

**AESTHETIC COORDINATES OF MOZART'S OPERA. DON GIOVANNI BETWEEN
DAMNATION AND SALVATION**

C.D.A. Dr. Mihaela Silvia Roșca, West University of Timișoara

Abstract: The study of the aesthetics of musical art opens us an universe too little known to young musicians, whether they are performers or teachers. This study is necessary in order to know the "miraculous", that something that's hard to define, even if we live with it without knowing. We call that Miraculous the Beautiful in a generic way. It has, however, much higher vibrations than the seen Beautiful and it triggers what we often call the Aesthetic Emotion or sometimes Artistic Emotion. World of myths has fascinated mankind from immemorial time and will continue to fascinate as long as we won't be able to cancel the earthly condition and, as a consequence, we will not be able to come out of the great carousel of existential questions, of our own destiny, as a last resort.

The perception of donjuanesque state is different in representatives of both sexes. The man sees in his mirror the physiognomy of a potential Don Juan, while she hopes to see in that mirror her own smile with joy at the sight of a Don Juan overwhelmed by the miraculous appearance of the half androgine lost and found. The miraculous can be decoded as a permanent artist autodiscover, of the man who is fated to never cease to seek Parnasul, as all like him tend to do. The miraculous existential donjuanesque finds its expression hardly matched in the music of Mozart, more precisely in the opposite Don Giovanni unpaired, in which Don Juan leaves the medieval iberian and halts in Italy, Lorenzo da Ponte's homeland and the one that has opened the taste for the child Mozart opera. He was brilliant in his approach and unique directory because it has managed to preserve in a pervert world, that eventually will knock him down physically at only 35 years of age, the gift of innocence, passion for what's new, finding alongside his squad, the genius, the misunderstood and the ill-fated poet and librettist Lorenzo da Ponte, new musical-literary metaphors, deadly passions and ecstatic vibrant feeling. Don Juan is alike the expression of the Genius, specifically of the artistic one and next to another variation, doctor Faust, is composing the picture in which we find the presence of great personalities from centuries of music ... The name of Mozart and Da Ponte's could not be missing from the big picture of the Absolute and Miraculous seekers.

Keywords: *miraculous, don giovanni, mozart, lorenzo da ponte, the absolute.*

„Totul sau nimic” – deviză, care călăuzește și personajul lui Da Ponte.

Don Juan la Mozart – Da Ponte este rodul evoluției meandrate a eroului, de la criminalul lui Molina la marchizul lui Molière. Toate ipostazele evoluției sale se regăsesc în contextul dramatic al operei mozartiene, bineînțeles, inclusiv *obligo*-ul existenței sale până la sfârșitul său purificator. Forța caracterială a lui Don Giovanni este conferită neîndoios de muzica mozartiană. Un exemplu edificator în favoarea acestei aserțiuni îl constituie episodul morții eroului, în scena dialogului său terifiant cu statuia Comandorului. Prin *ostinato*-ul formulei ritmice a Destinului, care apare premonitoriu și amenințător în uvertură, se conturează imaginea hiperbolizată a morții, care stăpânește în mod implacabil întreaga omenire. Decodarea simbolisticii acestui moment este că nimeni, nici măcar disprețuitorul Don Giovanni, nu poate să se sustragă acestui moment, pe care ființa umană trebuie să-l accepte ca preț al existenței și al imperfecțiunii sale originare.

În acest sens, se poate vorbi de impactul unei schimbări de abordare filosofico-estetică a temei Seducătorului. Astfel, genericul moștenit „*Il dissoluto punito*” pe care Da Ponte îl

impune ca generic al libretului său devine caduc, desuet. Mai interesantă devine abordarea acestui mit din perspectiva unui gen deja impus de opera franceză a secolului al XVIII-lea, și anume „*dramma giocoso*”. Umorul sarcastic al lui Mozart dezvoltat în această capodoperă lirică este valoros, mai ales în tratarea personajului central în relația sa cu Demonicul și cu propriile trăiri duale.

