁	<i>e</i> ₂
16 mm.	20 mm.	20 mm.	29 mm.	23 mm.	20 mm.	29 mm.	20 mm.

Secțiunea *A* este dedicată scenei dialogate cu Contesa, pe parcursul căreia Gherman încearcă să afle taina celor trei cărți: *a* — introducere în care domină tema celor trei cărți împletindu-se cu tema din primul arioso lui Gherman; *b* — arioso în care sunt prezente intonații lirice prin care Gherman o roagă să-i deschidă taina, apelând la sentimentele ei lirice trăite cândva, făcând o paralelă cu sentimentele pe care la simte el pentru Liza; *c* — recitativul lui Gherman ce constituie centrul dramatic într-o dezvoltare plenară, conține amenințările lui Gherman și moartea Contesei; *d* — Gherman înțelege ce s-a produs — Contesa a murit, pe fundalul răsunării temei destinului. Compartimentul *B* este scris în formă tripartită mică, în

cadru care se dezvoltă acțiunea dramatică: intră Liza și se produce scena lui Gherman cu Liza. În secțiunea *e* se prelungește sunarea temei destinului, în timpul anunțării lui Gherman că bătrâna s-a stins; în următorul bloc *e*₁ Gherman încearcă să se dezvinovățească, însă Liza îl alungă (*e*₂).

33. Schema duetului dintre Liza și Gherman este următoarea:

schema 15:

<i>a</i>	<i>B</i>		<i>C</i>			<i>d</i>	<i>b</i> ₁	<i>E</i>		<i>f</i>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> ₁	<i>c</i> ₂			<i>d</i>	<i>e</i>	
29 mm.	23 mm.	12 mm.	10 mm.	13 mm.	12 mm.	29 mm.	23 mm.	20 mm.	0 mm.	20 mm.

Numărul 21 se deschide cu un recitativ al Lizei (*a*) în tempo *Moderato mosso*, ce se dezvoltă pe fondalul temei ariosoului Lizei în interpretarea orchestrei; secțiunea *B* (*Allegro giusto*) are în componența sa o construcție a formei bipartite mici (*a – b*), care dezvăluie două stări emotive contrastante a protagonistei: în prima secțiune Liza suferă că iubitul ei este un nemernic, iar în a doua eroina este în culmea fericirii că el totuși a venit; compartimentul *C* (*Andantino con moto*) reprezintă duetul ce este scris în formă de cuplete cu variațiuni (*c – c*₁ – *c*₂). Primele două cuplete se desfășoară în formă dialogată inversată, iar în ultimul cuplet protagoniștii reproduc fraze recitative, melodia fiind dezvoltată în partida orchestrală; un duet dialogat foarte tensionat între foștii iubiți se extinde în secțiunea *d* (*Moderato assai quasi andantino*), aici frazele recitative se succed liber, iar în orchestră răsună fragmente din gama mărită a Contesei (nr. 19) ca simbol al demenței totale a lui Gherman; secțiunea *b*₁ include materialul muzical din monologul Lizei, iar Gherman aruncă doar replici recitative; o formă bipartită mică (*d – e*), depistăm în componența compartimentului *E* (*Più allegro*), în care urmărim din nou un dialog, de astă dată unul divizat în două lumi diferite: Gherman delirează cu taina celor trei cărți, iar Liza în disperare și remușcări se condamnă la moarte; secțiunea *f* reprezintă postludiul orchestral construit pe tema ariosoului Lizei din nr. 20.

34. Bazele școlii de canto modern au fost puse de E. Caruso, T. Ruffo, A. Pertile, și au fost continuate de M. Callas, F. Corelli, R. Tebaldi, G. di Stefano, P. Domingo, L. Pavarotti, R. Scotto, M. Freni etc.

35. N. Figner cânta împreună cu clarinetul fraza *Как я люблю тебя, мой ангел*, însă Ceaikovski scria aceste pagini doar pentru clarinet solo. Ca excepție, compozitorul accepta-se, deși prima partitură a operei era deja editată în varianta originală. Următoarele partituri însă după evoluările lui N. Figner, au fost tipărite în „redacția” interpretului.

36. Desigur, M. Muntean înțelegea perfect că Gherman al lui Ceaikovski și Gherman al lui Pușkin sunt chipuri absolut diferite. La Ceaikovski, Gherman este mai nobil, mai romantic, mai plin de dragoste față de Liza. El a găsit însă elementul comun care îi unește pe Ceaikovski și Pușkin, și a redat un chip cuprins de neliniște, de sentimente contradictorii, un suflet pătimăș.

Gherman-Muntean a fost înzestrat cu un caracter puternic, înflăcărat, neobosit, poate chiar și tumultos. Anume în contrast cu echilibrul scenic (și vocal) s-a manifestat atât de distrugător caracterul său agitat, pe care artistul a descoperit-o și a „decodat-o” în caracterizarea muzicală a lui Gherman.

Capitolul IV

37. În anii '70 ai sec. XX, opera a fost readusă în actualitate de Teatrul Muzical din Galați, critica muzicală de atunci subliniind: „Consistența libretului și talentul compozitorului de a-l transpune muzical, caracterul complex pe plan artistic al confruntării dintre Rareș și Ștefăniță, moment anacronic existent doar în imaginația autorilor...” [8, p. 132]. Alfred Hoffman vorbește și de unele aspecte mai generale, precizând: „Acum, după ce am asistat la spectacolul gălățean, suntem convinși că evenimentul trebuia să se producă mai demult, pentru că avem șansa, poate nebănuită și nesperată, ca această lucrare, de o covârșitoare însemnătate în istoria teatrului liric românesc, să fie o operă bună, care se urmărește cu plăcere și chiar cu încordare sufletească, cu nobilă înfrigurare. Ea merită din plin să fie cunoscută de toată suflarea românească — pentru că astfel se dovedește că, pe o linie paralelă cu operele lui M. Glinka, S. Moniuszko, B. Smetana, F. Erkel, școala muzicală națională de la noi a produs în veacul trecut lucrări realizate, cu trăsături specifice marcante și ținând pasul cu cuceririle stilistice ale vremii” [50].

38. În nuvela *Petru Rareș* a lui N. Gane (1838–1916), pe fundalul acțiunilor literare de răpire și eliberare a frumoasei Ileana, de îndrăgostire dintre ea și Petru Rareș, este evocat momentul istoric al venirii lui în tronul Moldovei (1527). Fiu natural al lui Ștefan cel Mare și al Mariei, descendentă din neamul boierilor Cernat, căsătorită cu un târgoveț din Hârlău, Petru Rareș a fost așezat de istorie la loc de mare cinste pentru personalitatea sa de vrednic voievod.

39. Analiza comparativă a evenimentelor reale și subiectului literar este efectuat în studiul lui N. Sebov [257].

40. Scena I o putem înfățișa astfel:

schema 16:

Introducere	I (a)	II (b)	III (c)-arioso	IV (d)	Coda
4 mm.	8 mm.	13 mm.	12 mm.	10 mm.	5 mm.
Orchestra	Petru	Ileana	Petru	cor	Petru

Introducerea orchestrală răsună în *re minor* cu elemente de improvizație și treapta IV ridicată, ceea ce îi imprimă un caracter național. Secțiunea I (a) — *Moderato*, reprezintă un recitativ eroic și hotărât, care debutează în *la minor* și se rezolvă în *La major*; Secțiunea II (b) — *Marciale*, aduce o intervenție a Ilenei în planul tonal *La major—si minor*; Arioso a lui Petru este

plasată în partea III (c) — *Allegro non troppo*, compusă dintr-o perioadă cu o completare în tonalitatea *si minor*, și posedă caracter de marș; Partea IV (d) constă din replicile corului, care încearcă să îl calmeze pe Petru, în tempo de *Meno mosso* și în planul tonal *si minor* — *Sol major*, pe punct de orgă al tonicii; scurta Coda răsună în *Re major* și îl aduce din nou pe Petru cu afirmațiile lui pline de spirit.

