Managementul comunicării non-verbale în muzica sufletului

Diana FLOREA

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: diana.florea@ulbsibiu.ro

The Management of Non-verbal Communication in 'La musica dell'anima'

Abstract: This paper sets out to examine the importance and virtues of non-musical elements in operatic performance. By identifying expressive gestures in the artistic interpretation of two famous pieces, this study also explores the prevalence of the type of information (auditory or visual) that can determine the evaluation not only of an artistic interpretation but also of an entire musical performance.
Keywords: operatic performance, non-musical elements, expressive gestures, performance art, musical performance.

Citation suggestion: Florea, Diana. "The Management of Non-verbal Communication in 'La musica dell'anima'" *Transilvania*, no. 4 (2021): 91-96.
https://doi.org/10.51391/trva.2021.04.12.

Introducere

În comunicare, o bună cunoaștere a limbajului corporal face posibilă atât interpretarea limbajului celorlalți, cât și utilizarea eficientă a propriului limbaj corporal. Prima impresie are o importanță deosebită, fiind de cele mai multe ori o cunoaștere fulgerătoare bazată pe limbajul corporal și pe modul în care privirea și gesturile susțin discursul propriu-zis. Dacă limbajul verbal și cel paraverbal sunt conștiente și controlabile, cel nonverbal este predominant inconștient și aproape incontrolabil[1]. În muzică, arta comunicativă presupune ca interpretul să realizeze o conexiune cu publicul la un nivel dincolo de prezența fizică a acestuia astfel încât forța performativă a muzicii să poată fi definită în funcție de performanța (live), capacitatea mobilizatoare și potențialul sinergic al formei de artă și al interpretului. Componenta emoțională şi cea performativă a muzicii de operă sunt considerate aspecte inefabile ale limbajului universal de comunicare. Motivul pentru care unele opere de artă pot fi considerate actuale, deşi au fost concepute cu decenii sau chiar secole în urmă, se datorează conţinutului lor imuabil ce reflectă sentimente profund umane, năzuinţe şi valori afective comune dincolo de limitele existenţei spaţio-temporale. Astfel, deşi limbajul general al tuturor artelor devine mereu altul, compozitori precum Rossini, Donizetti, Mozart, Puccini şi Verdi rămân mereu contemporanii noştri şi reinventează limbajul etern al inimii şi al aspiraţiilor omeneşti.

Infinitatea şi intensitatea nelimitată a trăirii artistice fac din acest limbaj universal un produs eminamente rafinat şi autentic ce izvorăşte din conştiinţa afectiv-emoţională a interpretului-artist capabil să înnobileze prin expresie și trăirile proprii întreaga existenţă umană. Conştiinta de sine a performerului-artist în muzica de operă, în sens kantian, transfigurează o realitate artistică printr-o cunoaștere ce are loc imediat ce ea aparţine existenței sale. Această conștiință este nu doar aport de informație ci și ceva „trăit" individual și original, determinat de timp, spațiu și durată, o conștiință ce retrăiește partitura într-o continuitate a eului creator în care fiecare undă sonoră și gest descrie o lume plină

de semnificaţii şi trăiri autentice ale spiritului artistic aflat pe culmi cathartice senzaţionale. Omul devine astfel scopul şi justificarea supremă a artei, iar opera de artă este considerată în raport cu scopurile sale, cu mijloacele şi cu modurile de a le înfăptui[2].

