

*Tema nebuniei în opera italiană  
din prima jumătate a secolului al XIX-lea*





**ELENA MOȘUC**

**Tema nebuniei  
în opera italiană  
din prima jumătate  
a secolului al XIX-lea**

**Redactor:** Mihaela Pletea

**Tehnoredactor și DTP:** Andreea Mitu

**Copertă:** Mirel Mihălăchescu

**Foto copertă:**

☛ coperta față – Marco Brescia și Rudy Amisano (Teatro alla Scala di Milano, 2015)

☛ copertă spate – Clärchen & Hermann Baus (Bruxelles, 2009)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MOȘUC, ELENA

Tema nebuniei în opera italiană din prima jumătate a secolului al XIX-lea / Elena Moșuc. – București: Editura Universității Naționale de Muzică București, 2023

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707661-45-1

ISBN 978-606-659-142-3

78

© 2023 Elena Moșuc. Toate drepturile rezervate. Responsabilitatea privind copyrightul și conținutul materialului inclus în acest volum revine exclusiv autorului.

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2023

Strada Știrbei Vodă 33

010102 București, România

„Comunicarea este cel mai important lucru în viață. Face existența suportabilă. Și Arta este modul cel mai profund în care un om poate comunica cu alți oameni. Muzica este modul sublim de a spune lucrurile.”\*

Maria Callas

\* Maria Callas, „Épilogue”, în John Ardoin, *Maria Callas – Leçons de chant*, trad. autoarei.





## CUPRINS

PREFAȚĂ .....	11
INTRODUCERE: <i>Rațional-irațional</i> în oglinda <i>belcantoului</i> sau <i>Tulburarea mentală</i> între hermeneutică și estetică muzicală.....	17
ROMANTISMUL: MIȘCARE LITERAR ARTISTICĂ ȘI STARE DE SPIRIT.....	29
LITERATURĂ ȘI MUZICĂ – MUZICĂ ȘI LITERATURĂ .....	37
Tipuri de interacțiune între cele două arte. Concurență, dialog, sincretism .....	38
Teme romantice în literatură și muzică. Circulația temelor; reflexii în ambele sensuri.....	42
Teme predilecte, povești la modă în Italia epocii romantice.....	45
Erou romantic – eroină romantică.....	50
TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE: OPERA MUZICALĂ ÎN ITALIA PRIMEI JUMĂTĂȚI A SECOLULUI AL XIX-LEA.....	54
Relația dintre muzică și <i>libretto</i> . Libretști de marcă în <i>Ottocento</i> ; relația creatoare dintre ei și compozitori .....	56
Maeștrii <i>belcantoului</i> și contribuțiile lor specifice la dezvoltarea genului operistic.....	64
REPREZENTĂRI ALE NEBUNIEI ÎN OPERA ITALIANĂ DIN PERIOADA 1800-1850 .....	70
<i>Pierderea minților</i> din perspectiva științelor psihicului.....	70
• Disfuncțiile psihice – scurtă prezentare; forme și semne clinice de rătăcire .....	70
• Nebunie permanentă și nebunie temporară. Cauze și factori favorizanți; modele de dezvoltare; tipuri de manifestare .....	77

• Pierderea rațiunii și revenirea la realitate/nivelul conștient. Post-procesarea momentului/intervalului de alienare – vinovăție, remușcare, căință, (auto)sanționare .....	80
• „Nebunie masculină” și „nebunie feminină”. Contexte și determinări socio-culturale.....	84
<b>Pierderea minților – temă obsesivă în opera italiană romantică din perioada 1800-1850 .....</b>	<b>93</b>
• Scena de nebunie în opera italiană din primele decenii ale secolului al XIX-lea .....	93
• Privire panoramică – o galerie a celor mai memorabile scene de demență din operele marilor compozitori italieni ai vremii.....	99
Gioacchino Rossini .....	99
Vincenzo Bellini.....	102
Gaetano Donizetti.....	105
Giuseppe Verdi .....	117
• Eroine din belcanto care își pierd mințile – trei studii de caz (din perspectiva experienței artistice proprii).....	120
Câteva repere teoretice: limbajul muzical ca mod de comunicare; opera sentimentală și <i>belcanto</i> ; principii fundamentale ale analizei muzicale; stiluri de scriitură.....	120
Linda di Chamounix .....	127
Lucia di Lammermoor .....	171
Elvira din <i>I Puritani</i> de Vincenzo Bellini .....	238
CONCLUZII.....	300
ANEXE.....	307
Anexa 1: Rolurile asumate (I): Date despre apariții personale în diverse montări ale operelor <i>Linda di     Chamounix</i> și <i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, <i>I Puritani</i> de Bellini .....	307
Anexa 2: Rolurile asumate (II): suport foto-documentar (77 de planșe color) pentru cele trei studii de caz (imagini cu prestații personale în diverse montări ale operelor <i>Linda di Chamounix</i> și <i>Lucia di Lammermoor</i> de Donizetti, <i>I Puritani</i> de Bellini) .....	317



CUPRINS

---

BIBLIOGRAFIE .....	341
REPERE BIOGRAFICE .....	349





## PREFAȚĂ

C artea sopranei Elena Moșuc, personalitate de talie internațională, cu o experiență artistică de 33 de ani, tratează o temă extrem de îndrăzneță și interesantă: *Tema nebuniei în opera italiană din prima jumătate a secolului al XIX-lea*. Cu atât mai interesant este subiectul cu cât este dezvoltat prin prisma experiențelor sale personale, în multiple variante de spectacole, pe cele mai importante scene ale lumii: Scala din Milano, Teatrul Liceu din Barcelona, Opera din Zürich, Opera din Berlin, Opera din Bilbao, Opera de Stat din Viena, opere din Dallas, Genova, Bruxelles, Bari și multe altele. După cum observă autoarea, nebunia sau rătăcirea minții a fost o stare prezentă în întreaga epocă romantică, datorită misterului și neprevăzutului pe care le conține în mod intrinsec.