41. Schematic balada arată în felul următor:

schema 17:

Introducere	A		B		A^I	
	a	b_a	c_a	c_1	a^I	b_a
4 mm.	8 mm.	8 mm.	8 mm.	8 mm.	8 mm.	8 mm.+3 mm. (adaos)

Partea A constă din două perioade în *Re major*; secțiunea B reprezintă dezvoltarea liniei melodice prin intermediul unui material muzical adiacent cu prima secțiune (păstrând același ritm și caracter), însă deja în tonalitatea *Si-bemol major*, care trece în minorul omonim al tonalității de bază, adică în *re minor*; repriza A^I reproduce cu exactitate materialul muzical inițial în *Re major*, doar sfârșitul este lărgit cu un adaos jucând rolul de frază finală.

42. Duetul poate fi structurat în următoarea schemă:

schema 18:

A (Ileana)			B (Petru)		C (Duet)			
Intr.orch.	a	b	C	d	Intr.recimm.	e	e_1	e^I
8 mm.	8 mm.	18 mm.	22 mm.	23 mm.	15 mm.	27 mm.	17 mm.	24 mm.

În interiorul secțiunii A depistăm o construcție a formei bipartite mici; secțiunea B la fel are la baza ei forma bipartită mică, cu o dezvoltare mai pregnantă, în comparație cu prima secțiune, iar partea C este scrisă în formă tripartită mică cu introducere.

43. Ileana intră pușcă pe scenă. Stăruințelor imploratoare ale Ilenei, pentru a-l elibera pe Petru, Ștefăniță le dă ascultare, cu condiția ca aceasta să-i devină soție. La împotririle Ilenei, Ștefăniță ordonă eliberarea lui Petru și duce fata la curtea sa.

44. Schematic scena 8 poate fi evocată astfel:

schema 19:

A				B		
Introducere	a (Petru)	a_1 (Petru)	b (Marin)	c (Petru)	d (terțet cu cor)	Coda
2 mm.	10 mm.	11 mm.	9 mm.	23 mm.	29 mm.	9 mm.

Secțiunea A are în interiorul său o construcție a formei tripartite mici $a - a_1 - b$ și este subordonată personajelor implicate în acțiune. Secțiunea B — bipartită mică, are în componența sa arioso lui Petru și terțetul cu cor, care își găsește rezolvare într-o codă orchestrală.

45. Ca exemplu putem aduce un fragment, în care compozitorul introduce două variante de interpretare: *la becar*¹ repetat de două ori, ceea ce reprezintă o dificultate enormă, sau varianta a doua — sunetul *mi becar*¹, considerabil mai ușor de interpretat (exemplul 37).

Firește, M. Muntean a ales prima variantă, cu note acute, interpretându-le cu atâta ușurință și iscusință, grație tehnicii vocale de a ataca sunetul prin expirare. În acest caz coardele vocale sunt puse în vibrație de aerul ce trece ușor prin glota întredeschisă, ceea ce constituie baza realizării unei emisii vocale sănătoase și durabile.

46. În procesul de montare al operei această scenă a fost omisă, cu scop de a activa acțiunea scenică, deoarece ea stopa evident dezvoltarea ei.

47. Și acest episod a fost omis din interpretarea chișinăuiană, deoarece în dezvoltarea dramatică nu ocupă un rol deosebit.

48. Monologul și scena cu Elena Stepanovna pot fi ilustrate astfel: schema 20:

Monologul lui S. Lazo					Scena cu Elena Stepanovna					
Introd.	A	B	C	D	E				B ₁	B ₂
8 mm.	20 mm.	14 mm.	26 mm.	10 mm.	18 mm.	8 mm.	5 mm.	10 mm.	14 mm.	22 mm.
78 măsuri					77 măsuri					

Prima secțiune A este construită pe tonalitatea de bază *Do major*, în formă bipartită mică de tip iambic. Perioada întâia este dominată pe dezvoltarea melodică în partida solistică, celei de a doua perioade îi este caracteristic contrastul dintre mișcarea ascendentă pe durata notelor lungi în linia vocală, iar dezvoltarea de bază a melodiei se produce în registrul grav al basilor cu mișcări cromatice descendente. Într-o construcție plenară se desfășoară secțiunea B, în luminoasa tonalitate *Si major*, fiind acompaniată de un ritm punctat cu elemente de marș cu remarca *Ardente*. Următorul compartiment (C) implică o schimbare în sfera metroritmică, adică din 4/4 trece la ritm de vals 3/4, care aduce dezvoltarea recitativului anterior într-un monolog cantabil în tonalitatea de bază *Sol major*. Ritmul de marș revine în secțiunea D cu remarca *Marciale*, păstrând aceeași tonalitate de *Sol major*, într-o pulsație sistematică la măsura de 4/4, iar linia vocală trece într-un recitativ marcat, declamatoriu.

Secțiunea E are în componența sa patru părți bine delimitate prin repartizarea partidelor vocale: prima este dedicată mamei; a doua reprezintă un duet dintre mamă și fiu; a treia o readuce în vizor pe Elena Stepanovna; și în ultima vine răspunsul lui Serghei la frazele precedente ale mamei sale. Astfel se conturează o secțiune de comunicare în care eroul își expune aspirațiile sale revoluționare, și își găsește afirmarea în următoarea secțiune B₁. Aici sunt readuse intonațiile, figurile ritmice și tonalitatea *Si major* din monologul lui Lazo (B), fiind percepută ca o repriză

variațională. În așa mod se realizează o arcă integrantă, finisând cu un duet între cei doi (B_2), ce continuă melodia din compartimentul anterior.

49. Schematic tabloul din cazarmă poate fi realizat astfel:

schema 21:

introducere	a	B		
4 mm.	11 mm.	b	b_1	c_b
		18 mm.	10 mm.	12 mm.

Secțiune a reprezintă o perioadă, iar secțiunea B are în componența sa forma tripartită mică $b - b_1 - c_b$.

50. Schema acestui duet poate fi ilustrat în modul următor:

schema 22:

Introducere		A			B		A_1		$Coda$ (Vals)
Orchestr.	Recitativ.	a	a_1	a_2	b	b_1	A	b_2	C
6 mm.	6 mm.	8 mm.	8 mm.	7 mm.	14 mm.	26+3 mm.	14 mm.	4 mm.	

Secțiunea A este scrisă în forma de cuplet cu variațiuni ($a - a_1 - a_2$), fiecare cuplet fiind construit pe același material muzical; secțiunea B este compusă în forma bipartită mică ($b - b_1$), prima parte este o perioadă din trei propoziții distribuite ambilor protagoniști consecutiv, care, în ultima se unesc declarându-și dragostea reciprocă, în cea din urmă remarcăm același principiu de repartizare a frazelor muzicale, relevăm păstrarea ritmul înrudit cu cel din partea inițială, subliniem și dezvoltarea intonațiilor tot mai intensă până la culminația sentimentelor. Repriza A_1 reunește propoziția întâi (a) din secțiunea A și materialul b_1 din secțiunea B .

51. Dacă în expoziția duetului, compozitorul deplasează cele trei propoziții (ce intră în componența ei) de trei ori consecutiv, fiind dublate în terțe și sexte, atunci în repriză în locul acestor deplasări autorul include un material muzical relativ nou, bazat pe materialul din b_1 utilizând cântarea în unison la octavă.

