

Titlul original:

*The crisis of the opera? A study of musical Hermeneutics,*  
Cambridge Scholars Publishing, 2013

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6  
cod poștal 060269, România

Difuzare / distribuție carte: 021 348 14 74

0733 131 145, 0728 084 802

e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: 021 348 14 74

0728 084 802, 0733 131 145

e-mail: contact@edituraeikon.ro

web: www.librariaeikon.ro, www.edituraeikon.ro

**Editura Eikon este acreditată de  
Consiliul Național al Cercetării Științifice (CNCS)**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**PISO, ION**

**Criza operei! : studiu de hermeneutică muzicală / Ion Piso. –**

Ed. a 2-a. - București : Eikon, 2025

Conține bibliografie

Index

ISBN 978-606-49-1310-4

78

Coperta: *Opera Imperială Markgraf* din Bayreuth

Editor: Valentin Ajder

**Ion Piso**

# **CRIZA OPEREI!**

STUDIU DE  
HERMENEUTICĂ MUZICALĂ

Ediția a II-a  
în limba română

Cu o postfață a autorului

**E I K O N**

2025

## CUPRINS

Introducere .....	ix
<b>Partea I: A devenit spectacolul de operă (un gen) desuet? ....</b>	<b>1</b>
Capitolul I .....	3
Artistul liric	
Capitolul II .....	45
Compozitorul are un «împuternicit» pe pământ: dirijorul	
Capitolul III.....	61
Ce a mai rămas din ceea ce și-au imaginat la timpul lor marii compozitori de operă, în legătură cu propriile lor creații?	
Capitolul IV .....	89
Spectatorul	
<b>Partea II: Promenadă prin sălile de operă în compania cititorului .....</b>	<b>105</b>
Capitolul V .....	107
Caracterul și diferența specifică a limbajului operei	
Capitolul VI .....	127
Grai și cânt	
Capitolul VII .....	139
Atmosfera	
Capitolul VIII.....	149
Experiență și... experiment	
Capitolul IX .....	161
Interpretarea, domeniul subiectivului	

Capitolul X.....	179
Diletantul: între rutina oarbă și avangarda surdă	
Capitolul XI .....	195
Muzica – opusul haosului. (În timp ce muzica este opusul haosului, regia de avangardă este opusul acestuia.)	
Capitolul XII.....	211
Tradiția și rolul ei în operă	
Capitolul XIII.....	227
Acțiunea și caricatura ei: agitația pe scenă	
Capitolul XIV.....	239
Spectacolul ca... Obstacol.	
Capitolul XV .....	261
Profesiunea și cariera	
Capitolul XVI.....	295
Despre noua producție a operei „Il Trovatore” de G. Verdi pe scena operei naționale.	
Capitolul XVII .....	305
Œdipe de G. Enescu sau compozitorul și ... ceilalți	
Capitolul XVIII.....	321
Atenția și concentrarea	
Capitolul XIX.....	333
Opera – gen popular, elitar sau... de interes minor?	
Lucrări citate .....	355
Postfață	
Ciclul studiilor de <i>Cibernetică Muzicală</i> .....	359
Jon Piso – Curriculum Vitae.....	451
Extrase din cronici .....	473

## INTRODUCERE

„Uitarăți cântecul, ce-l cere firea?  
V-a părăsit de tot dumnezeirea?”<sup>1</sup>  
(Lucian Blaga: *Cântecul Focului – Prolog*)

„Când ignoranța îndrumă  
acțiunile, acestea sunt rele.”<sup>2</sup>  
(Platon: *Euthydemos*; 281, d)

Scopul acestei introduceri este să justifice de ce am considerat oportun să ridic (în sfârșit!) mânușa aruncată de „avangardă” prin *noul curs* în care a fost angajat spectacolul de operă. A fi în pas cu timpul nu trebuie să însemne neapărat a fi și în „contratimp” cu creații nemuritoare, cu capodoperele artei lirice, în general, cu patrimoniul cultural al omenirii. Adică, *noul curs*, pentru a-și justifica existența, nu cred că ar fi cu cale să răstoarne piramidele cu josu-n sus, ori să schimbe neapărat și după bunul plac arhitectura templelor de pe Acropole.

Pentru a determina cu claritate, dar și cu o minimă precizie circumstanțele ce au condus la această situație de născocită „modernitate” – aceea de a pune muzica în paranteze, adică de a o nesocoti în procesul de interpretare –, demersul de față va încerca să analizeze în primul rând drumul normal de la partitură (ca mesaj codificat al intențiilor compozitorului, adică *semnificantul*) la spectacolul de operă (ca mesaj decodificat, adică *semnificatul*).