Există o viziune, poate excesiv moralizatoare, impusă de libretistul Da Ponte, născută poate din comportamentul derivat din formația sa teologică, dar în același timp există și o altă imagine, cea a compozitorului, care în mod genial coabitează cu prima și care este impregnată de obsesia acestuia de a răspunde unei interogații existențiale majore. Demonicul, în versiunea Mozart – da Ponte, se leagă de insașiabilitate. Don Giovanni apare ca un insașiabil căutător de plăceri, de aceea el devine criminal și nemilos în raporturile sale cu victimele feminine și cu ceilalți. Manifestările sale demoniace, încărcate de dispreț și ironie, sunt justificate de erou prin nevoia de „amuzament”, ca atribut al puterii sale, al detașării acestuia de societatea în care trăiește. Răul, în acest caz, nu este altceva decât un generator al cultului personalității. Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius*¹, comentând formele „egotismului” opus „egoismului”², apreciază manifestările „egotice” ale demoniacului drept nuanțări minuțioase a raporturilor interumane. În lucrarea lui Philip Leon³, la care filozoful român face referire, nu apare apologia puterii după modelul nietzschean, ci o critică a puterii din care izvorăște răul, ce stă la originea decadenței civilizațiilor. Decantarea etimologică între „egotism” și „egoism”, propusă de Philip Leon, este realizată într-un ton necruțător, față de toate formele „egotismului”. Chiar umilii și modeștii, care sunt în căutarea stăpânilor sau a idolilor, pot fi însetați de putere, astfel „egotistul” urmărește cu orice preț distrugerea semenului și afirmarea sa.

Spre deosebire de „egoist”, care are capacitatea de a se apropia de Bine, „egotistul” își creează propriile bariere în calea moralității, a convertirii, distorsionând cele mai nobile sentimente și idealuri umane. Potrivit acestor clasificări ale egocentrismului uman, Don Giovanni poate fi apreciat drept „egotic”, dacă ne gândim la autoadorarea sa. Totodată, pentru satisfacerea nevoii sale ludice, seducătorul, la Mozart – Da Ponte, apare ca un personaj puternic, coerent, persuasiv, dornic de popularitate și comunicare, chiar și cu cei din pătura socială inferioară rangului său. Ludicul în relația amoroasă apare, în contextul dramatic al operei mozatiene, stăpânit de plăcerea dominației și a corupției, apelând la mijloace care de foarte multe ori n-au nimic în comun cu „eticheta” de aristocrat la care ține atât de mult Don Giovanni⁴. Demnitatea aristocratică a lui Don Giovanni se manifestă doar în onorarea invitației Comandorului de a fi oaspetele acestuia la cină (scena finală a cimitirului). Grija față de cuvântul dat este justificată, pe de-o parte, de dorința sa de a-și menține „rangul aristocratic”, iar pe de altă parte, de nevoia de satisfacere a dorinței de putere ce îl va conduce

¹ Cea mai substanțială culegere de eseuri și articole adunate în volum de Eliade înainte de a se stabili definitiv în strainatate. Ele acoperă perioada 1931-1939 și au fost reunite parca pentru a releva, sub unghiuri variate, structura, funcțiile și dialectica simbolului înțeles ca forma ireductibilă a culturii și a spiritului. Nu este întâmplătoare, asadar, așezarea lor sub semnul lui Eminescu.

² Decelare etimologică propusă de Philip Leon în *The Ethics of Power, or the Problem of Evil*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1935.

³ <http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=8399> accesat la 15 mai 2014

⁴ O asemenea abordare a personajului o mai întâlnim la Mozart – Da Ponte în caracterizarea contelui Almaviva din *Nunta lui Figaro*

la actul nesăbuit al înfruntării morții. În scena finală, binecunoscuta scenă a cimitirului, apariția lui Don Giovanni motivează acordarea de către compozitor și libretist a caracterului de „*dramma giocoso*” operei, prin atitudinea duală a personajului central în confruntarea acestuia cu moartea, singurul său judecător imparțial și veridic. Omul puternic în plan terestru devine un învins în planul justițiar divin. Ironia ludică cu care Seducătorul primește invitația la cină a Comandorului, este dramatic sancționată de destinul implacabil. Există și o altă modalitate de citire a personajului oferită de Mozart prin sugestiva sa portretizare muzicală. Analizând drama *Don Giovanni*, se poate observa că personajul mozartian ar putea fi și un potențial nefericit în căutarea absolutului pe calea îngreditoare a simțurilor, condus fiind în toate acțiunile sale amoroase de arta seducției pe care o stăpânește până la desăvârșire. Singura deviză după care se ghidează eroul mozartian este „**totul sau nimic**”, deviză care, din nefericire, îl va trimite la moarte, acesta fiind incapabil de a renunța la propriile vicii și patimi, chiar și în ultimile momente ale judecății divine.