52. Schema ariei lui Serghei Lazo arată în felul următor:

schema 23:

Introducere	a	b	a_1
4 mm.	10 mm.	12 mm.	13 mm.

53. Utilizarea trioletelor amintesc de desenul ritmic întâlnit deja în scena cu Elena Stepanovna din actul I, astfel compozitorul realizează un ecou al plaiurilor mioritice de care își aduce aminte Serghei Lazo în aria sa.

Anexa 2

Exemple muzicale:

Ex. 1

G. Verdi. *Bal mascat*

Poco meno mosso cantabile (♩ = 80)

cken! Ha, wel-che ho - he Won - ne wird mir dies Fest ge -
al! La ri - ve - drä nell' e - sta - si rag - gian - te di pal -

dolcissimo

wäh - ren: nun wird mir hold er - klin - gen der lang ent - behr - ten Stim - me sü - ßer
lo - re e qui so - nar d'a - mo - re lę sua pa - ro - lau - drä, so - nar d'a -

Ex. 2

G. Verdi. *Bal mascat*

Allegro giusto (♩ = 63)

Richard con brio

O sag, wenn ich fahr auf schäumenden Wo - gen, ob mich nicht in -
Di' tu - se fe - de - le il flut - to mä - spet - ta, se mol - lo di

Ex. 3

G. Verdi. *Bal mascat*

Andante mosso quasi Allegretto (♩ = 72)

Richard (umhersehend) con eleganza

Nur Scher - ze sind's und Pos - sen, was ih - rer Lipp ent - flos - sen, Scher - ze sind's!
È scher - zoad è fol - li - a vif - fut - ta pro - fe - si - a, è scher - zoad è

Ex. 4

G. Verdi. *Bal mascat*

[Allegro]



Auf dem Fel - de der Eh - re, so freut
Se sul cam - po d'o - nor, ti so gra-

Ex. 5

G. Verdi. *Bal mascat*

[Allegro agitato]



Dich ver - las-sen! Nie und nim-mer, da mich Sehnsucht und inn-ge
Io la - sciarti? No, giam-ma-i: nol poss' - i - o; chè m'ar-dè in

Ex. 6

G. Verdi. *Bal mascat*

Andante (♩=52)* *espr.*

Doch heißt dich auch ein Pflicht - ge-bot auf
Ma se m'e for - za per - der-ti per

e - wig von mir ei - len, so folgt mein seh - nend
sem - - - pre, o lu - ce mi - a, a te ver-rà il mio

Ex. 7

G. Verdi. *Bal mascat*

Allegro (lo stesso movimento) (♩=152)
Richard (bleibt allein, rasch nach vorn stürzend)
con entusiasmo

Dich will ich sehn, A - me - lia, in deiner Schön - heit Glanz!
Sì, ri - ve - der - ti, A - me - lia, e nel-la tua bel - tà,

Ach, nur noch ein-mal strah-le, ach, noch einmal mir dein Blick, dein hold-er Lie - bes
an - cou-na vol - ta l'a - ni - ma d'a-mor mi bril-le - rà, mi bril-le - rà d'a

Ex. 8

G. Verdi. *Bal mascat*

Amelia (verzweiflungsvoll)
marcate le prime note

239

Lie - ben, ja lie - ben muß ich dich: ich lieg zu dei-nen Fü - ßen,
Th - mo, si, t'a-mo, ein la - gri-me a' pie - di tuoi ma-tèr - ro,

Ex. 9

R. Leoncavallo. *Paiațe*

Cantabile sostenuto assai
V-c.
misterioso

Ex. 10

R. Leoncavallo. *Paiațe*

Andante cantabile

Ex. 11

R. Leoncavallo. *Paiațe*

Adagio molto. con grande espressione

Шутокъ я . тихъ я не люблю! со мной шутить о . па . сно! насмѣшекъ
Un tal gio . co, cre . de . te . ti, è meglio non gio . car . lo con me, mi ti

Adagio molto. con grande espressione

p *legatissimo*

Ex. 12

R. Leoncavallo. *Paiațe*

Adagio. (46 ♩ =)
declamando con dolore

Вре - мя при-нять о - быч-ну - ю ли - чи - ну, Вѣдь ари-тель ждетъ, а
- Ve - sti la giub - ba e la fac - cia in - fa - ri - na. La gen - te pa - ga e

Adagio. (46 ♩ =)

Ex. 13

R. Leoncavallo. *Paiațe*

a piena voce, straziante

Смѣй - ся, па - яцъ, надъ ду - шев - нымъ стра - да - емъ, смѣй - ся, па -
Ri - di Pa - glia - cio sul tuo a - mo - re in - fran - to! Ri - di del

molto rit.

con grande espress.

cedendo

Ex. 14

R. Leoncavallo. *Paiațe*:

Kanto. Allegro moderato. (♩ = 144)

Нѣтъ! О нѣтъ, я не па - яцъ! я че - ло -
No! Pa - glia - cio non son, se il vi - so è

Allegro moderato. (♩ = 144)

Ex. 15

R. Leoncavallo. *Paiațe*

[Solenne]

Топіо (публике)

La com - me - dia è fi - ni - ta!

Ex. 16

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

Moderato

rit. L'istesso tempo

Я люб - лю вас, я люб.

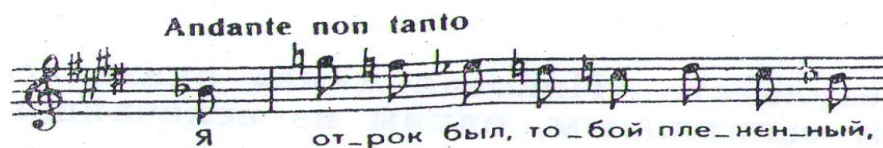
p molto espressivo



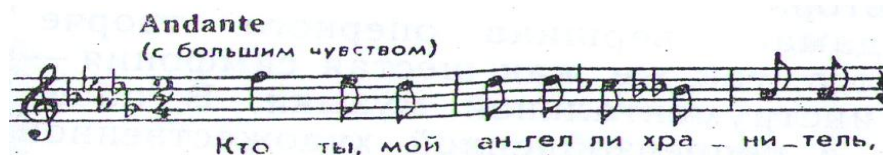
Ex. 17

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

a



b



Ex. 18

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

[Andante quasi adagio]
a pieno voce

Ex. 19

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

Plù mosso

Блес - нет за - ут - ра луч ден - ни - цы

Ex. 20

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

Andante (с большим чувством)

В вашем доме, как сны золо-ты - е, мо - и дет.ски - е го-ды тек.ли!

Ex. 21

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*

Не спеша

Ку - да, ку-да, ку - да вы у - да - ли-лись, вес - ны мо-ей зла-тые дни?

Ex. 22

P. Ceaikovski. *Evgheni Oneghin*:

[Умеренно быстро]
[Ленский]

Музыкальный фрагмент из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Это дуэт Ленского и Онегина. Музыка в 3/4 такта, тональность D-бемоль мажор. Темп «Умеренно быстро». Динамика *p*. Текст песни:

Онегин: Вра- ги! Дав-но ли друг от дру - га нас жаж-да
Ленский: Вра- ги! Дав-но ли друг от дру-га нас
Онегин: кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча-сы до -
Ленский: жаж-да кро - ви от - ве - ла? Дав - но ли мы ча -

Ex. 23

P. Ceaikovski. *Dama de pică*

[Andante]

Музыкальный фрагмент из оперы «Дамы пика» П. И. Чайковского. Музыка в 4/4 такта, тональность B-бемоль мажор. Темп «Andante». Динамика *p*. Текст песни:

Я и-ме-ни е - е не зна-ю, и не хо - чуу -

Ex. 24

P. Ceaikovski. *Dama de pică*

Музыкальный фрагмент из оперы «Дамы пика» П. И. Чайковского. Музыка в 3/4 такта, тональность D-бемоль мажор. Темп «Adagio». Динамика *p*. Текст песни:

ЛИЗА: Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,
ГРАФИНЯ: Мне страшно! Он о-пять пе-ре-до мной,
ГЕРМАН: Мне страшно! Здесь о-пять пере-домной, как при-зрак

ТОМСКИЙ
я! Вот о ком он го-во-рил.