<sup>1</sup> Lucian Blaga, *Poezii*, ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 267.

<sup>2</sup> Platon, *Opere*, vol III, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 82.

echilibrului recuperat prin... pasul următor. Pentru a regăsi bunul mers, să plecăm la drum cu speranța în pasul următor, acela de a ieși din „modernitate” ca dintr-o penibilă convalescență de care viitorul nu cred că-și va aminti cu plăcere.

P.S. Demersul hermeneutic al acestui studiu nu se sprijină pe altă autoritate decât aceea a gândirii logice impuse de faptele reale, iar recurgerea la citate din diferiți autori are ca scop numai reconfirmarea adevărului la care am fost condus de judecată.

## PARTEA I

### A DEVENIT SPECTACOLUL DE OPERĂ (UN GEN) DESUET?

*« Sarcina cea mai înaltă a oricărei arte este de  
a produce iluzia unei realități superioare. »*

*Goethe*

## CAPITOLUL I

### ARTISTUL LIRIC

#### 1.

*„So d'Ouden songen, so pepen de Jongen”  
/Ce cântau strămoșii, fluiere urmașii/  
(Vechi proverb flamand).*

Dacă spectacolul de operă nu se mai bucură de simpatia și interesul publicului în aceeași măsură ca pe vremuri, faptul ar putea fi considerat o inexplicabilă anomalie<sup>1</sup>, în afară de trei cazuri:

1. dacă este vorba de opere mai puțin, sau deloc reușite;
2. dacă sinteza artelor într-un spectacol de operă este „nefericită”, caz în care am avea de a face cu un soi de potriveală de moment, în care elementele chemate să colaboreze nu îndeplinesc – fiecare în parte, sau chiar numai una din ele – exigențele partituri, adică dacă spectacolul nu reprezintă sinteza acestei colaborări;
3. dacă nivelul publicului spectator este prea puțin dezvoltat din punct de vedere cultural. Sunt înclinat însă să cred că spiritul contemporan n-a alunecat pe panta superficialității atât de departe

---

<sup>1</sup> Anomaliile, fiind la ordinea zilei în cultura actuală care conviețuiește cu ele, ba chiar se sprijină pe ele, pare că ele n-ar mai avea nevoie de nicio justificare, totuși...!

încât să nu-și dea seama că manelele nu-l pot apropia prea mult de... secolul lui Pericle<sup>2</sup>.

Numai într-una din aceste situații ne putem aștepta ca lipsa de popularitate să justifice temerea că opera ar fi în criză.

\*

Criza, când apare – și după cât se pare, n-a așteptat prea multe invitații – se manifestă în mod evident și ușor de identificat prin dezinteresul publicului față de operă. Vorbind în tonul zilei, s-ar putea spune că lipsa de popularitate nu este altceva decât o cerere scăzută din partea „consumatorului”<sup>3</sup> pentru respectivul articol – în cazul de față pentru arta lirică. Deocamdată, nu vreau să cred că ar fi vorba doar de nazurile spectatorului, ci, dimpotrivă, atitudinea acestuia are motive serioase chiar și dincolo de capriciile trecătoare ale modei, pentru că în cazul spectacolului liric, acesta pare a avea un impact minor sau cel puțin evident limitat.

Iată de ce, luându-le pe fiecare la rând, mă întreb dacă nu cumva valoarea artistică a partiturilor unor opere, ce au ținut afișul secole, ar fi putut deveni neinteresantă pentru un contemporan cu o cultură ceva mai răsărită – normală pentru sec. XXI? Greu de presupus, pentru că multe dintre aceste partituri muzicale comparate cu vârfurile altor domenii ale artei, precum pictura, sculptura, arhitectura ori literatura<sup>4</sup>, reprezintă capodopere ale unor genii muzicale cu o valoare culturală de rang apropiat, dacă nu egal.

<sup>2</sup> În cadrul emisiunii „10 pentru România” de la TV „Realitatea”, din 27.11.2005 orele 20:30, un participant la discuție remarcă: „Între cei mai buni soliști vocali aleși (nominalizați) de public, nu apare numele niciunui cântăreț de muzică cultă.” La această replică întreaga asistență a tăcut chitic, trendul confirmându-și suveranitatea de necontestat.