Drama lui Don Giovanni, ca de altfel a tuturor Don Juan-ilor predecesori, este aceea a omului imperfect care caută cu orice preț atingerea perfecțiunii, a absolutului. În demersul său nesăbuit nu creează decât victime și suferință, nesatisfăcut fiind de parțialitatea pe care o întâlnește la tot pasul. Același demers îl realizează și Faust, dar atitudinea celor doi este esențialmente diferită. Dacă Faust este gata să cedeze în fața eșecurilor, apelând la paharul cu otravă, Don Giovanni înfruntă cu cinism neîmplinirile vieții, căutând partea de provocare în raporturile sale cu destinul. Nevoia de absolut a eroului mozartian, nevoia de a-și depăși condiția imperfectă umană, îl conduce pe căile greșite, fatale ale nestatorniciei, abordând o atitudine revoltată în fața necruțătorului „*fatum*”. Mai poate fi dedusă și o raportare greșită și o decodare nefericită a celebrului dicton a preafericitului Augustin „*Dilige et quod vis fac*”, „Jubește și fă ce-ți place”. Este poate cea mai îndrăzneță afirmație a creștinismului și în același timp, cea mai cuprinzătoare formulare a mesajului christic. Potrivit acestei aserțiuni, libertatea absolută se câștigă prin dragoste, pentru că numai prin dragoste omul își poate depăși condiția, eliberându-se de bestialitate și demonic. Numai o asemenea libertate poate fi inofensivă pentru semeni și colectivitate.

Din nefericire, asemeni multor damnați, Don Juan, ca de altfel și Faust, denaturează semnificația inițială a acestui „*Dilige et quod vis fac*” și se aservește demonului dinlăuntrul propriei ființe care îl va conduce spre prăpastia fizică și psihică. „*Dilige et quod vis fac*”, în cazul lui Don Juan, devine din *Mântuire Damnațiune*, prin neacceptarea semanticii originare. Damnațiunea lui Don Giovanni poate fi interpretată și ca o consecință a unui „*păcat originar*” care planează asupra întregii sale existențe, presărată cu întâmplări nefericite și crime nepremeditate (Don Juan regretă moartea Comandorului, pe care nu a dorit-o). De la momentul uciderii Comandorului, viața eroului mozartian este profund marcată de eșecuri, pe care, din orgoliu, încearcă să le ascundă, afișând permanent o atitudine sfidătoare, cinică, uneori iperită. În cazul lui Don Giovanni, disprețul face casă bună cu un anumit fel de eroism.

La originile acestor atitudini stau acele atitudini aristocratice generate de autoizolare și de exasperantă tensiune morală. A nu urî un om, ci numai a-l disprețui, este un fel de luptă care implică deopotrivă asceză și contemplație. „A putea disprețui o societate, un climat istoric, a disprețui senin, sincer, fără crispări, fără duh de răzbunare este un gest moral pe care

arareori îl întâlnim la contemporani”⁵. La Don Giovanni exercițiul disprețului conduce inevitabil la aventură, iar gustul disprețului și al aventurii îi conferă o structură eroică, definindu-l ca pe un individ care iubește deopotrivă și lupta și izolarea de ceilalți.

În „*dramma giocoso*” *Don Giovanni*, concepută de Mozart, ca și în literatura europeană a ultimelor secole (XIX – XX) există o anumită abordare a creatorului față de prezența feminină în demersul dramaturgic, muzical, sau literar. Transferarea raportului din planul ficțiunii, personaj – eternul feminin, în planul demiurgic, compozitor (creator) – femeie este extrem de incitant și plin de trăiri intense contradictorii. Acest fenomen de translație din ireal în real este prezent și în cazul tandemului Don Giovanni – Mozart. De la Ovidiu la trubaduri, de la poezia medievală la Dante și Petrarca, de la Stendhal la Proust, izvorul inspirației rămâne același, femeia și drama sufletului provocată de femeie. Toți creatorii cred că sufletul uman cunoaște stările extreme, adică damnare și mântuire, prin femeie. Ba mai mult, omul trăiește și se raportează la realitatea imediată prin femeie. Efectele acestei raportări duale la realitate, și implicit la actul de creație, îl cunoaște și Don Giovanni și Faust, ca și Mozart și Goethe. În cazul personajelor și creatorilor amintiți, se poate afirma că Femeia (eternul feminin) se confundă cu Absolutul.