КНЯЗЬ
Мне страшно! Бо-же мой, как сму-ще-на она!

Adagio

Ex. 25

P. Ceaiikovski. *Dama de pică*

Andante

ГЕРМАН
Про-сти, не - бес -

но - е со-зда-нье, что я на-ру-шил твой по-кой

Ex. 26

P. Ceaiikovski. *Dama de pică*

Andante mosso

ГЕРМАН
Кра-са - ви-ца! Бо-ги - ня! Ан - гел!

Andante

pp

Флаг.

ЛИЗА

По — слу — шай, Гер — ман!

ГЕРМАН

Ты, на — ко — нец — то!

pp

a. Arioso lui Gherman

[Poco meno]

Ес — ли ког — да — ни — будь зна — ли вы чув — ство люб — ви

b. Balada lui Tomschi

[Allegro con spirito]

Од — наж — ды в Вер — са — ле «au jeu de la Reine»

[Più andante]

ГЕРМАН

Англ. р., кл.
Бас кл., Фог., валт.

Пол-но-те ре-бя-чить-ся! Хо-

ти-то ли на-зю-чить мно-три кар-ты?

До-и-ли нет?

pp *mf* *pp* *pp* *pp*

300

Moderato con moto ♩ = 100
(со стаканом в руке)

Г. Что на-ша жизнь? Иг-ра! До-бро и зло-о-д.

p *p*

Ex. 31

E. Caudella. *Petru Rareș*

Introducere.
Allegretto.

Ex. 32

E. Caudella. *Petru Rareș*

[*Allegretto*]

Baladă

Ex. 33

E. Caudella. *Petru Rareș*

[*Alegretto*]

zi si mia-ză noap - te, spre a - pus si ră - să - rit pre - tu

tin - deni vezi de-mi spu - ne, soi - mu - le ce ai ză - rit.

Ex. 34

E. Caudella. *Petru Rareș*

[Moderato]

domn O, so - ră, poti să crezi ce-ti pla - ce să zici că-s

Ex. 35

E. Caudella. *Petru Rareș*

[Moderato]

pleci. U - ni - tă pe ve - ci - e
U - ni - tă pe ve - ci - e

Ex. 36

E. Caudella. *Petru Rareș*

[Allegro non tante]

Do - uă - zeci? Sunt un să - rac!

Ex. 37

E. Caudella. *Petru Rareș*

[Allegro deciso]

Ti - ra - nu - lui jur!

Ex. 38

E. Caudella. *Petru Rareș*:

[*Andantino*]

În - chi - nă - se în - treg no-ro - dul în fa - ta mea căci eu

Ex. 39

E. Caudella. *Petru Rareș*

[*Moderato*]

Doamne, ce vo - ce! Este el,
- roc căci de-a - su - pra ta scân - te - ie stea - ua

Ex. 40

E. Caudella. *Petru Rareș*:

[*Moderato*]

soar - tă, azi ai lu - mi - nat al tă - rii drum în - du - re

Ex. 41

E. Caudella. *Petru Rareș*

[*Allegro maestoso*]

traî lung, fii domn pu -
traî lung, fii domn pu -

Ex. 42.

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Moderato]

[Lazo]

Музыкальный пример Ex. 42. Состоит из вокальной партии и фортепиано. Темп [Moderato]. Стиль [Lazo].

Вокальные партии:

Ка - ка - я пре - лесь на у - ли - це
 Че ноап - те ад - ми - ни - би - ле

Пiano: mf

Ex. 43

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Marciale]

Музыкальный пример Ex. 43. Состоит из вокальной партии и фортепиано. Темп [Marciale].

Вокальные партии:

О - на э - та сре - да
 Ши ел. ме - ди - у - а - чест,

Пiano: f

Ex. 44

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Maestoso]

Музыкальный пример Ex. 44. Состоит из вокальной партии и фортепиано. Темп [Maestoso].

Вокальные партии:

Серд - цем сво - им, всей жиз - нью сво - ой
 И - ни - ма мя, а мя ви - а - цэ,

Ex. 45

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Amore]

Музыкальный пример Ex. 45. Состоит из вокальной партии и фортепиано. Темп [Amore].

Вокальные партии:

Шлей - фом тя - нет - ся тай - га
 Тай - га - уа фря - мэ - тэ

Пiano: лес. азу.

Ex. 46

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Широко, величаво]

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is written on five staves. The first staff is the treble clef melody. The second and third staves are the right and left hand accompaniment in bass clef. The fourth staff is a vocal line with lyrics in Russian. The lyrics are: "О бер-роу бер-роу ер-роу е-ще и / О, куды ты пошла, куды! Мама, поспеши".

Ex. 47

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[Andantino]

О все не - взго - ды по - бе - дим
Фе - ри - чий се тот тре - им

- ны - е тре - ли, тре - ли Все не - взго - ды по - бе - дим
Трил ду - ас ре - су - на. Фе - ри - чий се тот тре - им

Ex. 48

D. Gherşfeld. *Serghei Lazo*

[*Andantino*]

Вот так поет, что ждет меня?
Па-три-е а-мь! Че-сә аш-теп!

Anexa 3
Termeni vocali
Glosar

a piena voce — cu voce plină

attaccare — presiunea aerului în regiunea subglotică și în cavitatea rezonantă necesară pentru producerea sunetului vocal

canto sul fiato — cânt pe respirație

mezza voce — jumătate de voce

ponticello — praguri dintre registrele vocii sau pasajul vocal

voce di testa — voce de cap

voce di petto — voce de piept

spinto — impuls

sfumare — trecerea gradată la diverse intensități vocale

sotto voce — cu voce înceată

legare — de a lega

portare la voce — de a transfera vocea de la un sunet la altul, unindu-le între ele

Anexa 4

Portretul de creație al lui Mihail Muntean

Mihail Muntean este un nume notoriu, emblematic pentru arta lirică națională. Tenor lirico-dramatic cu un diapazon larg și o voce catifelată, Mihail Muntean este înalt apreciat de melomanii din Moldova, de ascultătorii exigenți din alte țări. Pretutindeni, publicul și presa apreciază înalt personalitatea artistului, profunzimea și suplețea interpretărilor sale.

Pe parcursul carierei, Mihail Muntean încântă publicul meloman din întreaga Basarabie, susținând spectacole la Edineț, Bălți, Râbnia, Bender și alte localități. În țările vecine, cucerește publicul prin frumusețea vocii sale: Ucraina (Cernăuți, Odesa,), România (București, Iași, Timișoara, Cluj, Craiova, Constanța), Rusia (Moscova, Sankt Petersburg, Permi, Kazani, Murmansk, Arhanghelsk). Susține spectacole pe cele mai prestigioase scene din Anglia, Italia, Spania, Portugalia, Ungaria, Germania, Austria, Elveția, Olanda, Viena, SUA.

Născut la 15 august 1943 în satul Criva, jud. Hotin (azi raionul Briceni) își formează personalitatea sub influența părinților iubitori de muzică — Elizaveta și Ion Muntean.