Chiar din capitolul introductiv, Elena Moșuc trasează linia clară a preocupării sale privind acest tip de eroină romantică a cărei minte este marcată de tulburare și incoerență:

Complexitatea și varietatea acestor trăiri psiho-emoționale reprezintă baza emoțională a eroinei de *belcanto* din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Definirea acestor concepte – frumosul în muzică, planul emoțional în muzică, percepția și senzația psihicului în muzică – este absolut necesară pentru a înțelege cu adevărat, în profunzime, acest tip de personaj. Înainte de a analiza muzical și/sau dramaturgic o asemenea eroină, trebuie să ne familiarizăm cu profilul ei psihologic și să-l înțelegem, să identificăm fiecare sentiment și impuls emoțional care îi va genera acțiunile și îi va modela comportamentul. Practic, trebuie să realizăm o

investigație psihologică a fiecărei eroine, pentru a-i înțelege și analiza corect evoluția și momentele principale pe acest traseu – în cazul nostru, mai ales căderea în nebunie.

În ceea ce privește interpretarea unui asemenea personaj, după cum observă autoarea, este nevoie de o implicare maximă, după bogate analize psihologice, muzicale, literare. Dar este nevoie și de o nouă devenire a solistului, transformându-se din cântăreț în *actor-cântăreț*. Elena Moșuc este interpreta secolului al XXI-lea, considerând că acum „opera este pe cale de a depăși teatrul – sau, mai mult, se poate spune că aceste două entități sunt pe cale de a se contopi. Însușirea și dezvoltarea tehnicii de joc scenic reprezintă o necesitate în dezvoltarea și afirmarea cântăreților. În secolele al XX-lea și al XXI-lea, majoritatea regizorilor de operă provin din teatrele de dramă, solicitând artiștilor de operă ample investigații în psihologia personajelor interpretate.”

Un amplu capitol este dedicat curentului romantic, în toată plenitudinea sa, în toate domeniile artistice: literatură, muzică, pictură. Cu multă claritate sunt enunțate temele romantice la modă începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea: tema sacrificiului din dragoste, tema irealului/fantasticului, tema eroului înzestrat cu voință și forță aproape supraumană, tema credinței, tema răzbunării și tema nebuniei în care rebelul romantic își pierde rațiunea, iar o scenă de nebunie este spectaculoasă prin ea însăși. Un loc aparte îl ocupă aprecierile privind eroul romantic cu trăsături morale înălțătoare, într-un context al cărui motor este dialectica *iubire-ură*.

Elena Moșuc consideră că „arta interpretativă contemporană nu poate exista sau evolua fără a avea impulsul unei cunoașteri cât mai obiective, investigând frumosul sub toate aspectele sale”, iar cartea sa propune analiza frumosului din punctul de vedere al celui mai versatil și mai expresiv instrument al artei universale – *vocea umană*. Autoarea consideră că varietatea trăirilor psiho-emoționale reprezintă baza emoțională a eroinei de *belcanto* din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Bogatele referiri la strânsa legătură dintre literatură și muzică, în secolul al XIX-lea, creează o punte extrem de binevenită și necesară pentru analiza unor roluri de operă complexe născute tocmai din această comuniune. Desfășurând o analiză logică și coerentă, autoarea subliniază faptul că, în libreturile operelor italiene din prima jumătate a secolului al XIX-lea, nefericirea eroinelor, ce

are drept consecință pierderea minților, provine din iubiri neîmplinite, tragice, nepotrivite din cauza contextului socio-politic sau istoric. De asemenea, în desfășurarea acțiunii muzical-dramatice, deznodământul este punctul culminant al acțiunii operei, iar tensiunea muzical-dramaturgică acumulată în ordinea actelor împrumută aspectul unui arabesc.

În capitolul „Reprezentări ale nebuniei în opera italiană din perioada 1800-1850” sunt enumerate diferite forme de pierdere a minților: disfuncțiile psihice, tulburările de personalitate, nebunia permanentă și nebunia temporară, pierderea rațiunii și revenirea la realitate, nebunia masculină și nebunia feminină. Referirile de ordin medical sunt însoțite de exemple și situații concrete din operele lui Donizetti, Bellini, Rossini și Verdi. Un asemenea demers complex poate fi de un real folos interpretului de operă care se apropie de asemenea tip de personaj, actorul-cântăreț putând găsi un suport extrem de solid de studiu asupra unui personaj cu scene de rătăcire mentală.

În subcapitolul „Privire panoramică – o galerie a celor mai memorabile scene de demență din operele marilor compozitori italieni ai vremii”, autoarea propune o foarte interesantă panoramă a scenelor de nebunie din operele: *Otello* și *Semiramide* de Gioacchino Rossini; *Il pirata* și *I puritani* de Vincenzo Bellini; *Lesule di Roma, ossia Il proscritto, I pazzi per progetto, Anna Bolena, Il furioso nell'isola di San Domingo, Torquato Tasso, Lucia di Lammermoor, Maria Padilla, Linda di Chamounix* de Gaetano Doizetti; *Nabucco* și *Macbeth* de Giuseppe Verdi. Fiecare scenă, fiecare situație dramatică, fiecare caz în parte are o particularitate distinctă și este expus/-ă ca atare.

Elena Moșuc propune în cartea sa trei studii de caz din experiența interpretării proprii: personajele titulare din operele *Linda di Chamounix* (1842) și *Lucia di Lammermoor* (1838) de Donizetti și personajul Elvira din opera *I puritani* (1835), de Bellini. Principiile după care s-a ghidat în analiza limbajului muzical utilizat de Bellini și Donizetti în operele selectate ca studii de caz, sunt preluate din lucrarea *Analisi e sintesi del fraseggio musicale nel classicismo* a lui Marco Giubileo, muzician al Teatrului Scala din Milano, cu o vastă experiență în domeniul instrumentației și dirijatului. Numeroasele exemple muzicale certifică profunzimea analizelor muzicale care sunt permanent însoțite de explicații dramaturgic-muzicale și regizorale concrete, în funcție de diversele viziuni și montări ale spectacolelor în

care autoarea a participat. Seriozitatea și profunzimea cu care Elena Moșuc s-a apropiat de aceste eroine interpretate, reiese din modalitatea sa de lucru:

Când lucrăm la punerea în scenă a unei opere, noi, soliștii, împreună cu regizorul, disecăm foarte bine caracterul unui personaj, studiind fiecare cuvânt pe care acesta îl pronunță, pentru a-l cunoaște foarte bine, mai ales din punct de vedere psihic. Ca atare, fiecare cuvânt, fiecare exclamație are importanță pentru ca, regizoral, să știm cum reacționează personajul pe scenă în relație cu celelalte personaje. Astfel, un «Ah!...» poate exprima groază, mirare, bucurie, tristețe, surpriză, milă, compasiune, o bănuială, un tâlc ascuns, înțelegerea bruscă a unui fapt etc. Astfel, se îmbogățește paleta care caracterizează personajul respectiv.