'Performing' vs. 'Performance' sau drumul de la interpretare la succes

În muzica de operă, aparținătoare unui grup specific de arte cunoscut ca artele spectacolului, actul de interpretare rămâne o legătură emoțională stabilită între interpret și public prin muzica pe care acesta o cântă. Deopotrivă comunicare și acțiune, interpretarea are tot atâtea valențe câte stări și interpreți există pentru că arta, în oricare descriere a ei, rămâne fundamental un act subiectiv. Teoreticieni și practicieni ai genului au explorat de-a lungul timpului modalități prin care actorii pot deveni mai buni cântăreți și cântăreții mai buni actori fară să explice însă legătura dintre succesul și performanța în interpretare pe de o parte și percepția publicului, pe de alta. În termeni categorici, nu există studii care să definească în mod clar care este variația între două (sau mai multe) performanțe care conțin aceeași lirică, partitură și caracteristici notaționale și ritmice. Altfel spus, deși sunt similare sau identice din punct de vedere tehnic, două interpretări pe aceeași partitură pot livra o muzică în moduri complet diferite, diferența constând în felul în care o operă/pasaj/arie este prezentată și prestată fizic. Cu relevanță pentru zona de cercetare a acestei lucrări precum și pentru importanta și virtuțile elementelor non-muzicale în performanța operatică, un studiu recent a examinat percepțiile unui corp de muzicieni (format atât din începători, cât și profesioniști) cărora li s-a cerut să identifice câștigătorii prestigioși ai unor concursuri internaționale de muzică clasică prin utilizarea exclusivă a uneia dintre următoarele trei modalități: prin sunet, doar vizual, sau sunet și vizual împreună. Plecând de la premisa că, în general, judecățile sociale sunt făcute pe baza unor evaluări atât pe plan vizual cât și pe baza unor informații auditive, studiul și-a propus totodată să exploreze impactul informațiilor vizuale asupra unui expert muzical precum și judecata sa predictivă asupra rezultatelor performanței interpretative. Concluziile au demonstrat faptul că experții, cunoscătorii, publicul larg și în general consumatorul de operă depind în primul rând de informațiile vizuale care prevalează atunci când aceștia fac judecăți și evaluează spectacolul muzical, fiind astfel evidențiată dependența umană - naturală, automată și inconștientă - de indiciile vizuale. Studiul mai arată și faptul că dominanța informațiilor vizuale apare în măsura în care acestea sunt co-ocurente cu informațiile auditive, chiar și într-un domeniu în care sunetul este considerat a fi conținutul principal al domeniului. Aceste aspecte devin cu atât mai importante și relevante cu cât cercetările anterioare sugerau că fie audiția[3], fie informațiile vizuale[4] pot fi dominante în apreciere și că cele două modalități pot fi doar complementare și procesate cognitiv în mod asemănător. Și totuși, în urma experimentelor în care s-a dovedit că interpreții câștigători ai concursurilor de muzică live au fost identificați cu certitudine pe baza unor înregistrări video silențioase și nu exclusiv pe baza unor înregistrări audio, studiul a demonstrat că indiferent de educație, cunoștințe și teorii despre muzică, elementele vizuale, nu cele auditive, sunt cele care afectează evaluările și luarea deciziilor în actul de interpretare muzicală. Dincolo de implicațiile mai largi ale cercetării privitoare la impactul puternic al preferințelor părtinitoare bazate exclusiv pe elemente vizuale asupra selecției în domeniul artistic chiar și la cele mai înalte niveluri de performanță precum și la consecințele acestuia asupra performanței în sfere non-artistice legate de angajări, interviuri, publicitate și/sau selectarea conducătorilor politici, rezultatele acestui studiu aduc în prim-plan și o reevaluare mai categorică a modurilor în care elementele non-muzicale ale comunicării nonverbale pot fi livrate și gestionate sinergic în performanța operatică de succes.

Pentru studiul de față, și în scopul unei analize a elementelor nonverbale și a managementului unui gen de comunicare non-verbală specific actului interpretativ în muzica de operă, vom analiza două interpretări, „Donde lieta usci" din aria *La Boheme* de Giacomo Puccini, în interpretarea Angelei Gheorghiu[5] și „Non t'amo piu" de Francesco Paolo Tosti, în interpretarea lui Luciano Pavarotti[6]. Ambele analize vor fi făcute pe baza unor înregistrări alternative, video silențioase și video plus sunet, în care sunt identificate elementele vizuale potențatoare de impact auditiv în economia generală a interpretării.