O importantă etapă în viața lui începe la 17 ani, când este admis la Conservatorul din Chișinău, la clasa de canto academic a profesorului S. Oskolkov. Inițial, vocea proaspătului student a fost apreciată în mod eronat ca fiind *bariton*. Destinul însă intervine cu corectivele sale: este înrolat în armată. Între timp, S. Oskolkov părăsește Moldova. La Conservatorul din Chișinău este angajat marele cântăreț și dascăl Nicolae Diducenco. Acesta constată că Mihail posedă voce de tenor lirico-dramatic, fapt ce a schimbat cardinal destinul artistic. În urma studiilor muzicale perseverente, M. Muntean absolvă cu brio *Institutul de Arte „Gavriil Musicescu”* și este angajat ca solist la Teatrul de Operă și Balet din Moldova.

Din acest moment, începe o căutare intensă a unei căi artistice proprii. Mihail lucrează cu mare dăruire, realizând pe parcursul a doar 6 stagioni teatrale 12 partide centrale dintre cele mai complicate. La 3 februarie 1972, debutează cu succes în partida lui Cavaradossi din opera *Tosca* de G. Puccini (regie—Eugen Platon). E. Parniki, T. Kuzminov, L. Boxan sunt doar câteva nume dintre primii lui parteneri de scenă. Aprecierile elogioase nu au întârziat să vină.

După acest succes de debut, partidele principale interpretate de M. Muntean au fost primite de publicul meloman cu entuziasm, printre care Faust din opera omonimă de Ch. Gounod (8 aprilie 1972, sub bagheta lui I. Alterman) în care cântă alături de L. Erofeeva, V. Kurin, M. Pavlusenko și alții. El asimilează cu mare măiestrie polivalența stilistică și emoțională a partidelor solistice din operele lui P. Ceaikovski, S. Rahmaninov, N. Rimski-Korsakov, G. Puccini, G. Verdi T. Hrennikov și Gh. Neaga.

Memorabile sunt interpretările: Lenski din *Evgheni Oneghin* (11 februarie 1973, dirijor D. Goia), tânărul țigan din opera lui S. Rahmaninov *Aleko* (6 aprilie 1973), în timpul cărora a împărțind scena cu artiștii notorii M. Bieșu, T. Alioșina, A. Șevcenko, S. Burghiu, B. Raisov. Anul 1974 a fost deosebit de productiv, artistul realizând 4 roluri în premieră: Kote din opera *Keto și Kote* de V. Dolidze (3 ianuarie, dirijor L. Hudolei), Șuțache din opera *Glira* de Gh. Neaga (26 aprilie, dirijor D. Goia), Alfredo din opera *Traviata* de G. Verdi (29 aprilie, dirijor D. Goia), Iuri din opera *Vrăjitoarea* de P. Ceaikovski (16 iulie, dirijor A. Mocealov). În distribuție: G. Motinov, M. Eșanu, L. Mihailova, V. Savițcaia, N. Bașkatov, I. Gheil, MM. Kuzminov și alții.

În seara de 9 martie 1975, M. Muntean interpretează rolul lui Pinkerton din opera *Madama Butterfly* de G. Puccini sub bagheta lui A. Mocealov, la 16 octombrie, rolul în premieră a lui Pollion din opera *Norma* de V. Bellini. La 12 decembrie 1976, realizează partida lui Lîkov din opera *Mireasa Țarului* de N. Rimski-Korsakov sub conducerea aceluiași A. Mocealov, iar în 1977 partidele Antonov din opera *În furtună* de T. Hrennikov (22 aprilie, dirijor A. Mocealov) și Manrico din *Trubadurul* de G. Verdi (27 aprilie, dirijor L. Gavrilov).

Finele stagiunii teatrale a anului 1977 au coincis cu un eveniment important în viața lui artistică. Este ales prin concurs pentru prestigiosul stagiu la teatrul milanez *La Scala*. Acolo a avut fericita ocazie să se întâlnească cu monștrii sacri ai muzicii de operă P. Domingo, L. Pavarotti, M. Freni, J. Carreras, M. Caballe, E. Obrazțova, E. Nesterenko. A studiat cu celebra cântăreață Gina Cigna, care i-a dezvăluit plenar capacitățile vocale. La aceasta a contribuit substanțial renumitul maestru de concert Renato Pastorino. În plus, M. Muntean a învățat limba italiană, inestimabilă în activitatea sa de solist, pedagog și regizor. Își perfecționează măiestria și în concerte susținute la Milano, Roma, Parma. Cântă într-un loc sacru pentru orice vocalist și anume în casa-muzeu a marelui compozitor G. Verdi. Pentru participare la acest concert comemorativ i se acordă *Medalia de Onoare „Giuseppe Verdi”*.

Anii '70 -'80 marchează o nouă etapă în viața artistului, vizată de maturitate creativă și de înflorirea carierei sale artistice. Ascensiunea rapidă a maestrului în plină maturitate se remarcă în stagiunea teatrală a anului 1979, când realizează 3 roluri complet diferite după caracter: prințul Calaf din opera *Turandot* de G. Puccini (29 aprilie, dirijor A. Mocealov), Jose din opera *Carmen* de G. Bizet, (25 mai, dirijor I. Alterman) și cavalerul Vodemon din opera *Iolanta* de P. Ceaikovski (15 decembrie, dirijor A. Gherșfeld).

Cu prilejul inaugurării noului edificiu al Teatrului de Operă și Balet din Chișinău a fost prezentată în premieră opera *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld (12 octombrie 1980, dirijor A. Mocealov), în care M. Muntean interpretează rolul principal. Această creație a văzut lumina

rampei și la Teatrul *Bolshoi* din Moscova, ocazie pentru *Музыкальная жизнь* să scrie într-o ediție din 1981: „Evoluarea lui M. Muntean se cuvine menționată aparte. Artistul s-a familiarizat cu rolul Serghei Lazo într-atât încât creează chipul cu o rară veridicitate” [58. p. 16]. În seara de 28 noiembrie 1981, realizează un Don Alvaro unic din opera lui G. Verdi *Forța destinului*, dirijată de A. Samoilă, prezentată ulterior pe scena Teatrului *Bolshoi*. În 1983, *Музыкальная жизнь* remarcă: „Rolul Alvaro relevă într-o măsură deplină cele mai bogate posibilități vocale ale lui M. Muntean. Aici totul este bine gândit, totul se potrivește de minune” [62. p.16].

La 12 octombrie 1982, sub bagheta aceluiasi dirijor, tenorul redă chipul lui Radames din opera *Aida* de G. Verdi, formând un ansamblu de excepție cu M. Bieșu, T. Alioșina, N. Bașkatov. În următorii 5 ani, în palmaresul său apare câte un nou rol: Gherman din *Dama de pică* de P. Ceaikovski (26 aprilie 1983), Maurizio din *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea (5 mai 1984), *Don Carlos* din opera omonimă de G. Verdi (29 decembrie 1985), Canio din *Paiate* de R. Leoncavallo 24 mai 1986) și Riccardo din *Bal mascat* de G. Verdi (25 aprilie 1987), sub bagheta lui A. Samoilă, cu excepția operei *Paiate*, dirijată de L. Gavrilov. Atingerea maturității artistice se evidențiază prin îmbogățirea repertoriului operistic, lărgirea rapidă a ariei turneelor teatrale și concertistice, începutul activității pedagogice, iar, în ultimii 10 ani, desfășurarea activității de regizor al Teatrului de Operă. În această calitate lucrează asupra a 3 spectacole: *Paiate*, *Bal mascat*, *Turandot*, cea din urmă fiind regizată în Japonia.