Originalitatea analizelor realizate constă în permanenta relaționare a informațiilor stricte din partitura muzicală cu (re)interpretarea acestora de către diferiți regizori de mare notorietate: Robert Carsen, Guy Joosten, Damiano Michielletto, Daniel Schmid, Stefan Herheim, Lorenzo Mariani, Renata Scotto. De asemenea, sunt relevate mari versiuni interpretative, pentru a argumenta importanța expresivității vocale în sublinierea fiecărui sens al frazării muzicale, în dinamică, agogică, în legătura voce-orchestră. Modelele Elenei Moșuc sunt Maria Callas, Beverly Sills, Nelly Melba, Edita Gruberova, devenite legendare în scenele de nebunie din operele mai sus menționate.

Fiecare caz în parte, analizat, dă senzația unei deschideri de fereastră, a unei noi perspective în judecarea unui rol, a unei noi maniere de abordare vocală și scenică, datorită minuțiozității analizelor și logicii expunerii situațiilor. Astfel, fiecare scenă de nebunie, fiecare personaj rățăcit are o puternică justificare din punct de vedere social, istoric, moral. Legătura *muzică – text – expresie vocală* este urmărită constant.

Concluziile din finalul cărții reprezintă, în fond, crezul artistic al sopranei Elena Moșuc:

Fiecare rol este o fertilă provocare artistică, solicitând din partea interpretului emoție intensă și vibrantă, efort de înțelegere (din diferite unghiuri) a motivațiilor persona-

jului și a evoluției acestuia, interes pentru identificarea și utilizarea efectivă a strategiilor și tehnicilor profesionale optime pentru a întruchipa în fața spectatorilor o ființă vie, adevărată, cu un destin impresionant și convingător reprezentat. Artistul interpret nu doar poate, ci *are datoria* să se implice în actul și în comunicarea artistică, punându-și amprenta personală asupra partiturii căreia îi dă viață – dar nu pentru a se pune pe sine în valoare ci pentru ca versiunea sa interpretativă să fie însuflețită de talentul și de cultura sa muzicală, de temperamentul și de gândirea sa artistică.

Cele două anexe sunt impresionante prin bogăția variantelor interpretative a celor trei roluri analizate (Linda, Lucia și Elvira) și întăresc cele afirmate de autoare în capitolul concluziv. Totodată, relevă pe deplin cititorului valoarea acestei artiste ce a încântat publicul cu vocea sa excepțională, meritele sale fiind recunoscute pe plan internațional prin cele mai importante premii ale momentului în teatrul liric.

Conf. univ. dr. Anda Tabacaru  
regizor artistic







## INTRODUCERE

# *Rațional-irațional în oglinda belcantoului sau Tulburarea mentală între hermeneutică și estetică muzicală*

Cum majoritatea rolurilor din *belcanto* pe care le am în repertoriu sunt centrate pe câte o *scenă de nebunie*, mi-am asumat în mod firesc, așadar, „impus” de excelența și desăvârșirea artistică spre care am aspirat neîncetat, investigarea minuțioasă și sistematică a problemicii disfuncțiilor mentale, de care a trebuit, astfel, să mă apropiez, în context profesional, cu *înțelegere* dată, deopotrivă, de virtuțile empatice ale artistului și de instrumentele de cercetare ale psihicului uman și cu *priceperea*, pe care mi-o doresc mereu mai aproape de desăvârșire, *de a le transfigura în orizont estetic*.

Doriința de a-mi lărgi sfera de cunoștințe privitoare la *nebunie* – așa cum este ea implicată în ipostazele scenice amintite – m-a îndreptat spre abordarea științelor psihicului, iar datele obținute pe calea cercetării pur științifice le-am modelat, apoi, consecvent prin prisma unor abordări de tip umanist, prin prisma culturii în genere, a artei cuvântului, a artei armoniei și cântului, a esteticii muzicale, aspirând către o integrare de tip hermeneutic, în sensul cel mai larg, mai amplu, mai generos al termenului, a ideilor și a convingerilor acumulate, precum și a emoțiilor și a sentimentelor, către o comprehensiune (= înțelegere și îmbrățișare) armonică, totală, a fiecăruia dintre universurile ficționale propuse de compozitorii italieni de operă din primele decenii ale *Ottocento*-ului.

Practica scenică personală mi-a oferit un teren propice experimentării artistice și m-a condus, în timp, către soluții diferite, nu neapărat antagonice ori reciproc exclusive. Aproape fiecare montare a adus un cadru nou, un complex nou de factori profesionali, în funcție de care a trebuit ca rolurile să fie regândite, reconstruite, redescoperite, prin explorarea în

profunzime și din unghiuri multiple a personalității eroinelor întruchipate. Această competență superioară, deși niciodată totală și definitivă, (după părerea mea), dobândită în timp, și consecvența cu care am tins spre lărgirea constantă a ambitusului vocal, interpretativ și emoțional cred că mă îndreptățesc să propun – prin intermediul acestei lucrări – o viziune originală, organic articulată, fondată științific și validată estetic, asupra temei nebunii în *belcanto*. Lucrarea de față explorează teatrul liric italian din prima jumătate a secolului al XIX-lea din punctul de vedere al vocalității feminine, așa cum aceasta este reflectată în jocul scenic și așa cum poate fi ea decodificată în funcție de reperele culturale și sociale din Italia epocii romantice. Oprirea la acest segment, anume, din evoluția operei universale nu a fost aleatorie, ci reprezintă o alegere îndelung cumpănită. Pe de o parte, muzica romantică constituie și astăzi baza repertorială a cântăreților și a teatrelor de operă din lume, cu precădere, opera italiană, exercitând o adevărată fascinație asupra publicului de oriunde și de oricând, pe de altă parte subscriu la părerea specialiștilor care consideră că opera italiană a ajuns la apogeul exact în această perioadă istorică.