În sprijinul acestor afirmații vine o celebră maximă a lui Goethe (este posibil să fi fost cunoscută și de Mozart): „orice om este, pentru femeia cu care trăiește alături, un demon”. Drama și suferința se nășteau din incapacitatea omului de a suporta o „dragoste absolută”. Astfel, femeia și „dragostea joacă rolul de catalizator al eternei drame umane”. În raportarea dramatic-muzicală la covârșitoarele interogații existențiale propuse de eternul mit al „Seducătorului”, Mozart apelează la mijloace de expresie muzicale extrem de îndrăznețe. Prin această „*dramma giocoso*”, Mozart anunță marea dramaturgie muzicală wagneriană, cât și marile creații lirice, vocal-simfonice, care i-au urmat în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Mozart reușește să ofere o imagine clară asupra tehnicii sale componistice, utilizând elemente de scriitură deosebit de variate în portretizarea muzicală a personajelor și a situațiilor. Deși libretul lui Lorenzo da Ponte este destul de restrictiv pentru compozitor, el izbuțește, prin utilizarea cu parcimonie a recitativelor și a numerelor închise (arii, duete, terțete, ansambluri) să ofere spectatorului locul și importanța eroilor și a raporturilor conflictuale dintre ele în economia spectacolului, apelând, totuși, într-o măsură covârșitoare, la mijloacele de expresie ale operei tradiționale italiene. Mozart reușește, prin intermediul lor, să ofere o perspectivă extrem de clară a raporturilor personajelor feminine (Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina) cu personajul central, cât și a unor personaje masculine (Masetto, Leporello) cu fascinantul Don Juan. Mozart uzează de tehnicile tradiționale ale operei italiene (recitative, arii, duete, terțete etc.) pentru a construi planul „real” și firesc al narațiunii, iar pentru registru simbolic, în care se expun raporturile lui Don Juan cu sine și cu Destinul sau cu Demonicul, apelează la elemente de expresie muzicală de esență „leitmotivică” (vezi concepția tematică a uverturii și a scenei finale în care este conturată extrem de sugestiv înfruntarea Comandorului de către Don Giovanni!).

Așadar evenimentele cu conotație de simbol (Don Giovanni – Comandor) sunt prezentate într-o viziune extrem de modernă pentru epoca în care a trăit compozitorul, anunțând în mod premonitoriu romantismul secolului al XIX-lea și drama muzicală

⁵ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, Deva, Editura Destin, 1990.

wagneriană. Simbolistica mistică în această „*dramma giocoso*” se reflectă nu numai în planul exclusiv al demersului muzical-dramatic, ci și în planul instrumentației muzicale, apelând la timbruri instrumentale mai puțin convenționale în epocă (vezi utilizarea celor trei orchestre la realizarea extrem de veridică a finalului actului I, „scena balului” și utilizarea trombonilor în „vizualizarea” scenei de la cimitir!).

Coabitarea mijloacelor de expresie muzical-dramatice tradiționale ale operei italiene a secolului al XVIII-lea, cu îndrăzneala instrumentației și edificiului muzical-tematic conferă acestei opere dimensiuni polisemantice nemaiîntâlnite, proiectând această creație în afara secolului în care a fost concepută. Poate de aceea, premiera vieneză a operei „Don Giovanni” a cunoscut eșecul. Ea nu era destinată publicului secolului al XVIII-lea, ci unuia care se va naște mult mai târziu.

Apetența mozartiană pentru simbol și mit este una firească marilor creatori cu vocație demiurgică. Mitul lui Don Juan în varianta „*drammei giocoso*” propusă de Mozart – Da Ponte oferă conotații insolite, sfidând timpul și toate încercările de metamorfozare spiritual-creatoare ale acestuia realizate până în acel moment.