<sup>3</sup> După filosoful C. Noica, cultura, implicit arta, nu se consumă, ci se însumă, de aceea, cel ce se bucură de ea și se delectează nu o epuizează, ci, dimpotrivă, îi înmulțește, îi sporește viața.

<sup>4</sup> Spre deosebire de acestea, care pot supraviețui într-o stare de „hibernare” în biblioteci, muzee etc., stând tot timpul la dispoziția celui ce le dorește și le

Sau, să fi devenit în ultima vreme opera, ca reprezentație audio-vizuală, mai puțin atrăgătoare? Tot atât de improbabil, pentru faptul că *genul* satisface în același timp și elita și „vulgul”. Pe prima, prin extraordinara idee și realizare a sintezei superioare a artelor, virtute specifică spectacolului de operă; după cum, pentru marea masă, spectacolul audio-vizual a devenit, îndeosebi azi, mai mult decât un mod de viață. Prin urmare, genul nefiind anacronic, el n-ar fi trebuit să intre în criză. Cu toate acestea, în zilele noastre, opera nu mai atrage, câteodată chiar îndeapărtează. Atunci care să fie motivul<sup>5</sup>, pentru că nu am dreptul să presupun că spectatorul contemporan a ajuns atât de „naiv” încât să pretindă pe scenă sânge sau victime cu nemiluita, ca în filmele de groază<sup>6</sup>?

Prin urmare, eliminând deocamdată punctele 1 și 3, ca fiind cazuri mult prea îndeapărtate de posibil, dacă nu de normal – pentru că din capul locului nu voi lua în considerare nici opere nereușite, a căror frecvență este neglijabilă într-un repertoriu de prestigiu (majoritatea creațiilor contemporane, au o soartă ce pare a fi pecetluită!), după cum nu-mi imaginez deloc un public surprinzător de ignar –, mă opresc asupra punctului doi, acela al interpretării, adică asupra spectacolului și nivelului său ca reprezentație audio-vizuală. Bănuind că aici – în interpretare – s-ar putea ascunde cauzele ce contribuie ca acest gen să devină astăzi pentru prea mulți desuet sau de-a dreptul „nedigerabil”, voi analiza unele din

---

caută, opera și, cu ea, muzica, sunt lovite de inexistență, dacă rămân doar în partitură, pe care nu o vor părăsi pentru a urca pe scenă sau podium.

<sup>5</sup> Cu toate că în ultimul timp s-au încercat tot soiul de „soluții”, care mai de care mai năstrușnice, venite „din afară”, adică din partea celor mai neprofesioniști „salvatori”, opera a ajuns în pragul colapsului. E destul să ne gândim la atâtea personalități, „nevinovate” în ale muzicii, angajate ca regizori, cazuri de care mă voi ocupa la momentul potrivit.

<sup>6</sup> Mult prea des comitem greșeala de a confunda adevărul artistic cu cel al vicții propriu zise, sau cu „veridicitatea” exagerărilor scandalos de ieftine, folosite de trucajul filmului prin intermediul *realității soft*, fapt ce nu fletează deloc nivelul cultural al celor ce încercă astfel lucrurile.

acele cazuri în care aportul cântărețului, dirijorului, regizorului, coregrafului ori al scenografului la realizarea spectacolului, adică interpretarea lor, s-a îndepărtat de textul muzical-dramatic, cu alte cuvinte l-au trădat, manifestându-se mult sub nivelul intențiilor compozitorului, și de aceea împotriva acestor intenții.

Pentru a putea fi identificate momentele de interpretare mai puțin fericită și localizarea eventualelor erori, ca și natura și gravitatea lor, este nevoie să încep cercetarea plecând de la partiturile creațiilor ce reprezintă baza repertoriului de operă, și anume, creații caracterizate de obicei prin stilul muzical care urmează celui baroc<sup>7</sup>. Surprinzându-le caracterele dominante, vom putea constata în ce măsură interpretarea reușește să le pună în valoare sau, din contră, să nesocotească chiar specificul ce justifică existența acestui stil<sup>8</sup>.