„Până în ziua de azi” – arată Eduard Hanslick – „înțelegerea esteticii muzicale s-a bazat pe un mare echivoc, întrucât ea nu a căutat să identifice frumosul în muzică”<sup>1</sup>, ci mai degrabă descrierea sentimentelor și a stărilor emoționale generate în noi de contactul, direct sau indirect, cu lumea muzicii. Acest model corespunde, din toate punctele de vedere, sistemelor estetice antice, care „considerau *frumosul* doar în relație cu *senzațiile* pe care acesta le trezea” în ființa umană<sup>2</sup>. Astfel, încă din Antichitate, „filozofia frumosului” s-a afirmat ca originând în sumedenia de senzații emoționale. Fără îndoială, aceste estetici străvechi (în esență, ne-filozofice), atribuie muzicii, cea mai „eterică” și imaterială dintre arte, conotații sentimentale, strict legate de planul emoțional uman, trezind și provocând în psihic/spirit trăiri concrete, însă extrem de variate, fără a explica sau sintetiza teoretic semnificațiile și conotațiile filozofice, emoționale sau spirituale înființate de muzică.

<sup>1</sup> Eduard Hanslick, *Il Bello musicale*, Palermo, Aesthetica, 2001, p. 37; în text, trad. autoarei.

<sup>2</sup> Hanslick, p. 37.

„Muzica ridică nivelul vieții noastre emoționale și afective”<sup>3</sup> e de părere John A. Sloboda. Ba, mai mult decât atât, ea este considerată de mulți filosofi și esteticieni (printre care și Hegel), cea mai nobilă cale de dobândire a libertății spirituale și cea mai eficientă formă de *catharsis*: „dacă în general putem considera activitatea în domeniul frumosului ca pe o liberare a sufletului, ca pe o desprindere a lui din lumea necazurilor și a strâmtorii, întrucât prin plâsmuirile sale teoretice arta atenuază chiar și cele mai teribile destine tragice, transformându-le în plăcere estetică, muzica este arta care potențează această libertate la cel mai înalt nivel.”<sup>4</sup> Motivul pentru care majoritatea oamenilor iau parte la activități muzicale, compunând, interpretând sau, pur și simplu, ascultând muzică constă în faptul că muzica este capabilă să suscite în noi emoții profunde și semnificative, emoții ce pot acoperi o vastă și nuanțată paletă de stări sufletești, dincolo de o simplă „desfătare estetică în fața unei construcții sonore”<sup>5</sup>, dar care ne alimentează trăirile și experiențele cotidiene. Dacă factorii emoționali sunt fundamentali pentru existența muzicii, mai precis, pentru existența *frumosului în muzică*, devin esențiale căutarea și găsirea unui răspuns valabil și complet la întrebarea: *în ce mod influențează muzica planul emoțional uman?* Din perspectivă fizică, materială, o construcție muzicală o putem aprecia doar ca o multitudine de sunete de varii înălțimi, durate și alte calități măsurabile. Însă, filtrate prin planul emoțional uman, sunetele sunt înzestrate, fiecare în parte, cu o semnificație, cu o simbolistică anume, chiar și cu o stare emoțional-afectivă (nu neapărat identice la toți indivizii).

Arta interpretativă contemporană nu poate exista sau evolua fără a avea impulsul unei cunoașteri cât mai obiective, investigând *frumosul* sub toate aspectele sale. În acest context, lucrarea de față își propune analiza-rea frumosului din punctul de vedere al celui mai versatil și mai expresiv instrument al artei universale – vocea umană, definită de Hegel în prelegerile sale de estetică reunite sub titlul *Vorlesungen über die Ästhetik*,

<sup>3</sup> John A. Sloboda, *La mente musicale* (în original, *The Musical Mind*, Oxford University Press, 1985), Bologna, Il Mulino/Saggi, 1998, p. 23; în text, trad. autoarei.

<sup>4</sup> G. W. F. Hegel, *Despre artă și poezie*, selecție, prefață și note de Ion Ianoși, București, Editura Minerva, 1979, vol. II, p. 116.

<sup>5</sup> Hegel, p. 116.

1835-1838, ca fiind „cel mai liber și, ca sunet, cel mai complet instrument muzical. Ea reunește în sine caracterul instrumentelor de suflat și acela al instrumentelor cu coarde. [...] Datorită acestui fapt, vocea omenească este sunetul perfect, contopindu-se [...] cel mai suplu și mai frumos cu celelalte instrumente. În același timp, vocea umană se face auzită ca răsunet al sufletului însuși.”<sup>6</sup> Pentru a înțelege cât mai bine frumosul în artă, cu precădere în arta vocală, trebuie stabilit un raport echilibrat și (recomandă Eduard Hanslick) „să distingem riguros conceptele de *sentiment/Gefühl* și *senzație/Empfindung*”<sup>7</sup> – care, deși adesea considerate sinonime ori chiar confundate, sunt extrem de diverse unul de celălalt. Senzația este percepția determinată de o calitate sensibilă a unui sunet, cum ar fi culoarea acestuia. Sentimentul este conștientizarea unei stări emoționale provocate, intensitatea acesteia gravitând, pe o întindere foarte largă, între plăcere și neplăcere, sub forma unor combinații complicate. Indiferent de forma sub care este prezentat, frumosul declanșează simțăminte, emoții, că este vorba fie de un singur sunet sau de o culoare, fie de, mai ales, combinarea complexă a acestora.

Opera de artă (în cazul acesta, opera muzicală), ia naștere din fantezia artistului – creator/executant și are drept destinatar fantezia ascultătorului/spectatorului. Este cvasi-unanim acceptat faptul că „fantezia și imaginația depășesc nivelul simplist, expectativ, *al privirii/Schauen*, înseamnă contemplare prin intermediul intelectului, ajungând astfel la conceptele complexe de *reprezentare/Vorstellen* și *judecată/Urteilen*”<sup>8</sup>. Aceste procese depășesc modul de tratare secvențial, logic-rațional, desfășurându-se cu o rapiditate extremă, care nu ne permite să conștientizăm fiecare etapă desprinsă din contextul său, dar se comportă ca un catalizator ideal, ce declanșează o reacție în lanț, o succesiune de trăiri emoționale extrem de complexe și de diferite. Impresia provocată ascultătorului ori spectatorului se sprijină pe desfășurarea cvasi-simultană a etapelor menționate, însă acestea depind de procese spiritual-emoționale intermediare, distincte unele față de altele și diferite pentru fiecare spectator în parte.

<sup>6</sup> Hegel, p. 129.

<sup>7</sup> Hanslick, p. 39.

<sup>8</sup> Hanslick, p. 41.