Asemeni marilor opere de artă *Don Giovanni*, creat de Mozart și Lorenzo da Ponte nu are de ce să se teamă de creațiile ulterioare. De aceea, Mozart, ca personalitate artistică, nu este un geniu numai prin creație personală, ci și prin lumina care o revarsă asupra creațiilor anterioare. Așa se explică impresionanta și „involuntara solidaritate a geniilor”. S-ar putea afirma că nici un creator nu e atât de mare ca să pună la îndemâna contemporanilor toate instrumentele de cunoaștere și contemplare a operei sale. Realizându-și opera, el nu a făcut încă totul pentru a ne putea apropia-o. Trebuie să intervină alte opere, alte descoperiri și experiențe estetice pentru ca mărirea și adâncimea ei să devină accesibilă minții noastre. „Nu este vorba de timp, ci de creații geniale, de creatori geniali. O operă nu câștigă decât foarte puțin în timp. Câștigă însă enorm prin operele care o urmează”⁶.

Mozart se folosește de *mythos*, acest limbaj profund sacru dovedindu-se în acest fel un narator înăscut. Stilul său discursiv este conectat întotdeauna la o povestire ce trebuie neapărat identificată prin forța de narare a sunetelor. Stările sufletești ale personajelor nu pot fi considerate un scop în sine, ci ca parte integrantă a eposului conflictual muzical-dramatic. Narațiunea însă atinge o asemenea intensitate încât ea se transformă într-o adevărată dramă, chiar naratorul însuși fiind eclipsat de efectele gândirii sale.

Lui Mozart i-a plăcut întotdeauna să compună opere, din fragedă copilărie până la dispariția sa și acest lucru s-a întâmplat pentru că genul muzical-dramatic i-a oferit posibilitatea de a întrupa scenic propriile trăiri și sentimente.

Acțiunea, evenimentele și personajele se regăsesc și în alte lucrări ce-i poartă semnătura dar care nu au nici o legătură cu spațiul scenic, ele sunt inerente gândirii sale muzicale, fiind un mod personal de manifestare.

În cazul lui Mozart, temele muzicale se metamorfozează în personaje care, confruntându-se, dau naștere acțiunii, de cele mai multe ori conflictuală și bogată în evenimente specific muzicale. Chiar și atunci când lucrarea nu se numește *Nunta lui Figaro* sau *Răpirea din Serai*, ci se numește *Concert pentru pian și orchestră în re minor*, nu-i mai puțin epico-dramatică ci doar mai interiorizată, iar din punct de vedere muzical este mai puțin

⁶ Mircea Eliade, *Ibidem*.

alambicată. Dinamica dramaturgiei sale muzicale ne determină deseori să ne gândim la o succesiune de secvențe cinematografice. Tema muzicală mozartiană, oricare ar fi ea este în sine o expresie a unei gândiri eminentamente narative. Așadar, prima temă a simfoniei sau a concertului ne plonjează direct în vârtoarea „acțiunii” propriu-zise. Tema nu este nici veselă nici melancolică, nici lineară nici uniformă. Majoritatea temelor sunt formate din segmente diferențiate care se succed caleidoscopic.

A fi devenit capabili să deslușim acțiunea în înlanțuirea sunetelor înseamnă a fi încetat să percepem muzica ca pe un divertisment sonor. Înseamnă că am devenit capabili să sesizăm tensiunile subtile ale unei gândiri muzicale care sugerează conflictele cele mai profunde fără să recurgă la exagerări. Într-adevăr, sonoritățile aparent armonioase și pseudofacile ale lui Mozart sunt pline de încărcătură dramatică a căror expresie se supune totuși legilor clasice ale discreției, măsurii și demnității. Trebuie să precizăm că imensa creație a lui Mozart conține nenumărate pagini ce evocă situații intens dramatice trădând o perspectivă gravă asupra existenței, cu toate că de mai bine de două secole profilul lui Mozart este marcat de o eternă veselie de esență paradisiacă. Parcă acesta nu ar fi compus *Oda funebră masonică*, *Adagio și fugă pentru coarde*, *Concertul pentru pian și orchestră în re minor* sau ultimele trei simfonii supranumite „*trilogia simfonică finală*” sau *Cvartetul pentru coarde în re minor* sau *Cvintetul pentru coarde în sol minor*, *Recviemul*, etc. Ele ne prezintă un Mozart reflexiv și luptător în același timp, revoltat și eroic. Cum să înțelegem atunci surâsul, generozitatea și luminozitatea muzicii sale atâta timp cât neglijăm această dimensiune? Numai raportat la ea, veselia mozartiană va deveni credibilă și împreună cu starea sufletească opozantă va contura imaginea completă a fenomenului mozartian. Mozart poate să ne conducă pe un plan serios și transcendent folosind uneori doar câteva acorduri: în felul acesta ne atrage atenția asupra destinului implacabil și funest așa cum îl întâlnim la începutul uverturii din *Don Giovanni* sau asupra semnificației solemne a ritualurilor inițiatice care traversează uvertura *Flautului fermecat*. Prelucrarea ce urmează expunerii temelor în aproape fiecare concert și fiecare simfonie este întotdeauna marcată de o intensitate dramatică dar și concisă, ceea ce poate surprinde melomanul visător.