\*

Stilului, ce apare către sfârșitul secolului al XVIII-lea, începutul celui de-al XIX-lea, i-am putea da numele de stil cu tendințe expresive, adică stilul care renunță în cea mai mare parte la ornamentația, la podoaba înzorzonată a frazei muzicale tipic baroce (vezi sopra nota 3), reflexie a patosului stilizat și, de aceea, lipsit de senzualitate; a afectului *obiectiv* și, deci, impersonal, al cărui subiect are conotații abstracte, înlocuindu-le cu o atitudine ce pune accent nemijlocit pe sensibilitatea subiectivă a individului<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Palidul revirement al operei baroce în repertoriul unor teatre sau festivaluri (Anglia, Germania, Franța etc.), nu poate fi considerat mai mult decât un... val al modei ce aproape a trecut; *moda fiind* – după o reușită definiție a lui P. Valery – *ceea ce se demodează*.

<sup>8</sup> Începând cu „Camerata Florentină”, opera a parcurs până astăzi mai multe etape, iar interpretarea, la rândul ei, s-a „acomodat” de fiecare dată schimbărilor respective.

<sup>9</sup> Vom vedea, pe parcurs, cum, în interpretare, creșterea intensității unei senzații (auditive) poate însemna – după Bergson – chiar o schimbare calitativă a acesteia.

Iată de ce acest stil s-a vrut atrăgător și plin de dinamism, de energie, de tensiune, de mișcare, într-un cuvânt, de dramatism. Și fiindcă motorul acestei drame muzicale are în centru psihicul uman preocupat de sine însuși, putem să-l numim chiar stil „psihologic”.

În timp ce Bach vorbește (încă) cu Dumnezeu, stilul „expresiv” cu conotații romantice, se va adresa aproape numai semenului, divinitatea fiind exclusă din această ecuație. Astfel, noul stil muzical va exprima gânduri, sentimente și pasiuni legate de viața interioară, de psihologia individului, fiind un limbaj accentuat subiectiv<sup>10</sup> al omului ce, odată cu Renașterea și... Reforma, ocupă locul de unde a fost detronată Ființa Supremă.

Consider oportun să fac de pe acum, ca o anticipație, următoarea remarcă în legătură cu urmările acestei noi atitudini ce, cu cât ne apropiem de vremile noastre, va avea o evoluție deloc lipsită de consecințe pe linia unei „radicalizări”. Dacă în cazul creației generației care urmează imediat după epoca reprezentată strălucit de J. S. Bach, generație ce mai evocă prin elita sa – desigur într-o formă mai puțin directă, mai palidă, mai estompată – lumea înaltă a piscurilor spiritului, adică a ceea ce este nobil în om, ca *ecou* sau moștenire a afectului obiectiv și, prin urmare, impersonal, cei mai mulți compozitori moderni

<sup>10</sup> E interesant faptul că deja la Monteverdi (în scrisoarea din 09.12.1616 trimisă din Veneția lui A. Striggio – cf. Celletti, op. cit.) apare preocuparea de a lăsa o „deosebire între cântecul *spianato* ce convine, cum spune el, oamenilor, adică lui Orfeu și Ariadnei, divinitățile, însă, se exprimă emblematic în *tirate* (*passaggi*) triluri sau *gorgheggi* adică alegoric, i. e. nerealist”, folosind înfloriturile simbolice, ca poetică a miracolelor, în care timbrul vocii este ireal, transparent. Și Mozart respectă această formulă, pentru că în „Flautul Magic” partitura Reginei Noptii, personaj mai puțin real, are o scriitură „barocă” în care ornamentația primește o pondere deosebită, în timp ce personajelor „reale” (Tamino, Pamina) le este rezervată o partitură tipică stilului expresiv, în care fraza *cantabile*, adică *spianato* este predominantă. E interesant să remarcăm faptul că această „regulă” o întâlnim într-un fel și în teatrul lui Shakespeare, unde prințul vorbește în versuri, pe când omul străzii, în proză!

(bineînțeles și interpreți) se văd doar pe ei în artă, ca un exercițiu de autoîncântare ce va aduce cu timpul alunecarea ce va pregăti criza pe care o trăim astăzi.