O adevărată operă de artă ce exprimă integral frumosul muzical atinge și fuzionează perfect cu sentimentele spectatorului. Conținutul figurativ sau poetic al unei opere de artă poate fi exprimat prin diferite modalități de comunicare pe plan psiho-emoțional, exprimând în întregime toată gama de sentimente și trăiri emoționale umane. Practic, cel care deosebește și conectează conceptul figurativ și cel poetic al unei opere de artă este spectatorul, *martorul* desfășurării în plan temporal al operei de artă, integrând sunetele muzicale programate de compozitor într-o continuitate cvasi-infinită de trăiri, percepții și senzații psiho-emoționale. Dezvăluirea unui sentiment sau stimularea etalării acestuia în plan afectiv constituie obiectivul și, în mod ideal, rezultatul operei de artă și nu este doar apanajul sunetului muzical, în sensul strict al definiției conceptului fizic de *sunet*. De asemenea, sentimentele, trăirile nu pot exista izolate în psihicul uman, ci, din contră, sunt condiționate și generate de o serie de factori fiziologici, psihologici, patologici etc., sub directă influență a unei judecăți mentale, a unei reprezentări emoționale sau sub influența întregului intelect uman, căruia i se suprapune, implicit, planul afectiv emoțional (sentimente, trăiri emoționale).

Complexitatea și varietatea acestor trăiri psiho-emoționale reprezintă baza emoțională a eroinei de *belcanto* din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Definiția acestor concepte – frumosul în muzică, planul emoțional în muzică, percepția și senzația psihicului în muzică – este absolut necesară pentru a înțelege cu adevărat, în profunzime, acest tip de personaj. Înainte de a analiza muzical și/sau dramaturgic o asemenea eroină, trebuie să ne familiarizăm cu profilul ei psihologic și să-l înțelegem, să identificăm fiecare sentiment și impuls emoțional care îi va genera acțiunile și îi va modela comportamentul. Practic, trebuie să realizăm o investigație psihologică a fiecărei eroine, pentru a-i înțelege și analiza corect evoluția și momentele principale pe acest traseu – în acest caz, mai ales, căderea în nebunie. Compozitorul, creator al acestor profiluri psihologice, folosește toate mijloacele amintite mai sus, dar se bazează cu precădere pe conceptul de *frumos*, reflectat în atitudinea și starea psihică a eroinei prin prisma acestui concept, izolând ideea de nebunie într-un conglomerat unitar de sentimente și trăiri contradictorii, antitetice, frumosul acestei muzici – sau al acestor scene – fiind consonant cu multitudinea de sentimente și stări emoționale exprimate prin sunetul muzical. Într-o analiză aprofundată a

acestor eroine, se poate observa că în scenele de nebunie compozitorul nu folosește cu precădere expresivitatea cuvântului, ci expresivitatea sunetului muzical, construind uneori senzația de „sunet continuu”, infinit, prin folosirea ornamentațiilor muzicale pe o singură vocală sau prin repetarea obsesivă a unor cuvinte sau fraze.

În general, cuvintele reprezintă instrumentul/obiectul de care se folosește compozitorul pentru a exprima *subiectul* mesajului său artistic, al creației sale muzicale încheiate. Muzica are puterea de a anima, de a da viață acestui obiect, de a-i conferi, într-o măsură mai mică sau mai mare, expresivitatea interiorizării individuale. Suntem, de fapt, în fața unei duble simbolistici, cea a cuvântului și cea a sunetului. Muzica vocală este unică deoarece aduce împreună și face să se contopească două concepte simbolice având un impact cu totul deosebit deopotrivă asupra creatorului-compozitor, asupra executantului-interpret și asupra spectatorului-martor, creând o triadă pe care o plasează pe traiectul unei spirale ascendente, fiecare buclă a spiralei aducându-i pe toți cei implicați tot mai aproape de cunoașterea superioară și profundă a *frumosului* exprimat. Înțelegem astfel că o adevărată operă de artă nu se limitează doar la *compunerea* sa. La fel de importantă este *modelarea/intruparea* unei lucrări/opere de artă deja compusă prin intervenția și amprenta personală a interpretului. Compozitorul pune la dispoziția interpretului un univers sonor, practic infinit, cu semnificații expresive și spirituale nelimitate, ce permit subiectivității și imaginației executantului-interpret să realizeze o creație proprie, o abordare proprie a unui personaj deja creat și imaginat de compozitor și cântat, eventual, de mulți alți interpreți în timp.<sup>9</sup> Referindu-ne

<sup>9</sup> În această ordine de idei, John Ardoin îi aduce un omagiu cu totul special (și pilduitor) Mariei Callas: „La Callas è capace di vedere e di sentire nella musica del grande repertorio romantico di Bellini, Donizetti e Verdi quella poesia particolarissima nei confronti della quale altri interpreti sembrano ciechi e sordi. Loro cantano le note; la Callas canta il significato. Loro cantano frasi; la Callas concepisce la musica architettonicamente. Loro cercano di emettere suoni genericamente belli, lei fa rumori specifici.” / „Callas e capabilă să vadă și să asculte în muzica marelui repertoriu romantic de Bellini, Donizetti și Verdi acea *poezie* particulară în fața căreia alți interpreți par să fie orbi și surzi. Ei cântă notele; Callas cântă sensul. Ei cântă fraze; Callas concepe muzica arhitectonic. Ei încearcă să emită sunete frumoase

strict la personajele feminine din creația de operă a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, putem afirma că acestea sunt deosebit de complexe, fiecare element al fiecărui profil psiho-caracteriologic feminin din perioada de *belcanto* având expresivitatea sa distinctă, asociindu-și stări emoționale specifice compozitorului, precum sentimentalismul, energia, etc., conducând muzica în direcția unei coerențe dramaturgice specifice.