Mozart face modificări uneori discrete dar foarte percutante, în cadrul unor secțiuni de prelucrare a materialului muzical; ele sunt ca niște fulgere care anunță furtuna și prefigurează noi confruntări. Ultimele fraze sunt adesea pentru Mozart ocazia de a dezvălui semnificația demersului anterior muzical, ba mai mult, să sublinieze cât de scump este plătit zâmbetul de către sufletul supus, mult încercat al compozitorului. Iată câteva accente dureroase ivite de sub vrajă: *Andantele* din *Concertul nr. 18 pentru pian și orchestră în Si bemol major*, melancolia resemnată din *coda* temei cu *variațiuni* a *Divertismentului nr. 17 în Re major* sau concluzia răscolitoare a *Cvartetului nr. 15 în re minor*.

Fiecare lucrare de Mozart conține mai mult sau mai puțin voalat surâsul grațios bine cunoscut sau tensiunile care sugerează profundimi dureroase ca și o viziune depresivă asupra existenței ce dovedește luciditatea unui spirit conștient de efectele dureroase ale hazardului care-l însoțește. Atributele semantice și stilistice ale demersului său componistic pot fi înțelese numai în congruență cu ideatica generală a fiecărui opus. Tensiunile dramatice în cazul lui Mozart nu prezintă agresivitatea sonoră preromantică a lui Beethoven sau a compozitorilor din secolele XIX și XX, dar din clipa în care partea gravă a lucrării a fost

sesizată, deși ea joacă uneori un rol episodic sau secundar ca în cazul *dramei giocoso Don Giovanni* sau *Singspiel-ul Flautul fermecat*, ea devine izvor de inestimabilă cunoaștere. Dacă pătrundem în sanctuarul gândirii lui Mozart, observăm că toate melodiile care încântă, seduc și amețesc își au punctul de plecare în acest spațiu de esență divină. Dumnezeu pe care muzica mozartiană îl evocă nu este aparținător bisericilor sau filozofilor. În unele lucrări de adolescență destinate liturghiei catolice, evită pietatea convențională specifică multora din compozitorii dedicați muzicii de cult. Orice evoluție a vieții și creației sale este marcată de efortul neîntrerupt de a se îndepărta de monumentală fantomă adulată, punitivă pentru a se uni cu acea ființă căreia îi resimțea afectuoasa prezență în intimitatea sufletului său: cea care nu vrea să impună nimic, incompatibilă cu ideea de revanșă, pedeapsă, gata oricând să consoleze. Numai din această inspirată și tandră uniune puteau să se nască creații de o forță supraumană. Mai mult decât atât, descoperim prin Mozart un Dumnezeu care și-a ales sufletul uman drept tron spre a-și putea arăta mai bine forța divină și pură a iubirii sale și puterea sa demiurgică de a întări și transfigura propria creație.

Ceea ce stârnește în chip grăitor admirație sunt nu atât lucrările destinate muzicii de cult cât cele considerate „profane“ pentru că acestea vorbesc despre o lume accesibilă doar îngerilor. Lucrările cu destinație religioasă devin convingătoare în măsura în care se îndepărtează de clișeele impuse de Biserică și se apropie din ce în ce mai mult de formele de operă sau cele simfonice. În acestea, Mozart se simte eliberat de constrângeri și devine veritabilul arhanghel al muzicii clasice. Simțim atunci puternic revelându-se divinul, ceea ce face posibilă etalarea expresiei mozartiene ce vrăjește și care nu este afectată de drama umană la care trebuie deseori să participe (vezi părțile de *Adagio* ale concertelor și simfoniilor mozartiene).