La 29 aprilie 1990, M. Muntean interpretează în premieră rolul *Petru Rareș* din opera omonimă de E. Caudella, sub bagheta lui A. Mocealov, iar peste 4 ani, partida lui Ismaele din *Nabucco* de G. Verdi (9 aprilie 1994) și cea a lui Samson din opera lui C. Saint-Saëns *Samson și Dalila* (6 iulie 1994, București). Ultimul rol care a intrat în impresionantul său palmares a fost *Otello* din opera omonimă de G. Verdi (19 iunie 1998, dirijor Gh. V. Dumănescu), pe care l-a interpretat avându-i ca parteneri pe L. Aga, V. Dragoș, V. Cheptănari.

În prezent neobositul M. Muntean își continuă cariera artistică la Teatrul Național de Operă și Balet *Maria Bieșu*, și desfășoară o activitate pedagogică prosperă în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

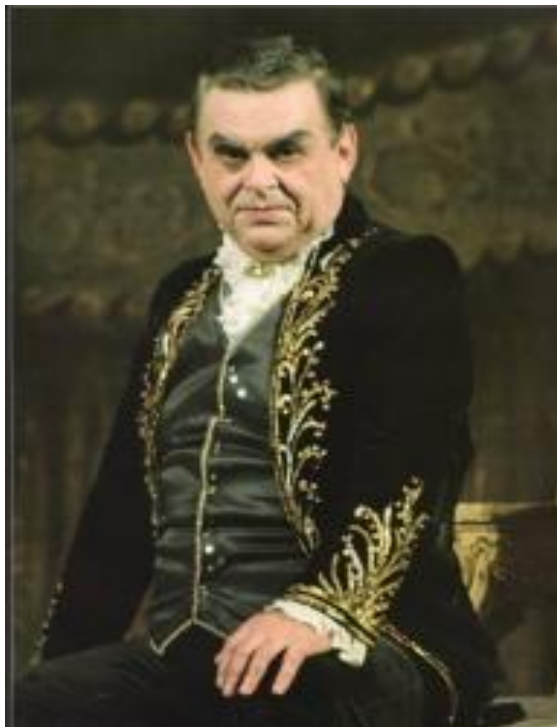
Anexa 5
Fotografii din spectacole

1. G. Verdi, opera *Bal mascat*

Amelia — A. Arti



2. G. Verdi, opera *Bal mascat*

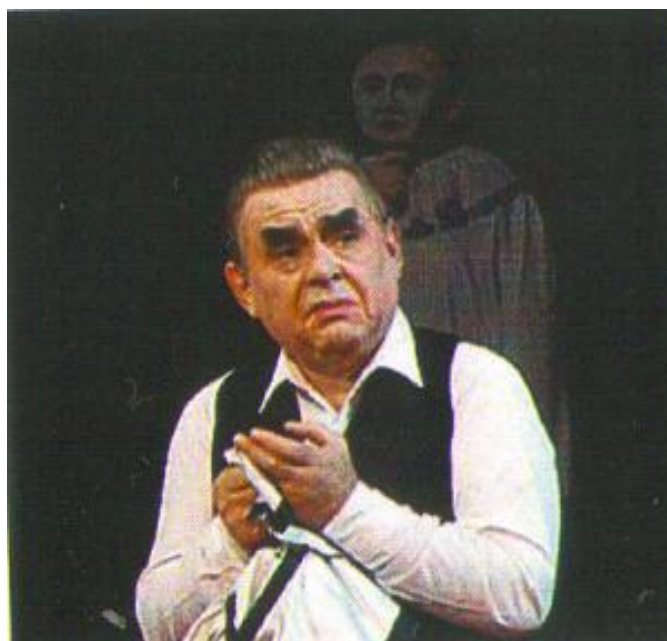


3. G. Verdi, opera *Bal mascat*

Amelia — A. Arti; Oscar — L. Șolomei



4. R. Leoncavallo, opera *Paițe*



5. R. Leoncavallo, opera *Paiate*



6. P. Ceaikovski, opera *Evgheni Oneghin*



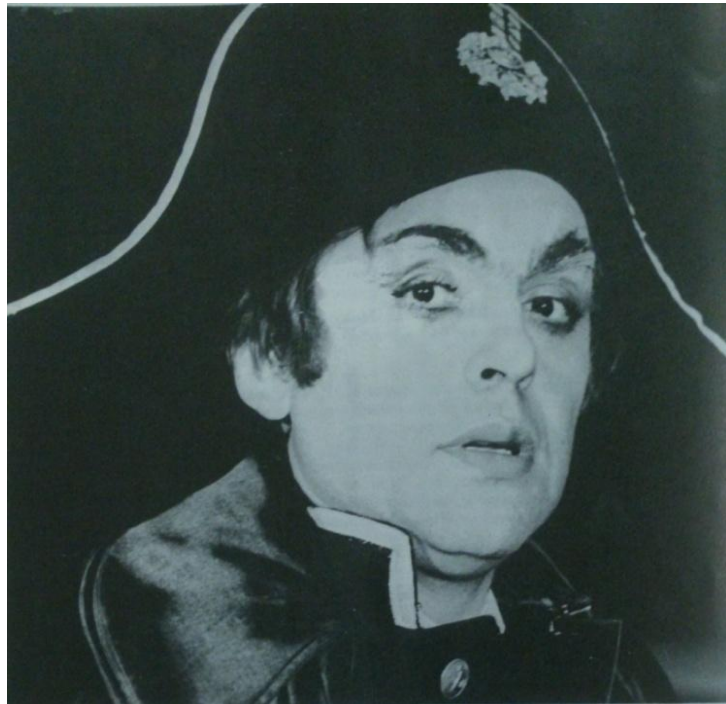
7. P. Ceaikovski, opera *Evgheni Oneghin*