Nu multe lucrări tratează teme relative la arta teatrului de operă, în general, ori referitoare, în special, la *scena de nebunie* din *belcanto*. De obicei, e vorba de simple înșiruri cronologice însoțite de explicații sumare, puțin relevante, din păcate, pentru practica teatrală, sau de abordări științifice serioase și interesante, dar aplicate exclusiv pe dimensiunea muzicală a operei, tratând insuficient celelalte dimensiuni – ca integralitatea complexă a *spectacolului* de operă. Or, opera este o sinteză fericită a două mijloace artistice spectaculare – muzica și teatrul. Nici o altă artă nu poate pătrunde atât de adânc în sufletul omului precum muzica. „Teatrul, la rândul său, se caracterizează prin viziunea concretă, prin forța exemplului, prin puterea de convingere cu care prezintă un aspect al vieții, o imagine în timp și spațiu.”<sup>10</sup> Arta muzicală și cea teatrală formează o minunată îmbinare care dispune de o forță uriașă de expresie emoțională, poate niciodată suficient exploatată și explorată. În domeniul operei nu este destul să cunoști, să înțelegi și să simți muzica, după cum și numai cunoașterea perfectă a legilor artei teatrale este o limitare. „Drama a fost și continuă să fie originea creației destinată scenei.”<sup>11</sup> Scriitura muzicală și scriitura literară sunt două entități care se contopesc perfect într-un întreg, îndeplinind împreună *condițiile* dramei. În spectacolul de operă, atât textul, cât și muzica sunt purtătoare de sens. Forța constitutivă a dramei conduce imaginația și creativitatea compozitorului pe firul desfășurării acțiunii într-un spațiu muzical. Genialitatea creațiilor unor compozitori constă tocmai în această simbioză desăvârșită între cuvânt și muzică, materia-

---

în ele însele, ea face atmosferă specifică.” John Ardoin, *L'eredità Callas*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 14; trad. autoarei.

<sup>10</sup> *Arta interpretării muzicale. Culegere de studii din literatura muzicală*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 69.

<sup>11</sup> A. I. Arbore, *Realizarea spectacolului liric*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1992, p. 6.

lul muzical furnizat de compozitor servind drept suport armonic, drept ambianță sonoră pe care se grefează perfect materialul literar, aceste două planuri fiind dezvoltate simultan în arta muzical-dramaturgică.

Conținutul semnificativ al artei muzical-dramaturgice se transmite printr-un fenomen complex, desfășurat pe trei planuri (pe care, în perspectiva *înțelegerii* finale, globale, le aduce într-o simultaneitate ideală): *creație – interpretare – recepționare*. Pentru a ajunge la auditoriu, creația muzicală are neapărată nevoie de un interpret: „putem înțelege și savura o dramă chiar și în afara spectacolului de teatru, dar o muzică rămasă în scoarțele partiturii este ca și cum n-ar exista pentru marele public. [...] Misiunea interpretului li se înfățișează unora ca fiind foarte simplă: a reproduce ceea ce stă scris în note.” Or, „menirea superioară a oricărei interpretări [este] nu a reproduce, ci a însufleți partitura, căci, lipsită de un tălmăci pătrunzător și elocvent, ea rămâne, chiar în condițiile realizării sonore, o neatrăgătoare literă moartă”<sup>12</sup>, afirmă, cu temei, George Bălan. Dacă nu este actualizată, pusă în funcțiune, muzica (și nici o altă formă de artă), nu poate comunica, mesajul pe care îl are de transmis rămâne mut, iar valoarea sa artistică, oricât de înaltă, o potențialitate nemairealizată<sup>13</sup>. Pentru a realiza „a doua creație a operei”<sup>14</sup>, interpretul trebuie să se racordeze, în mod ideal, la lungimea de undă a compozitorului, și să știe apoi să capteze interesul publicului și să-i livreze acestuia mesajul compozitorului. Definit de varii dicționare ca „persoană care interpretează un rol într-un spectacol, o lucrare muzicală, o poezie etc.; artist, actor”, interpretul este *agentul* unei acțiuni care constă în „a explica, a da unui lucru sau text de lege o anumită semnificație”<sup>15</sup>. Așadar, interpretarea vocală ar

<sup>12</sup> George Bălan, *Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 211-213.

<sup>13</sup> [It is the message as communicated by the work, the message as realized in the experience of the work, that determines the work's artistic value, not the message itself] Malcolm Budd, *Values of Art: Pictures, Poetry and Music*, London, Penguin Press, 1995, p. 15.

<sup>14</sup> Bălan, *Sensurile muzicii*, p. 213.

<sup>15</sup> *Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, 1998 – ediție electronică: [www.dexonline.ro](http://www.dexonline.ro) (site accesat pe 19 august 2008).



trebuie să reprezinte o redare cât mai exactă nu numai a sunetului concret, material, a semnelor și a indicațiilor din partitură, ci mai ales a ideilor, a sentimentelor sau a expresiei conținute de lucrarea muzicală interpretată. Plecând de la ideea că „muzica este cea mai abstractă dintre formele de artă”<sup>16</sup>, după cum opina Igor Stravinski, însuși limbajul muzical va avea nevoie, pe traseul către receptor (spectatorul-meloman aflat în sala de spectacol), de un mediator-traducător care să facă posibilă și să faciliteze înțelegerea *textului* complex. Interpretul de operă are mai întâi a pătrunde și apoi „a traduce” ideile compozitorului, transmițându-le publicului cu ajutorul vocii, al mișcării sale în scenă, prin mijlocirea patosului și a trăirii sale cât mai autentice.

Mulți interpreți sunt interesați, din păcate, de propria lor virtuozitate. Ca atare, se avântă în realizări vocale acrobatice, lăsând în plan secundar bogatele și profunde sensuri muzicale ascunse în zonele adânci ale operelor de artă. Dar tocmai aici se întâlnesc, de fapt, spiritele înalte, creatorul de geniu și interpretul ideal. În mod special, scenele de nebunie sunt problematice. Uneori, în încercarea de a etala abilități vocale ieșite din comun, interpretul scenei de nebunie neglijează planul emoțional, transformând *starea de nebunie* în *stare de luciditate*. Altfel spus, relațiile și tensiunile armonice, indicațiile agogice și dinamice ale compozitorului pierd din impactul dramaturgic asupra publicului din pricina preocupării exagerate pentru performanță vocală, din pricina interpretului egoist (ori neglijent), care transformă scena de nebunie într-o scenă monoton-convențională, plată, previzibilă. Doar artistul interpret de mare valoare este capabil să pătrundă în straturile adânci ale muzicii și să scoată la suprafață sensurile profunde ale gândirii compozitorilor, întrucât pregătirea și cultura sa îi permit să aibă acces la operă în contextul său istoric și stilistic.