În acest fel, divinul spre care ne conduce Mozart se întrupează datorită libertății și plenitudinii umane acceptate, asumate și ulterior sanctificate. Autoritatea ecleziastă care inițial l-a gonit iar apoi i-a refuzat ultima împărtașanie și un mormânt, l-a intuit cu acuitate pe pretins ereticul Mozart cu a sa aparență grațioasă, surâzătoare. De aici izvorăsc melodiile de inspirație unică a căror vrajă nu poate fi egalată. Nu poate fi egalată pentru că în cazul lui, frumosul divin zâmbește omenește, frumos divin care transfigurează mundanul din care acesta și-a creat adăpost. Profunzimea supraomenească de care dă dovadă Mozart în demersul său componistic, întărește sentimentul religios al omului de azi și de mâine pentru că ea emană concomitent interiorizare, libertate și iubire prin care se va contura o nouă forță omenească. Așadar, muzica lui Mozart este portretul multilateral al omului viitorului și în același timp este modelul uman mozartian pe care nimeni încă nu a reușit să-l redea așa de admirabil cum a făcut-o marele compozitor clasic.

Don Giovanni reprezintă cotitura spre melodrama modernă, punct de neîntoarcere în drumul spre secolul al XIX-lea, astăzi încă centru de greutate pentru reprezentațiile teatrelor din întreaga lume. Începuturile imaginii lui Don Giovanni se prefigurează în 1630, cu *Don Juan* de Tirso de Molina. La prima sa apariție, cunoaștem eroul nostru ca pe un bolnav, erotoman, incapabil să nu cucerească sexual. Campion al caracterului lumesc, nu numai al minciunii, Don Juan va înșela propriile „victime”, câștigându-le sufletul cu minciuna... Și nu ar putea fi altfel.

Din acel moment, vor fi multe travestiri ale lui Don Giovanni, în succesiunea pe scenă. Fiecare nouă apariție nu numai că va da personajului o încărcătură cu semnificații schimbătoare, dar va adăuga rând pe rând elemente care vor completa variatele secțiuni care compun mozaicul mitului dongiovannian. Singura concepere a subiectului din punct de vedere mitic își datorează existența muncii lui Mozart și aceasta ar putea fi de ajuns pentru a-i circumscrie importanța.

Luni, 29 octombrie 1787, la Teatrul Statelor din Praga, a fost pus în scenă *Destrăbălatul pedepsit* sau *Don Giovanni*, după libretul lui Lorenzo Da Ponte, colaboratorul lui Mozart la ceea ce s-a definit „trilogia italiană”, din care *Don Giovanni* a fost a doua operă, în ordine cronologică (*Nunta lui Figaro* - 1786; *Così fan tutte* – 1790). Opera mozartiană l-a condus pe Don Giovanni înspre romantism, pe de o parte, și înspre nemurire, pe de altă parte. Peste ani, libertinul va deveni simbolul solitudinii existențiale. Apoi, Don Giovanni va fi emblema răzvrătirii, anti-eroul, prin excelență, trădat de imposibilitatea de a iubi, armă a Demonului în coruperea ființei umane. Eroul nostru va deveni un blasfemiator al omului și al umanului, revărsând în setea de cucerire propria dorință de compensație.

Problema nerezolvată a omului romantic, în conflict cu captivitatea propriei individualități s-a revărsat și asupra lui Don Giovanni. În fața refugiului într-un ideal, începe a se avânta, dezamăgit de fiecare „fustă”, în tentativa de a umple golul dintre el însuși și depărtarea de neatins. Romantismul va conferi o conotație negativă lui Don Giovanni (*ab initio*, caracter pozitiv) prin pofta aproape prostească și prin ambiția sexuală, specifice secolului al XVII-lea.