8. P. Ceaikovski, opera *Evgheni Oneghin*



9. P. Ceaikovski, opera *Dama de pică*



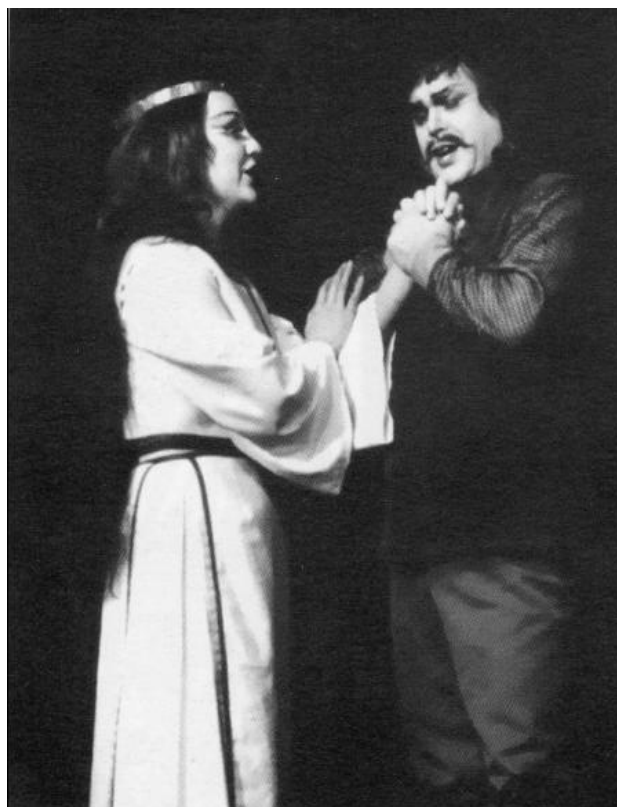
10. P. Ceaikovski, opera *Dama de pică*



11. P. Ceaikovski, opera *Dama de pică*



12. E. Caudella, opera *Petru Rareș*
Ileana — A. Buruian.



13. D. Gherşfeld, opera *Serghei Lazo*



14. D. Gherşfeld, opera *Serghei Lazo*

Olga — L. Mihailova



15. Cea mai recentă distincție



Anexa 6

Înregistrări audio

1. Gherșfeld D. *Serghei Lazo*; soliștii Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Chișinău, 1983. — 1 casetă audio (108,40 min.). A-S 1656.
2. Gherșfeld D. Actul 1 din opera *Serghei Lazo*; soliștii Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Chișinău, 1980. — 1 casetă audio (46,30 min.). M-S 930.1.
3. Gherșfeld D. Actul 2 din opera *Serghei Lazo*; soliștii Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Chișinău, 1980. — 1 casetă audio (32,00 min.). M-S 930.2.
4. Gherșfeld D. Actul 3 din opera *Serghei Lazo*; soliștii Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Chișinău, 1980. — 1 casetă audio (47,30 min.). M-S 930.3.
5. Gherșfeld D. *Serghei Lazo*; soliștii Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Chișinău, 1980. — 1 casetă audio (126,00 min.). M-S 930.
6. Verdi G. Recitativ și romanța lui Riccardo din acmm. 3 al operei *Bal mascat*; Orchestra Simfonică a Teatrului Bolșoi din Moscova. Chișinău, 1985. — 1 casetă audio (4,50 min.). A-S 1731.
7. Verdi G. Scena și romanța lui Riccardo din acmm. 3 al operei *Bal mascat*; Orchestra Simfonică a Teatrului Bolșoi din Moscova. Chișinău, 1983. — 1 casetă audio (4,38 min.). A-S 1518.
8. Ceaikovski P. Aria lui Lenski din opera *Evgheni Oneghin*; Orchestra Simfonică a Teatrului de Operă și Balet din Chișinău. Chișinău, 1987. — 1 casetă audio (6,17 min.). A-S 2027.

Resurse internet

- I. Arcea A. Arioso Lenski *Куда, куда...* din opera *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski. In: https://www.youtube.com/watch?v=sE36yfWP_8c, (vizitat 25.07.2016).
- II. Muntean M. *Recitar!... Vesti la Giubba* din opera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo. In: <https://www.youtube.com/watch?v=9ohUBs9ifUc>, (vizitat 25.07.2016).
- III. Muntean M. *Forse la soglia attinse. Ma se m'è forza perderti* din opera *Bal mascat* de G. Verdi. In: https://www.youtube.com/watch?v=I_H0Fc9XvTk, (vizitat 25.07.2016).
- IV. Muntean M. *La rivedrà nell'estasi* din opera *Bal mascat* de G. Verdi. In: https://www.youtube.com/watch?v=r9n3TN_UmxA, (vizitat 25.07.2016).
- V. Muntean M., Bieșu M. Duet actul II scena 15 din opera *Bal mascat* de G. Verdi. In: <https://www.youtube.com/watch?v=IwRQJe0W5q8>, (vizitat 25.07.2016).

- VI. Pilipețchi S. Arioso Lenski *Куда, куда...* din opera *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski. In: <https://www.youtube.com/watch?v=n62r3Tr6TI8>, (vizitat 23.07.2016).
- VII. Timofti I. Arioso Lenski *Куда, куда...* din opera *Evgheni Oneghin* de P. Ceaikovski. In: <https://www.youtube.com/watch?v=5M0TPbo6OdU>, (vizitat 24.07.2016).
- VIII. Țurcan I. *Recitar!... Vesti la Giubba* din opera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo. In: <https://www.youtube.com/watch?v=dHuOMZ5GIHs>, (vizitat 25.07.2016).
- IX. Миронов В. *Recitar!... Vesti la Giubba* din opera *I Pagliacci* de R. Leoncavallo. In: <https://www.youtube.com/watch?v=DejrZn0HBJU>, (vizitat 25.07.2016).
- X. Миронов В. Ариозо Германа *Прости небесное создание*, из оперы *Пиковая дама* П. Чайковски. В: https://www.youtube.com/watch?v=z_pSRDzqvfY, (vizitat 22.07.2016).
- XI. Мунтян М. *Бал-маскарад*. В: <https://www.youtube.com/watch?v=koVcLhlPtYU>, (vizitat 25.07.2016)
- XII. Мунтян М. Фрагмент из оперы *Евгений Онегин* П. Чайковского. В: <https://www.youtube.com/watch?v=ww9WcOxdkzI>, (vizitat 24.07.2016).
- XIII. Мунтян М. Ариозо Ленского *Я люблю Вас* из оперы *Евгений Онегин* П. Чайковски. В: <https://www.youtube.com/watch?v=hgccpQFVaqY>, (vizitat 22.07.2016).
- XIV. Мунтян М. Ариозо Ленского *Куда, куда...* из оперы *Евгений Онегин* П. Чайковски. В: <https://www.youtube.com/watch?v=892rf3fPuaM>, (vizitat 23.07.2016).
- XV. Мунтян М. 3-ие действие 7-я картина, из оперы *Пиковая дама* П. Чайковски. В: <https://www.youtube.com/watch?v=gYc7jl9hOrs>, (vizitat 25.07.2016).

Anexa 7

Tabelul rolurilor interpretate de Mihail Muntean

Nr.	Compozitor	Operă	Rol	Data premierei	Numărul evoluărilor	Turnee peste hotarele țării
OPERA VEST-EUROPEANĂ						
1.	G. Puccini	<i>Tosca</i>	Cavaradossi	03.02.1972	72	România, Ucraina, Italia, Marea Britanie.
2.	Ch. Gounod	<i>Faust</i>	Faust	08.04.1972	4	
3.	G. Verdi	<i>Traviata</i>	Alfred	29.04.1974	19	Federația Rusă, Belarus.
4.	G. Puccini	<i>Madama Butterfly</i>	Pinkerton	09.03.1975	71	România, Ucraina, Federația Rusă, Marea Britanie
5.	V. Bellini	<i>Norma</i>	Pollion	16.10.1975	49	România, Bulgaria, Marea Britanie, Ucraina, Federația Rusă.
6.	G. Verdi	<i>Trubadurul</i>	Manrico	27.04.1977	69	Ucraina, Federația Rusă, Belarus, România.
7.	G. Puccini	<i>Turandot</i>	Calaf	29.04.1979	38	Ucraina, Federația Rusă, Belarus, România, Polonia, Franța, Germania, Elveția.
8.	G. Bizet	<i>Carmen</i>	Jose	25.06.1979	24	România, Ucraina, Federația Rusă.
9.	P. Mascagni	<i>Cavaleria rustică</i>	Turiddu	26.10.1980	41	Ucraina, Federația Rusă, Belarus, România, Bulgaria, Germania, Belgia, Elveția.
10.	G. Verdi	<i>Forța destinului</i>	Alvaro	28.11.1981	34	Ucraina, Federația Rusă, Belarus, România, Italia.
11.	G. Verdi	<i>Aida</i>	Radames	12.10.1982	56	Ucraina, Federația Rusă, Belarus, Kazahstan, România, Bulgaria, Germania, Ungaria, Italia, Portugalia, Spania.
12.	F. Cilea	<i>Adriana Lecouvreur</i>	Maurizio	05.05.1984	20	Ucraina, Federația Rusă, Belarus.
13.	G. Verdi	<i>Don Carlos</i>	Don Carlos	29.12.1985	2	
14.	R. Leoncavallo	<i>Paiațe</i>	Canio	24.05.1986	117	România, Ucraina, Germania, Austria, Elveția, Olanda, Marea Britanie.
15.	G. Verdi	<i>Bal mascat</i>	Riccardo	25.04.1987	60	Ucraina, România, Bulgaria, Belgia, Kazahstan.
16.	G. Verdi	<i>Nabucco</i>	Ismaele	09.04.1994	14	România, Iugoslavia, Marea Britanie.
17.	C. Saint-Saëns	<i>Samson și Dalila</i>	Samson	06.07.1994	5	Marea Britanie
18.	G. Verdi	<i>Otello</i>	Otello	19.06.1998	6	Olanda
OPERA RUSĂ						
19.	P. Ceaikovski	<i>Evgheni Oneghin</i>	Lenski	11.02.1973	46	Ucraina, Federația Rusă, Bulgaria.