Acest proces de imersiune în opera de artă este specific doar acelor interpreți care au trecut de dificultățile tehnice și structurale ale lucrării, au soluționat la cel mai înalt grad problemele dinamicii și agogicii din text și pot accede, mai departe, spre zonele înalte ale transcendenței muzicale. Este un proces complex, care presupune mai întâi perfecțiunea tehnică,

<sup>16</sup> Igor Stravinski, *Poetica muzicală*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1967, p. 101. V., în acest sens, și Malcolm Budd, „*Music as an Abstract Art*”, în *Values of Art*, p. 124-171.

fără de care nu putem ajunge la sensurile profunde și subtile ale gândului creator. În această etapă, munca artistului seamănă, prin mizaj, cu cea a arheologului aflat în pragul unei mari descoperiri sau cu cea a maeștrilor miniaturişti. Actul unic interpretativ reprezintă pentru artistul-interpret acel moment sensibil în care el se întâlnește cu creatorul operei de artă. Pentru un timp relativ scurt, dar extrem de dens în comprimarea sentimentelor, compozitorul și interpretul său realizează o adevărată osmoză, care este împărtășită cu beneficiarul din sala de spectacol, închizând astfel perfect circuitul *creator – interpret – public*.

În mod clar, în ultimele decenii solistul de operă nu a putut rămâne doar un virtuoz al sunetelor, trebuind să-și asume cu responsabilitate condiția de *cântăreț-actor* sau de *actor-cântăreț*. Teatrul de operă tinde a deveni artă a prezentului; soliștii de operă sunt cei care pot duce arta lirico-teatrală spre noi deschideri și înțelesuri. Instrumentul prin care un cântăreț se afirmă și care îl servește în decursul carierei scenice este vocea. Interpretul trebuie să acorde atenție egală vocii și corpului său, aceste două elemente fiind instrumentele cu care el va da contur personajului interpretat. Vocea este o prezență în sine (pe lângă cea fizică a purtătorului său), constituind un tot unitar în procesul transfigurării dramatice; este corpul imaterial ce conduce firul acțiunii scenice prin modulațiile impuse de partitură și de cântăreț, încătușând sau descătușând tensiuni dinamice ale cuvântului rostit și ale muzicii.<sup>17</sup> În genul teatrului liric, conceptualizarea presupune o dublă abordare a manifestării emoționalului în sens muzical și în sens actoricesc, dramaturgic, prin îngemănarea acestor forme de trăiri spiritual-artistice – după cum este de părere și George Bălan: „interpretul con-

<sup>17</sup> Maria Callas: „Die Noten sind nicht nur einfach Ornamente. Jede Note, jede Phrase hat ihren genauen Sinn und ändert sich ständig, wie in einem Gespräch. Wäre es nicht schrecklich, wenn jemand unterschiedliche Gefühle ausdrückte, ohne je den Ton der Stimme zu ändern? Wir Sänger müssen jede Phrase modulieren können wie ein Instrumentalist, sonst sollten wir nicht singen.” / „Notele nu sunt numai ornamente, pur și simplu. Fiecare notă, fiecare frază are sensul ei exact și semnificația se schimbă în permanență, ca într-o discuție. Nu ar fi îngrozitor dacă cineva ar vrea să exprime diferite sentimente fără să schimbe tonul vocii? Noi, cântăreții, trebuie să fim în stare să modelăm fiecare frază asemenea unui instrumentist, altfel mai bine să nu cântăm.” (în Eva Rieger & Monica Steegman, *Göttliche Stimmen*, Frankfurt, Insel Verlag, 2002, p. 303, trad. autoarei).

știent și convins că a cânta înseamnă nu a înșirui sunete, ci a vorbi despre ceva, a evoca ceva, va năzui întotdeauna să-și construiască interpretarea după un plan care să pună în lumină *acțiunea* implicată de discursul sonor, dinamismul epico-psihologic al muzicii. Abordând opera, prima sa grijă va fi aceea de a stabili în ce direcție se îndreaptă acțiunea muzicală, în ce constă destinul «personajelor» sonore, prin ce faze trec această acțiune și aceste personaje, care este deznodământul impus de întreaga desfășurare dramaturgică.<sup>18</sup> Artistul are menirea să facă o sinteză între muzică, libret și propria proiecție asupra rolului interpretat, dirijându-le estetic spre o formă de artă concretă<sup>19</sup>; expresivitatea artistului de operă transpare deopotrivă vizual și auditiv. Maniera de abordare a perspectivelor muzical-actoricești este caracteristică fiecărui artist în parte, se poate înțelege ca proprie manieră de cânt liric și joc actoricesc.

Evoluția continuă a teatrului de operă, începută în secolul al XVII-lea, a schimbat demersul și cerințele de ordin actoricesc pe care le implică acest gen de manifestare artistică, necesitatea și scopul artei actorului, precum și *noima* mișcării scenice fiind acum integrarea vocalului în contextul dramaturgic al spectacolului. În zilele noastre este crucială înlocuirea cântărețului de operă – simplu emițător de sunete (fie ele chiar de cea mai mare calitate timbrală și sonoră), cu *actorul care trebuie să devină cântăreț*, artist complex capabil să redea și să transmită publicului, pe lângă fraze muzicale de o rară frumusețe, trăiri emoționale exprimate de cuvântul libretistului sau al autorului lucrării care a inspirat opera respectivă. Astfel, schimbarea atitudinii față de interpretarea vocal-scenică duce la specializarea cântărețului în arta dramaturgică și transformarea sa în veritabil actor. Putem afirma că în secolul nostru opera este pe cale de a depăși teatrul – sau, mai mult, se poate spune că aceste două entități sunt pe cale de a se contopi.

Înșușirea și dezvoltarea tehnicii de joc scenic reprezintă o necesitate în dezvoltarea și afirmarea cântăreților. În secolele al XX-lea și al XXI-lea, majoritatea regizorilor de operă provin din teatrele de dramă, solicitând artiștilor de operă ample investigații în psihologia personajelor interpre-

<sup>18</sup> George Bălan, *Sensurile muzicii*, p. 225.