Contemporanul nu poate face niciun moment și sub nicio formă abstracție de el. Nu se poate depăși. Ține la el mai mult decât, poate, ar trebui. Aici se ascunde marele pericol și pentru interpretul a cărui participare poate foarte ușor deborda cadrul artisticului, trecând în *naturalism* cras, străin de muzică, și, în general, de artă. Iată de ce artistul liric, în virtutea noii cutumei instalate, va valorifica creația muzicală pe care o interpretează cât mai dependent de persoana sa și, prin urmare, cât mai independent de respectiva creație muzicală. Prizonier exclusiv al egocentrismului care-l stăpânește, acesta se va plia mai mult asupra propriei vieți, de unde va obține cât mai multe argumente și sugestii, prea adesea departe de conținutul muzicii respective, pe care trebuie s-o interpreteze. Iată-ne confrunțați treptat, în mod paradoxal, cu autonomia interpretului, ba chiar independența sa față de obiectul interpretat, adică de partitură, până la punctul de a nu mai ține seamă de ea, de a o nesocoti total. Interpretarea va reprezenta din ce în ce mai puțin redarea *creatoare* a conținutului muzical-dramatic al unei opere, subiectivitatea interpretului substituindu-se obiectului ce trebuie interpretat, simptomă a unui fenomen *sui generis*, pe care îl întâlnim astăzi larg răspândit, motiv pentru care el va fi analizat cu precădere pe parcursul acestui studiu.

\*

Chiar în cadrul stilului anterior, spre sfârșitul lui, preocupările muzicienilor<sup>11</sup> și, bineînțeles, ale interpreților sunt marcate deja de elemente ce-l anunță pe cel nou. Câteva exemple.

<sup>11</sup> Subliniez faptul că marile personalități debardează totdeauna epoca în care apar și, nu arareori, prin premoniții, de aceea nu se înscriu în mod exemplar în stilul vremii lor, ba din contră, gândesc anticipativ; exemple abundă. Iată doar

Deja în 1787, Karl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), al doilea vâstar al marelui Bach, contemporan cu mișcarea *Sturm und Drang* în literatură, exponent al tendinței *Empfindsamkeit*, compune o fantezie pe care o numește „Empfindungen” (simțiri, senzații), fantezie cu un caracter evident subiectiv, sugerând chiar prin titlu o nuanță care marchează înclinația de a da curs plăsmuirilor momentului și laturii simțămintelor intim-personale. Interesant și demn de remarcat este și faptul că în scriitura acestei lucrări muzicale se poate observa, într-o parte a ei, până și lipsa barei de măsură, într-atât este de atot-tăpânitoare impresia de care se lasă purtat compozitorul. Ce imensă diferență între tată și fiu, acesta din urmă autor și al unui manual numit „Versuch über die ware Art das Clavier zu spielen” (1753)<sup>12</sup>.

Aș dori să readuc în memoria cititorului faptul că un faimos pianist și pedagog (comparat adesea cu Liszt), Thalberg, are un studiu intitulat „Arta cântului aplicată la pian”, prin care tehnica „seacă” a claviaturii urma să fie însuflețită de sugestiile venite din partea inflexiunilor vocii umane. Fapt semnificativ! De asemenea, prietenul și inițiatorul lui Haendel în secretele cântului, în perioada în care acesta se afla la Hamburg, J. Mattheson, compozitor și el, printre altele, director de teatru<sup>13</sup>, este autorul unei teorii a afectelor „Affektenlehre” aplicată la muzica instrumentală. Mattheson vorbește despre sunetul cornilor seducători sau pompoși, fagotul

---

umul, într-adevăr exemplar: Michelangelo care, aflându-se în plină Renaștere, deschide – în mod evident – drum Barocului.

<sup>12</sup> K. Ph. Em. Bach, *Vesuch über die ware Art das Clavier zu spielen*, Leipzig, 1753-1762, I-II vol. (cf. A. Schweizer, *J. S. Bach*, ed. originală Breikopf & Härtel, Wiesbaden; ed. franceză /folosită de mine/ Lausanne, Schweiz, chez Maurice et Pierre Fœtisch, 1953).

<sup>13</sup> După Mattheson, care a compus și o operă numită „Boris Goudunow” (vezi Horst Seeger, *Das Grosse Lexikon der Oper*, Hamburg, 1985) un teatru bun de operă trebuie să fie o Academie a mai multor arte: arhitectura, pictura, dansul, poezia și, pe deasupra tuturor, muzica. Despre Haendel el afirma că, deși era mare maestru în arta orgii, în fugă și contrapunct, nu știa prea mult despre melodie, până a nu veni la Opera din Hamburg.

mândru, trompeta aspră, flautul modest, timpanul eroic, despre lăuta mângâioasă și contrabasul mormăitor.

Să observăm că la Paris, cam în același timp, François Tourté își propune revoluționarea tehnicii arcușului pe care o și desăvârșește. Și tatăl lui Mozart, Leopold Mozart, redactează un manual de vioară, „Violinschule”, în introducerea căruia afirmă: conducerea arcușului este aceea care face totul; arcușul, dacă e stăpânit cu sensibilitate, oferă violonistului șansa de a trezi sentimente în ascultător.