20.	S. Rahmaninov	<i>Aleko</i>	Tânărul țigan	06.04.1973	2	
21.	V. Dolidze	<i>Keto și Kote</i>	Kote	03.01.1974	7	
22.	P. Ceaikovski	<i>Vrăjitoarea</i>	Iurii	16.07.1974	15	Federația Rusă
23.	N. Rimski-Korsakov	<i>Mireasa Țarului</i>	Lîkov	12.12.1976	7	
24.	T. Hrennikov	<i>În furtună</i>	Antonov	22.04.1977	2	
25.	P. Ceaikovski	<i>Iolanta</i>	Vodemon	15.12.1979	10	Ucraina, Belarus.
26.	P. Ceaikovski	<i>Dama de pică</i>	Gherman	26.04.1983	12	Federația Rusă, Belarus.
OPERA NAȚIONALĂ						
27.	Gh. Neaga	<i>Glira</i>	Șuțache	26.04.1974	1	
28.	D. Gherșfeld	<i>Serghei Lazo</i>	Serghei Lazo	12.10.1980	15	Ucraina, Federația Rusă.
29.	E. Caudella	<i>Petru Rareș</i>	Petru Rareș	29.04.1990	1	

DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Nistreanu Elena, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele Nistreanu Elena

Semnătura

Data

CURRICULUM VITAE

Numele de familie și prenumele: Nisteanu Elena

Data și locul nașterii: 28 iunie 1984, or. Briceni

Cetățenia: Republica Moldova

Studii:

medii: Colegiul Republican de Muzică Șt. Neaga (1999–2003), specialitatea *Instrumente populare*, profilul *Interpretare instrumentală și vocală* — clasa prof. Valentina Ciobanu (*vioară*) și Ioan Paulencu (*canto popular*), calificarea artist al orchestrei, dirijor al orchestrei, profesor;

superioare — Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2003–2007), licențiat în muzică, specialitatea *Interpretare vocală*, specializarea *Canto academic*, clasa prof. univ. Mihail Muntean;

masterat — Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2007–2009), specialitatea— *Interpretare vocală*, conducător artistic prof. univ. Mihail Muntean, conducător științific dr., prof. univ. Elena Mironenco;

doctorat — Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2009–2012), specialitatea 653.01 — *Muzicologie*, conducător științific dr., hab., prof. univ. Vladimir Axionov; dr., prof. univ. Svetlana Țircunova.

Domeniile de interes științific: Studiul artelor — Arta muzicală (Istoria și teoria artei interpretative).

Activitatea profesională 2009 — profesor de cor și de istorie a muzicii la Liceul teoretic O. Ghibu, mun. Chișinău;

2010–2012 — lector universitar la catedra *Canto academic*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău.

2010 și până în prezent — profesor de canto în *Liceul Orășenesc Teatral*, mun. Chișinău;

2016 — lector universitar la catedra *Canto academic*, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, mun. Chișinău.

Participări la foruri științifice internaționale:

1. Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* din 30 aprilie 2010 cu tema: *Structura și funcțiile scenelor monologate interpretate de Mihail Muntean din opera „Serghei Lazo” de David Gherșfeld.*

2. Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* din 15 aprilie 2011 cu tema: *Reflecții asupra evoluției artistice a lui Mihail Muntean.*

3. Conferința științifică internațională a AMTAP *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective* din 28 octombrie 2011, cu tema: *Începuturile teatrului liric profesionist românesc: opera „Petru Rareș” de E. Caudella.*

4. Internet-conferința științifică internațională a Academiei de Muzică Gnesin din Federația Rusă *Музыкальная наука на постсоветском пространстве — 2011* cu tema: *Мастера bel canto на постсоветском пространстве: тенор Михаил Мунтян.*

5. Conferința științifică internațională a AMTAP *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective* din 27 aprilie 2012, cu tema: *Manifestările lirice ale lui Mihail Muntean în opera italiană: opera „Bal Mascat” de Giuseppe Verdi.*



6. Conferința științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* din 04 mai 2012, cu tema: *Cel mai bun Canio interpretat de M. Muntean (opera „I Pagliacci” de R. Leoncavallo)*.

7. Conferință științifică internațională a AMTAP *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* din 22 aprilie 2016, cu tema: *Ecourile ziaristice despre activitatea artistică a tenorului Mihail Muntean*.

8. Seminar științific internațional a AMTAP 18.03.2016, cu tema: *Studiul aspectelor științifice ale predării cântului în clasa Profesorului Universitar Mihail Muntean*.

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate:

1. Nistoreanu E. Prezentarea lirică de către David Gherșfeld și Mihail Muntean a eroului revoluționar din opera *Serghei Lazo*. In: Anuarul științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr.1–2, Chișinău: Notograf Prim, 2009, p. 39–48.

2. Nistoreanu E. Mihail Muntean în rolul principal din opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella. In: *Arta*, Seria audio-vizuale 2011, Chișinău, p. 139–142.

3. Nistoreanu E. Mihail Muntean. Ascensiune și reîntoarcere. In: Revistă de știință și cultură *Limba Română*, nr. 3–4. Chișinău, 2012, p. 205–208.

4. Nistoreanu E. Începuturile teatrului liric profesionist românesc: opera *Petru Rareș* de Eduard Caudella. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr. 1–2 (12–13), Chișinău, 2011, p. 69–75.

5. Nistoreanu E. Reflections upon the artistic evolution of Mihail Muntean In: *Arta și educația artistică*. Nr. 1 (19). Bălți, 2012, p. 50–54.

6. Nistoreanu E. „Le meilleur Canio” interprété Mihail Muntean (opera *Paillasse* de Ruggero Leoncavallo). In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr. 1 (18). Chișinău, 2013, p. 27–34.

7. Nistoreanu E. Manifestările lirice ale lui Mihail Muntean în opera italiană: opera *Bal mascat* de Giuseppe Verdi. In: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr. 1/2. Chișinău, 2012, p. 32–40.

8. Nistoreanu E. Mihail Muntean — profesor. In: *Mihail Muntean: o viață în lumea muzicii*. Chișinău: Știința, 2013, p. 83–87.

9. Нистрянэ Е. Мастера *bel canto* на постсоветском пространстве: тенор Михаил Мунтян. [Российская Академия музыки имени Гнесиных](http://www.gnesinstudy.ru/uploads/nistoreanu.2011), г. Москва, <http://www.gnesinstudy.ru/uploads/nistoreanu.2011>, (vizitat 21.10.2011) 9 pagini;

10. Nistoreanu E. Ecourile ziaristice despre activitatea artistică a tenorului Mihail Muntean. In: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: Rezumatele lucrărilor: Materialele conferinței științifice internaționale*, 22 aprilie, 2016. Chișinău: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (Tipogr. „Notograf Prim”), 2016, p. 21–22.

Cunoașterea limbilor: româna — limbă maternă; rusa — fluent; spaniola — comunicativ; ucraineana — comunicativ; italiana — cu dicționar; franceza — cu dicționar.

Date de contact: Republica Moldova, mun. Chișinău, bd. Dacia 18, ap. 69. Tel. dom: 022664460; GSM: 068912182; e-mail: nistreanuelena@rambler.ru.