Analiza din punct de vedere gestual a celor două interpretări relativ statice, desfășurate într-un cadru de mișcare restrâns, urmărește să identifice elementele non-verbale ce desăvârșesc o interpretare și să analizeze felul în care informația vizuală poate determina evaluarea unei interpretări artistice în ansamblul ei.

„La musica dell'anima"

Se cuvine întâi să clarificăm contextul artistic de excepție al celor două arii, pentru început al operei *La Boheme* în creația puciniană. „La musica dell'anima" sau „muzica sufletului" este o metaforă cultivată şi promovată în special de marii artişti creatori din cadrul curentului muzical al verismului, al cărui exponent principal este Giacomo Puccini, considerat a fi „cel mai iubit dintre compozitori".[7] Acesta foloseşte cu predilecţie în operele sale limbajul sufletului ca unealtă de creaţie şi se exprimă pe sine în cel mai sincer mod cu putinţă, reuşind să descopere valoarea artistică a „micilor" sentimente umane: dragostea, simpatia, dezamăgirea, gelozia cu

întreaga bogăţie a conţinutului lor. „Lirismul” puccinian reprezintă triumful naturaleţii asupra artificialului şi totodată manifestarea sinceră şi directă a sentimentelor artistului de explorare a adâncului sufletului omenesc. În contextul mai larg al verismului, născut ca reacţie împotriva artei prea sentimentale a romantismului, motto-ul „Il vero prima di tutto” (Adevărul înainte de toate), reprezenta idealul marilor reprezentanţi ai artei italiene, care militau pentru o redare cât mai veridică a faptelor şi trăirilor puternice, indiferent de mijloacele de expresie folosite. Aportul puccinian la fundamentarea stilului verist de creaţie este unul esenţial, alături de alţi colegi compozitor ai săi precum Leoncavallo, Catalani şi Cilea, însă în lupta îndelungată pentru cucerirea expresiei inovatoare veriste, Puccini este considerat drept singurul învingător categoric prin adevărul expresivităţii lirico-dramatice a sentimentelor din sufletele protagoniştilor săi.

De cealaltă parte, romanța, este o altă specie muzicală a sferei conceptuale intitulate “La musica dell’anima”, fiind o compoziţie muzicală variabilă pentru voce şi acompaniament cu o accentuată componentă sentimental-afectivă. Romanţa se afirmă în secolul al XVIII-lea În Franţa şi promovează un acompaniament de pian fără dificultăţi de interpretare tehnice, fiind asociată, în această primă etapă, genului muzicii vocale de salon sau de cameră. Ulterior, romanţa devine o specie muzicală de mare succes, ajungând să fie adaptată gradual atât genului operistic, cât şi celui instrumental. Unul dintre cei mai renumiți compozitori de romanţe este Francesco Paolo Tosti, un excelent şi rafinat cunoscător al stilului expresiv şi aerisit, caracterizat prin melodii cantabile, naturale şi pline de o dulce afectivitate şi sentimentalism.

Comunicarea non-verbală in expresie muzicală: Aria lui Mimi (Actul III din „La Boheme”) şi „sensibilitatea fotografică” a lui G. Puccini

Chiar dacă nu suferă o radicală transformare ca Violetta sau Aida, Mimi rămâne un personaj complex prin diversitatea și profunzimea trăirilor sale și o adevărată provocare în reprezentarea oricărui artist. Tehnica vocală cerută de partitura pucciniană necesită realizarea unor fraze susţinute, de maximă expresivitate pe diferite culori și timbre vocale, totul pe un fond de orchestraţie amplă, care cere ca vocea cântăreţei să o acopere și să o completeze cu rafinament. Limbajul non-verbal se poate spune că reprezintă în sine un personaj care creează o lume de sine stătătoare și un cadru de expresie unic prin încărcatura sa emoțională și afectivă și prin senzațiile pe care le transmite personajul Mimi. În Actul III din *La Boheme*, Mimi află adevăratul motiv pentru care Rodolfo a acționat foarte iritabil față de ea. Tusea ei persistentă și strâmtoarea lui financiară l-au convins pe Rodolfo că ar fi mai bine fără ea. Cei doi îndrăgostiți sunt de acord că ar fi cel mai bine pentru ei să se separe odată ce vor veni lunile mai calde de primăvară. În această arie, Mimi îi oferă lui Rodolfo un rămas bun dar plin de lacrimi.