Pentru a reproduce cuvintele lui **Massimo Mila**, putem afirma că „În secolul al XIX-lea, *Don Giovanni* este acela care repetă până la plictiseală aceeași experiență, pentru că de fiecare dată îl dezamăgește, iar el caută mereu următoarea: experiența ideală.”*

Soarta lui Don Giovanni se limpezește prin transfigurarea protagonistului de la simplul Don Juan la omul căruia îi va fi încredințată zestrea unei condiții umane tributară pe de o parte propriei naturi vicioase iar pe de altă parte dependentă de infinitul propulsiilor sale. *Don Giovanni* înseamnă un moment crucial în dezvoltarea melodramei, fără a expune complet o anumită perspectivă creatoare, Mozart fiind foarte departe de veleitatea reformatoare. Ceea ce i-a fost mereu aproape era acel „spectacol” al omului. Spre acest aspect tinde opera *Don Giovanni*, a cărei premieră a avut loc la Praga în 1787.

Compozitorul salzburghez avea în el însuși darul de a ști să îmbrace orice cu o muzică pregătită să fie o oglindă a vieții. Opera *seria*, astăzi învechită, fastuoasă, supusă criticilor a găsit la Mozart fuziunea cu opera comică, mai dinamică, sprintenă și apropiată de caracterul cotidian. Da Ponte și Mozart au fost influențați în alegerea subiectului de un model foarte apropiat ca temă: *Don Giovanni* sau *Oaspetele de Piatră* de Giuseppe Gazzaniga, după libretul lui Giovanni Bertati, montat la San Moisé, din Veneția, chiar în ianuarie 1787. Mozart a găsit baza de plecare pentru dezvoltarea propriilor idei chiar în opera comică italiană. Spre deosebire de aceasta însă, dialogul între vocile de pe scenă apropie personajele de colocvialitatea diurnă. Unele dintre acestea au abandonat până și conotația solistică, devenind

* Massimo Mila, **Lettura del Don Giovanni** di Mozart, BUR saggi, RCS Libri S.p.A, Milano, 2011

ele însele dialoguri («*Aria Catalogului*» - Leporello), înlesnind ulterior tranziția către recitativ.

Opera se deschide cu uciderea Comandorului și se încheie cu căderea lui Don Giovanni în Infern, după refuzul mântuirii. Până la *Nunta lui Figaro*, Mozart a utilizat des expresia *opera buffa*, dar cu *Don Giovanni* înlocuiește acest termen cu *dramma giocoso* simțind nevoia de a o modifica, conștient fiind, împreună cu libretistul său, că va face un pas spre ceva inedit.

Cu trei secole în urmă, când „jăratiful” în operă era pe punctul de a se stinge, Mozart și Da Ponte au aprins din nou flacăra unei imagini care acum reușește să cucerească scenele, fără să iasă niciodată în afara timpului și aceasta, poate pentru legătura strânsă cu cel mai lăuntric scop al omului, legătură pe care fără îndoială subiectul operei o deține de la prima apariție a Seducătorului. Don Giovanni este „umanul”, cu multiple sensuri ale lecturii, unul dintre puținele personaje care traversează neatins trecerea timpului, găsindu-și întotdeauna o posibilitate de reafirmare, chiar și în faptele negative.

Bibliografie

- E. G. Ahnell, *The Concept of Tonality in the Operas of Jean-Philippe Rameau*, diss., U. of Illinois, 1958.
- O. M. Aivanhov, *De la om la Dumnezeu*, Editura Prosveta, București, 1994.
- A. A. Albert, *Christoph Willibald Gluck*, Munich, 1959.
- A. A. Albert, *Metastasio, Pietro, MGG în W. Binni, L'Arcadia e Metastasio*, Florence, 1963.
- J. R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, London, 1973.
- P. L. D'Aquin de Châteaulyon: *Siècle littéraire de Louis XV ou Lettres sur les hommes célèbres*, Amsterdam, 1753.
- M. Benoit, *Musiques de cour, chapelle, chambre, écurie, 1661–1733*, Paris, 1971.
- Herman Albert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle, 1908.
- J. R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, London, 1973.
- A.Oișteanu, *Mythos și logos*, Editura Nemira, București, 1998.
- M. S. ROȘCA, *Perpetuarea muzicii mozartiene din secolul luminilor pana în contemporaneitate*, Editura Muzicală, Bucuresti, 2013