Iată declarată în mod explicit intenția expresă a interpretului de a-și impresiona<sup>14</sup> cât mai direct auditorul. Să nu uităm nici faptul că violoniștii din epoca lui Bach aveau o tehnică a arcușului diferită: ei prindeau arcușul de la mijloc (P. Casals), fapt ce diminuă considerabil mânuirea acestuia pentru a putea realiza nuanțe de expresie. De asemenea, mecanica clavecinului avea și are, în comparație cu pianul, posibilități mult mai reduse în privința dinamicii, ca și a tempoului; toate fiind legate de o tehnică ce limita obținerea efectelor, în cazul în care ele ar fi fost dorite de interpret. De altfel, e dificil să obții la clavecin o frază într-un veritabil legato, după cum tușeul nu poate deveni nicidecum o virtute a tehnicii clavecinistului, el rămânând apanajul pianistului. Atunci când va veni vorba de noua tehnică vocală, va trebui să ne aducem aminte atât de „tușeu”, ca și de sintagma „conducerea arcușului”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Această dorință expresă de a impresiona se accentuează cu cât ne apropiem de epoca de vârf a romantismului. Hector Berlioz, poate cel mai elocvent reprezentant al ei, își anunță lucrarea ce va deveni cunoscută „Simfonie Fantastică”, prin cuvintele „je prépare [...] une immense composition au moyen de la quelle je tacherai d'impressionner fortement mon auditoire”/prepar o compoziție imensă prin care încerc să-mi impresionez la maximum ascultătorii/ (cf. A. Bocholt, *Hector Berlioz*, vol I – *La jeunesse d'un romantique*, ed. Plon, 1946, p. 218. Iar mai departe, într-un articol al revistei „Correspondant” își începe expunerea «programului»: „La musique est l-art d'émouvoir par les sons...” /Muzica e arta de a emoționa prin sunete.../ (ibid. p. 265)

<sup>15</sup> Conducerea arcușului, domeniu în care Enescu excela, poate fi asemănată, chiar asimilată, cu susținerea expirației sonore în tehnica vocală profesională

Mozart, împărtășind surorii sale impresiile unor spectacole de operă de la Mantua (1770), manifestă dorința, referitor la tehnica unor cântăreți, ca fraza muzicală să câștige pregnanță printr-o participare mai intensă: „...tenorul Ottini nu cântă rău, însă nu susține sunetul, de altfel ca toți tenorii italieni”. Iar despre Cicognani (*il musico primo uomo*) – pe care-l ascultă la Cremona în același an, afirmă: „...are o voce plăcută și un frumos cantabile”. Prin urmare, deja la acea vreme se face simțită, chiar și pentru un copil (Mozart nu împlinise 14 ani), nevoia ca fraza muzicală să primească tensiunea care să impresioneze, mai ales prin *cantabile* și printr-un *legato* expresiv, adică printr-o participare intensă a artistului liric (cântărețului), elemente ale interpretării pe care le vom întâlni în toate considerațiile și exemplele muzicale de care va fi vorba pe parcursul acestui studiu.

Să mai remarcăm un lucru. Într-o scrisoare, din 28.12.1782, către tatăl său, Mozart afirmă: „...das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht [...] angenehmen in die Ohren – natürlich, ohne in das Leere zu fallen – hier und da können auch Kenner allein Satisfaction erhalten – doch so – dass die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum“ /...calea de mijloc, între prea greu și deosebit de ușor, trebuie să rămână mereu plăcută urechii, bineînțeles fără a cădea în gratuit, sau superficial; ea poate da, ici și colo, satisfacție și cunoscătorului, însă în așa fel încât și amatorii să fie mulțumiți, fără însă să știe de ce./

Iată deci cum noul stil nu se mai adresează cu precădere inițiatului, celui ce este familiarizat în ale muzicii, ci, într-o mare măsură, *amatorului*, „laicului” în ale muzicii, deși Mozart e conștient că unele aspecte vor fi sesizate doar de cunoscători. Ori, ar putea fi un alt drum, mai scurt și mai sigur către acesta, către amator, decât emoția? (Trebuie, însă, să recunoaștem că sunt emoții și... emoții, dacă mă gândesc la ce auzim și vedem astăzi pe scenă.)