Mimi prezintă o paletă complexă a psihologiei sale, de aceea trăirile sale presupun găsirea unor gesturi care să completeze sonoritatea vocală întunecată și încărcată care exprimă tumultul interior și dramatismul personajului din Actul III. Pe tot parcursul acestei arii intervin în speță probleme de expresie, de mimică și abilități actoricești deosebite, de găsire a unor valențe vocal-interpretative care să susțină dramatic nu numai partitura ci și sentimentele adânci cadențate în fraze ample tipic pucciniene. Mimì își ia la revedere de la Rodolfo și se întoarce singură în apartamentul său, unde își va broda florile artificiale. Ea îi cere să adune câteva lucruri mici și să i le trimită ei. A lăsat boneta roz sub pernă; dacă dorește, o poate păstra ca un suvenir al iubirii lor. Își amintesc cu tristețe momentele pe care nu le vor mai împărtăși, sărutările dulci, trezirea împreună dimineața; dar vor spune și la revedere certurilor și geloziei. Primul pasaj, *Donde lieta uscì al tuo grido d’amore*, [Odată plecată fericită la strigătul tău de iubire], *torna sola Mimì al solitario nido* [doar Mimi se întoarce la cuibul solitar] o plasează pe Mimi în debutul acestei arii într-un cadru scenic hibernal la baza unei scări aflate la intrarea în apartamentul ei. Prin frumusețea ei fizică, interpreta Gheorghiu propune un personaj feminin cu o figură armonioasă, ovală și proporționată, cu ochi mari și expresivi ce transmit o dragoste sinceră, naivă și acum acceptată în deznodământul ei. Tinându-se de scară, privirea interpretei este scăpărătoare și susține gestual (simțim totodată și vocal) o creștere de lirism care este introdusă de *Ritorna un’altra volta/a intesser finti fior/Addio, senza rancor* [Mă întorc din nou pentru a face flori și buchete/ Adio, fără resentimente]. Nu întâmplător decorul este întunecat și uniform, zăpada albastră și mată, iar vestimentația personajului modestă și închisă la culoare, toate acestea fiind o simbolistică complementară a unor sentimente tumultoase pe care eroina le nutrește față de Rodolfo. Cadrul scenic și privirea eroinei reușesc să susțină o gama variată și complexă de nuanțe ale sentimentelor acesteia, de la o drăgălășenie naivă la o supunere și acceptare neagresivă a sorții. Mimica este îndeosebi sugestivă și are o funcție reglatorie intra și interpersonală, Mimi fiind scindată între pasiunea vibrantă a dragostei ei și întoarcerea la îndeletnicirile vechi ce conicid cu luarea unui rămas bun. *Addio, senza rancor* [Adio, fară resentimente] reprezintă un leitmotif al dragostei pierdute, un punct focal dramatic, de turnură psihologică ce tensionează înăbușirea sentimentelor ei de iubire și care interpune un cadru nou de înțelegere a relațiilor dintre cei doi îndrăgostiți, unul acum asumat și acceptat. Rodolfo nu acceptă și nu împărtășește acest nou cadru, plasându-se cu spatele către Mimi într-o penumbră Învăluitoare și disarmonie dureroasă. Pasajul care debutează cu *Ascolta,*