<sup>19</sup> George Bălan, *Sensurile muzicii*, p. 233-239, o succintă, dar convingătoare prezentare (pe etape) a „procesului însușirii [de către interpret] a operei” compozitorului.

tate, cât și creație vocală *proprie*, definitorie pentru cariera lor muzical-dramaturgică. Maniera proprie interpretativă prinde contur, se încheagă în primii ani ai activității scenice, având pentru tânărul actor semnificația descoperirii modalităților tehnice ale mecanismului psihic, în vederea reproducerii *exacte*, plauzibile, a situației dramaturgice propuse. Esența imaginii unui artist este măsura în care acesta transmite publicului emoția lui interioară *unică*. Dacă actorul-cântăreț găsește în fiecare mișcare scenică sau acțiune o justificare interioară anume, atunci personajul va fi credibil, viața desprinsă din curgerea acțiunii va fi autentică, asigurând perfectă integrare a emisiei vocale cu jocul dramatic și cu mișcarea scenică. Cântul nu este un scop în sine, ci un mijloc, un mod de comunicare. Prin intermediul lui, cântărețul transmite altora idei și emoții sufletești. Lucrarea unui compozitor este o multitudine de note, semne și indicații, care pot rămâne un lucru mut, ne semnificativ, dacă interpretul nu preschimbă acele semne din partitură în sunete, în melodie, în simțire sufletească. Fără interpret, creația compozitorului rămâne ceva fără viață. Prin urmare, interpretul devine un adevărat creator, alături de compozitor.

Orice formă de teatru are la bază raportul dintre actor (entitate creatoare – *subiectivitate*) și rol (operă de artă – *obiectivitate*); prin urmare, actul de creație, întruchiparea unui personaj, interpretarea unui rol, este o formă de redare a *obiectivității* prin *subiectivitate*; totodată, actul creator presupune un flux permanent între obiectivitatea realului și necesitatea de a valorifica subiectivul. Scopul artei actoricești este acela de a reflecta subiectiv, prin aport personal, realitatea obiectivă, în care personajul este unica realitate obiectivă, derivată din subiectivitatea afectivă a creatorului său.

Întrucât nobila profesie pe care mi-am asumat-o *responsabil* și pasionat constă în *a media* între subiectivitatea compozitorilor și subiectivitatea spectatorilor din sală, detaliez în cele ce urmează rezultatele cercetărilor și ale practicii în domeniul anunțat.



## ROMANTISMUL: MIȘCARE LITERAR-ARTISTICĂ ȘI STARE DE SPIRIT

Încă de la debutul său, secolul al XIX-lea cunoaște o intensă eferveșcență culturală și mari tulburări sociale, care au semănat nesiguranța și neliniștea în sufletul oamenilor, dar și patosul și avântul creator. În toate țările europene răzbate suflul libertății și al dezrobirii naționale, izvorât din nevoia descătușării spiritelor de toate opreliștile ce-l înlănțuie pe om, stare favorabilă afirmării romantismului. Mișcare complexă, afirmată pe plan istoric, politic, social, filozofic, literar, artistic, apărută în Anglia (ulterior în Germania), spre finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, romantismul se răspândește în întreaga Europă, grație unei situații istorice particulare, cauzată de criza ideologiei iluministe, continuată apoi de difuzarea filozofiei kantiene și de falimentul despotismului politic napoleonian. Inițial doar o atitudine, o stare de spirit, romantismul va lua mai târziu forma unei mișcări. Autorii romantici au scris din ce în ce mai mult despre propriile lor sentimente, subliniind drama umană, iubirea tragică, ideile utopice. Dacă secolul al XVIII-lea a fost marcat de obiectivitate și rațiune, începutul secolului al XIX-lea se așează sub semnul subiectivității și al emoției.

Putem considera ca punct de plecare în afirmarea romantismului anul 1797, odată cu publicarea revistei „Athenaeum”, ce aducea în discuție problematica lumii culturale și academice europene, sub îndrumarea unui grup de intelectuali, printre care Friedrich von Schlegel, Novalis, Friedrich Schelling, care scriau despre apariția unei noi civilizații caracterizate de o estetică total nouă, de o nouă concepție filozofică, sociologică și religioasă, cu ample rezonanțe asupra artelor. După cum s-a demonstrat, dincolo de viața culturală și de fenomenele artistice, romantismul

a influențat dinamica factorilor sociali și politici din perioada respectivă. Romanticismul izvorăște nu numai din refuzul de a accepta lumea așa cum este, ci și dintr-o acțiune îndreptată împotriva artei clasice, dominate de canoane formale stricte, riguroase. Greu de definit, el desemnează o realitate artistică foarte complexă, în continuă prefacere și reaşezare, recalitrantă la etichetări și delimitări stricte și cu caracter definitiv, fiind o mișcare amplă în spațiu și de durată (în mai multe „valuri”), cu manifestări în literatură (Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Novalis, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Chateaubriand, Hugo, Eminescu, Pușkin), pictură (Delacroix, Goya, Géricault, Turner), sculptură (Rude, Barye, Rodin) și muzică (Schubert, Carl Maria von Weber, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms sau Ceaikovski).

În forme diferite, romanticismul s-a manifestat, așadar, în toate artele, dar a marcat cu precădere literatura și muzica. Ultimele creații beethoveniene anunță romanticismul muzical. Anii 1820-1830 reprezintă deceniul cristalizării stării de spirit romantice. În muzica lui Weber, Chopin, Schumann, Berlioz, Verdi, romanticismul se maturizează și-și elaborează formele specifice de exprimare. Mergând pe linia patosului beethovenian, compozitorii romantici (precum, de altfel, toți artiștii romantici, indiferent de domeniul în care se manifestă), nu se mai păstrează, precum clasicii, în zonele moderate ale intensității sufletești. Pe ei îi atrag, mai ales, sentimentele de supremă intensitate, extremele de maximă încordare și contrastul violent al acestora. Muzica romantică are un caracter spectacular, evocând o lume frământată, în permanentă devenire. Eroul romantic pendulează între entuziasm și izolare, între sentimente contrare de mare intensitate, între bucurie și tristețe; în sufletul său se produc puternice conflicte irezolvabile. Pentru el, lumea este un conglomerat de relații în succesivitate, o permanentă devenire și transformare, în care zbuciumul lui pendulează între entuziasmul umanist și izolare (până la autoclaustrare), între sentimente de extremă intensitate, de la bucurie la tristețe, pe fundalul ciocnirilor violente, pasionale, cu accente tragice. Personajul romantic va purta astfel pecetea vremurilor de avânturi eșuate, de alternare a speranțelor și deziluziilor.

Romanticismul reprezintă o punte ducând către spiritul modern, prin trezirea și stimularea subiectivității, prin apelul la conștiința individuală, personală, și prin interesul nedisimulat pentru toată gama trăirilor umane.