ascolta... [Ascultă, ascultă...], în care Mimi îi cere să adune câteva lucruri mici... și o carte de rugăciuni și să i le trimită, este subliniat printr-o gestică mai îndrăzneață, de persuasiune ce face trimitere la un trecut comun și suveniruri ale iubirii lor. Rodolfo este tot cu spatele la Mimi, însă aceasta întinde mâna spre el și încearcă să-i atragă atenția. Pe măsură ce pasajul câștigă în dramatism, privirile celor doi se reunesc atunci când Mimi îi spune lui Rodolfo să adune toate aceste suveniruri: *Involgi tutto quanto in un grembiale/ e manderò il portiere* [Adună-le pe toate într-un șorț și voi trimite după ele] făcându-l pe Rodolfo să simtă dragostea sfâșietoare a eroinei. Funcția persuasivă, de accentuare a sentimentelor este cadențată progresiv în această scenă și anunță un climax de descătușare pe care publicul îl anticipează, însă nu știe și când se va produce. Tensiunea dintre cei doi, exacerbată de batista pe care eroina o frământă continuu în mâini, precum și contactul vizual menținut de cei doi îndrăgostiți reprezintă tot atâtea elemente vizuale care completează în intuiția - exclusiv a privitorului- o interpretare învăluitoare şi eterică a unui interval (auditiv) coborâtor. Privirea eroinei, brațele ei firave, poziția aplecată a capului transmit dragoste, umilință și acceptare. Pasajul următor *Bada, sotto il guanciale /c'è la cuffietta rosa* [Uite, sub pernă este o boneta roz] solicită atenție și anunță o intensitate frazată pe fiecare cuvânt. *Se vuoi serbarla a ricordo d'amor!* [Dacă vrei, păstreaz-o în memoria iubirii noastre!] cere o expresie interpretativă puternică, care să păstreze resurse intacte pentru vocea dinamică și puternică în expresie rafinată, capabilă să treacă cu uşurinţă de la eleganţa dragostei la explozie, de la pasajul trist la cel al dragostei vibrante şi profund pasionale a eroinei. Tusea eroinei îndeplinește mai multe roluri, de la anunțarea prezenței lui Mimi (Act I) la anticiparea morții sale (Act IV) semnificând totodată și pe întreg parcursul Actului III o fragilitate fizică și vulnerabilitate a eroinei ce vin să completeze o largă paletă de stări emoționale ale acesteia. Elementele non-verbale folosite de Gheorghiu în această interpretare, printre care numim *expresia feței* -tristețea, zâmbetul; *poziția corporală* – în picioare, alternativ cu fața și cu spatele către Rodolfo, privind în jos și către el; *contactul vizual* – direct și indirect; *gestica*– folosită în accentuarea mesajului verbal; *aspectul exterior* – frumusețe, fragilitate, vestimentaţie închisă la culoare; și un în ultimul rand, *proximitatea* – față de Rodolfo și reglarea acesteia dinspre și către el, etc întregesc convingerea că limbajul non-verbal reprezintă un personaj de sine stătător care maximizează un cadru unic de expresie al personajului Mimi. În plus, frazarea, arta interpretativă, capacitatea vocală şi simţul proporţiilor fac diferența în interpretarea acestei scene și dau măsura unei arii interpretate magistral. Ridicarea bruscă a capului și poziția sigură a lui Gheorghiu în această interpretare potențează contrapunctic triumful sentimentelor lui Mimi pentru Rodolfo și tranșează fidelitatea stilistică a interpretării și viziunea artistului asupra acestui rol.

Aceste câteva elemente și dimensiuni de interpretare fixează comunicarea non-verbală în „sensibilitatea fotografică" a lui Puccini, un compozitor ce pare să fi căutat În muzică mai mult decât desenul strict al partiturii. Sensibilitatea fotografică cu care şi-a imaginat un rol muzical defineşte locul geometric de trăiri al personajelor sale care permit interpretului-artist să aducă în prim plan propriile experienţe unice şi să livreze în secunde de concentrare, trăite intens, o viziune personală asupra eroilor pucinieni.

Muzică-gest-afect în romanţa „Non t'amo piu" de Francesco Paolo Tosti

Pentru o examinare mai complexă a multiplelor valenţe ale comunicării nonverbale în interpretarea operatică a unui rol, se cuvine să abordăm și o analiză a unei interpretări statice, respectiv a unei romanțe care nu este jucată în cadrul unui rol și care impune o comunicare nonverbală pe alte paliere de expresie.

În celebra romanţă „Non t'amo piu" se poate distinge o incredibilă corespondenţă între cele trei elemente esenţiale ale unei opere artistice de mare preţ şi rafinament, respectiv muzică, gest şi afect. „Non t'amo piu" este o romanţă de mare success, concepută în forma clasică ABAB, destinată să impresioneze printr-o expresivitate intensă caracterizată de o pasiune incontrolabilă, aşa cum este ades întâlnită în creaţiile tostiene. Din punct de vedere muzical, un şir îndelung de octave între pian şi voce fac din această romanţă o lucrare de un profund lirism şi sentimentalism. Luciano Pavarotti este inegalabil în această interpretare, în care, reducerea gestuală și lipsa spațiului scenic fac loc unei comunicări non-verbale susţinute de postură și predominant de privire. Sentimentele amestecate din sufletul poetului, scindat între amintiri romantice, promisiuni, visuri ale iubirii eterne, sfârşitul pasiunii şi deziluzie, sunt reflectate într-o largă gamă de priviri ce susțin și potențează soluțiile muzicale și semnificaţia versurilor. Nu numai identificarea elementelor vizuale ci și întreaga interpretare este diferită atunci când analiza se face exclusiv pe baza unei înregistrări video, în alternanță cu o înregistrare video plus sunet. Elementele vizuale ale cadrului de analiză creează un tablou al unei iubiri pierdute prin simpla expresie a feței interpretului, poziția capului, direcția privirii precum și prin atenția asupra acestei iubiri pe care Pavarotti o transmite în mod natural, inconștient.

Este esenţială analiza modului în care Tosti plasează prima strofă, ce sintetizează punctele cheie ale poveștii de dragoste: *Ricordi ancora il di che c'incontrammo/ le tue promesse le ricordi ancor?/ Folle d'amor io ti seguii, ci amammo/e accanto a te sognai, folle d'amor*...[Iti mai amintești de ziua în care ne-am întâlnit? Îți mai amintești de promisiunile făcute? Indrăgostit lulea te-

am urmărit, ne-am iubit și lângă tine am visat, nebun de dragoste...]. Poziția capului este foarte sugestivă, acesta fiind ușor plecat în față iar privirea este goală și trădează o dezamăgire și iremediabilă tristețe. Poziția este statică, nu sunt realizate mișcări ample și complexe ale corpului și totuși ușoara mișcare a capului asociată cu privirea pătrunzătoare a lui Pavarotti reușesc să creeze o mișcare integrată și expresivă a sufletului uman trădat în dragoste și în sentimentele sale cele mai profunde. Romanța este simetrică formal și muzical însă nu interpretativ, întrucât în cea de-a doua parte caracterul mai profund al textului construit pe o alternanţă de atitudini şi afecte este susținut de privirea scăpărătoare a interpretului și de o intensitate mai crescută a limbajului său corporal.

Astfel, în cea de-a doua strofă, gestual, se pot distinge două atitudini contrastante: faza inițială a unei iluzii de iubire (*Sognai, felice, di carezze e baci/ una catena dileguante in ciel*[Am visat la îmbrățișări și sărutări ce nu se vor sfârși]) este urmată de o a doua fază, cea a unei deziluzii resemnate (*ma le parole tue furon mendaci,/ perche l'anima tua fatta e di gel*[dar cuvintele tale nu au fost decât minciuni/ pentru că inima ta era de gheață]). Pavarotti închide ochii amintindu-și de frumusețea acestei iubiri, însă fruntea încruntată exprimând mânie și frustare precum și respirația vădit mai intensă pe aceste pasaje semnifică o agitație interioară determinată de o succesiune de stări sufletești și de senzații puternice. Fruntea sa devine expresia unui efort mai mult spiritual decât fizic iar gama sentimentelor acoperă o paletă largă, de la disperare și supărare la abandon și emoție. Toată această suită de sentimente este susținută de privire (și alternativ de lipsa ei), postura împietrită și gestica (ușoara ridicare a mâinii), capabile să exprime dezamăgire și dragoste neîmplinită. Înregistrarea video plus sunet amplifică o arcă melodică și armonică ce corespunde muzical acestei succesiuni de situații: o fază ascendentă pe cuvintele *una catena dileguante in ciel* [un lanț de sărutări ce nu se vor sfârși] și una descendentă pe cuvintele *perche l'anima tua fatta e di gel* [pentru că inima ta era de gheață], cea din urmă conducând sufletul, odată ușor și visător, într-o realitate acum dură și rece. Urmează o secțiune în tonalitate majoră în care pianul acompaniază o dezvoltare melodică mai relaxată, sugerând în același timp și o nouă atitudine a unei serenități înnoite. Racordarea la persoana iubită se realizează prin intermediul leit-motifului *Te ne ricordi ancor*? [Îți mai amintești?] susținut de ridicarea sprâncenelor, registrul de expresie și pianissimele desăvârșite pe care artistul le livrează sinergic într-o interpretare de excepție. Refrenul care marchează armătura intimă a unei iubiri ideale - și implicit, a lipsei ei - este marcat în romanță simetric de *Or la mia fede, îl desiderio immenso/Îl mio sogno d'amor non sei più tu/I tuoi baci non cerco/A te non pensó/Sogno un altro ideal:Non t'amo più* [Acum încrederea și dorința mea imensă/ Visul meu de dragoste nu mai ești tu/ Nu mai tânjesc după săruturile tale./ Nu mă mai gândesc la tine/ Visez un alt ideal/ Nu te mai iubesc!]. Pasajul este altoit dureros pe sensibilitatea interpretativă a artistului și este transmis cu forță într-o durere aproape palpabilă. A doua parte a romanţei este simetrică cu prima din punct de vedere structural, singura diferență fiind reprezentată de caracterul mai profund al textului construit pe o mai mare intensitate a sentimentelor transmise. Astfel, odată ce eul liric din prima parte se adânceşte mai mult în starea de dezamăgire începând cu versurile: *Nei cari giorni che passamo insieme/io cosparsi di fiori îl tuo sentier*...[În zilele pe care le-am petrecut împreună/Am presărat flori în calea ta...] artistul uzează de un întreg arsenal de elemente ale limbajului sau corporal (privire scăpărătoare in alternanță cu privirea în gol, fruntea sus, sprâncene încruntate în alternanță cu postura rigidă şi uşor aplecată în față) pentru a restitui publicului o interpretare complexă a unei iubiri pierdute. Prin comparație cu interpretarea lui Gheorghiu ce evoluează într-un cadru scenic în care dezvoltarea interpretativă este augmentată de elemente spațiale care facilitează actul operatic interpretativ, romanța interpretată de Pavarotti este statică și devine expresivă prin lipsa cadrului scenic[8], facilitând astfel înnoirea expresiei prin prezenţa compensatorie a unei comunicări-interpretări definite de ritm, coerență, intensitate, sugestivitate și spectaculozitate.

În creaţia acestei romanţe, Tosti s-a inspirat din versurile lui Carmelo Errico, a cărui imaginaţie pare să dea naştere unui peisaj mediteranean oniric, ce culminează cu viziunea celestă a femeii iubite. Pavarotti potenţează efectul stilistic al partiturii printr-o corespondenţă aproape sinestezică a liniei poetice cu muzica şi expresivitatea, într-un efect combinatoriu ce transmite pulsaţia afectivă în alternanţe melodice de *messa di voce* cu fundalul ideatic, gestual şi sonor. Astfel, se atinge un grad înalt al corespondenţei muzică –gest– afect, efectul de ansamblu al romanţei fiind o expresie sinergică ce copleşeşte ascultătorul prin armonia muzicală, lirică şi poetică desăvârşită.

Ca specie a genului „Musica dell'anima", romanța pare să fie cea mai apropiată de intenţiile expresive ale genului, sensibilizând ascultătorul prin procedee muzicale, tehnice şi armonice ingenioase ce dau naştere unor trăiri supreme la nivelul consţiinţei afective individuale.

Concluzii

Prezenta analiză a elementelor nonverbale și a managementului comunicării non-verbale ține seama de specificul actului interpretativ în muzica clasică de operă în contextul verismului și al romanței ca muzică de salon. Cele două piese muzicale, în interpretările de excepție ale unor artiști de renume mondial, au permis o examinare a modului în care informația vizuală ca

element al comunicării non-verbale contribuie și poate determina evaluarea unei interpretări artistice în întreg ansamblul ei. Cele două tipuri de înregistrări alternative, video silențioase și video plus sunet, au relevat o serie de elemente vizuale capabile să completeze sinergic impactul auditiv al interpretării. Deși sunetul rămâne totuși cel care furnizează cele mai relevante informații în evaluarea muzicii de operă, percepția publicului larg și a consumatorului de operă în special este determinată în mod complementar și de limbajul non-verbal ce sprijină interpretarea artistică atât prin transmiterea emoţiilor și al ethos-ului cât și printr-o semiotică a performativelor gestuale și particularitățile expresive deosebite ale interpretului.

Note:

1. Ekman, Friesen, "The repertoire", 49–98.
2. Maşek, *Mărturia artei*, 12. Eseul este construit pe o sinteză tradiţională a esteticii lui John Dewey („artă înseamnă tot ce atinge perfecţiunea") şi a celei a lui Georg Lukacs („diferenţa dintre artă şi nonartă constă în diferenţa dintre cunoaşterea integrală dialectică şi cunoaşterea unilaterală ideologică").
3. Shams, Kamitani, Shimojo, "What you see", 408: 788.
4. McGurk, MacDonald, "Hearing lips", 746–748.
5. https://www.youtube.com/watch?v=cBpLH_MO920, cu Ramon Vargas la Metropolitan Opera din New York, 2008.
6. https://www.youtube.com/watch?v=nyfb1Q9dzhM, cu Leone Maggiera la pian.
7. Cosma, *Cel mai iubit,* 28.
8. Proxemica este o clasă de comportament nonverbal studiat de Hall, în contextul antropologiei culturale. El a descris proxemicele drept studiul modului în care un individ „structurează inconștient microspatiul" (1963: 1003).

Bibliography:

Ekman, Paul and Wallace V. Friesen. "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding." *Semiotica*, no. 1 (1969): 49–98.

Maşek, Victor Ernest. *Mărturia artei* [The Testimony of Art]. Bucharest: Editura Academiei Române, 1972.

Muldowney, Dominic. "Opera and the Voice: Once More with Meaning." *The Guardian*, no. 28 (2011).

Tsay, Chia-Jung. "Sight over Sound in the Judgment of Music". *Proceedings of the National Academy of Sciences* 110, no. 36 (2013): 14580–14585.

Shams, Ladan, Kamitani Yukiyasu, and Shimojo Shinsuke. "What You See is What You Hear: Sound Induced Visual Flashing." *Nature*, no. 408 (2000): 788. https://doi.org/10.1038/35048669.

McGurk, Harry and John MacDonald. "Hearing Lips and Seeing Voices." *Nature* 264 (1976): 746–748.

Cosma, Mihai. *Cel mai iubit dintre compozitori* [The Most Beloved of the Composers]. București: Editura U.N.M.B, 2008.

Hall, Edward. "A System for the Notation of Proxemic Behavior." *American Anthropologist*, no. 65 (1963): 1003-1026. https://doi.org/10.1525/aa.1963.65.5.02a00020.