

Ministerul Educației  
Universitatea Națională de Muzică din București

**Vocalitatea baritonală în musicalul**  
*My Fair Lady* de Frederick Loewe

**REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT**

**Doctorand:**

**OREST PÎSLARIU**

**Conducător științific:**

**Prof. Univ. Dr. ȘERBAN – DIMITRIE SOREANU**

**2024**



## CUPRINS:

<b>CAPITOLUL I – Prolegomene .....</b>	<b>9</b>
Prezentare .....	9
I.1. Mitul lui Pygmalion .....	10
I.2. Pygmalion și My Fair Lady sau transfigurarea dramei prin muzică .....	21
I.3. Vocalitatea în musical sau drumul de la bel canto la belting voice .....	37
I.3.1. Tehnica vocală în Baroc .....	38
I.3.2. Vocea de musical sau mariajul cântului cu drama vorbită .....	48
I.4. Clasificarea momentelor solistice .....	61
<b>CAPITOLUL II – My Fair Lady – actul I.....</b>	<b>63</b>
Prezentare .....	63
II.1 Geneza spectacolului .....	66
II.2. Structura orchestrală .....	70
II.3. Henry Higgins – Personalitate despotică, dar fermecătoare .....	83
II.4. Eliza Doolittle – Metamorfoza unui suflet .....	101
II.5. Henry Higgins – Un om neobișnuit de misogin .....	108
II.6. Alfred P. Doolittle – Lauda libertății amorale .....	125
II.7. Just You Wait – Naiva răzbunare .....	133
II.8. The Rain in Spain – În Spania sunt ploii .....	138
II.9. I Could Have Danced All Night – Dragostea, secret al succesului .....	152
II.10. Freddy Eynsford-Hill – Echilibrul între pasiune și ridicol .....	158
<b>CAPITOLUL III– My Fair Lady - actul al doilea .....</b>	<b>163</b>
Prezentare.....	163
III.1. You Did It – Sfârșitul pariului .....	164
III.2. Show me – Culminația temperamentală a Elizei .....	177
III.3. Get Me to the Church on Time – Sfârșitul libertății .....	181
III.4. A Hymn to Him – Odă Bărbatului .....	187

III.5. I've Grown Accustomed To Her Face – Mutatis mutandis .....	195
---	-----

**CAPITOLUL IV – Sinteze .....211**

IV.1 Rezumat în limba română .....	211
------------------------------------	-----

IV.1.2 Proiecții metodice .....	241
---------------------------------	-----

IV.2. Rezumat în limba engleză/Summary .....	248
--	-----

<b>NOTE .....</b>	<b>259</b>
-------------------	------------

<b>ANEXE .....</b>	<b>271</b>
--------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>280</b>
---------------------------	------------

1.Cărți, publicații.....	280
--------------------------	-----

2.Partituri.....	284
------------------	-----

3.Materiale audio, video .....	285
--------------------------------	-----

4.Webografie .....	287
--------------------	-----

La teză sunt atașate următoarele DVD-uri, care conțin înregistrări video, cu momentele analizate în teza de doctorat, în interpretare proprie și DVD-uri cu momente artistice în interpretare proprie.

DVD 1 conține cele 7 momente muzicale la care participă personajul Higgins:

- 1.1. WHY CAN'T THE ENGLISH - limba engleză
- 1.2. WHY CAN'T THE ENGLISH - limba română
- 2.1. I'M AN ORDINARY MAN - limba engleză
- 2.2. I'M AN ORDINARY MAN - limba română
- 3.1. THE RAIN IN SPAIN - limba engleză
- 3.2. THE RAIN IN SPAIN - limba română

- 4.1. YOU DID IT - limba engleză
- 4.2. YOU DID IT - limba română
- 5.1. A HYMN TO HIM - limba engleză
- 5.2. A HYMN TO HIM - limba română
- 6.1. WITHOUT YOU - limba engleză
- 6.2. WITHOUT YOU - limba română
- 7.1. I'VE GROWN ACCUSTOMED TO HER FACE - limba engleză
- 7.2. I'VE GROWN ACCUSTOMED TO HER FACE - limba română

Înregistrări realizate în sala Auditorium a Universității Naționale de Muzică – București, în data de 21.1.2024, împreună cu: Eliana Pîslariu Ranghilof și Cătălin Petrescu.

- pianist acompaniator – Adina Cocârgeanu.

- înregistrare și filmare – Monica Pîslariu Ranghilof

DVD 2 – Aarii și scene din opere, operete și musicaluri:

➤ 1. Selecțiuni din opera *Don Pasquale* de *G. Donizetti*:

- finalul actului al II-lea

- Duet Norina – Don Pasquale: "Signorina, in tanta fretta" ... "Via, caro sposino"

- Duet Don Pasquale – Malatesta: "Cheti, cheti, immantimente"

Înregistrare din 22.09.2018, la Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța.

Distribuție:

Smaranda Drăghici

Marius Eftimie

Doru Iftene

Laurențiu Severin

Conducerea muzicală: Gheorghe Stanciu

Regia: Lucia Cicoară Drăgan

➤ 2. Selecțiuni din opera *Münchhausen – Domnul minciunilor*, de Dan Dediu, rolurile *Gläubiger, Lauscher, Darsteller*, în a 14-a Săptămână Internațională a Muzicii Noi, premieră în România, în limba română, pe 24.05.2004, la Studioul de operă al Universității Naționale de Muzică – București.

Moment din actul al II-lea, Cubul 2.

Distribuție:

Ion Dimieru

Marta Cristina Sandu

Georgiana Mototolea

Adrian George Popescu

Conducerea muzicală: Tiberiu Soare

Regia: Simona Popa

- 3. Selecțiuni din opera *Nabucco* de G. Verdi: Ariile lui *Zaccaria* – la Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța.

3.1. *Preghiera (Vieni, o Levita - Tu sul labbro de' veggenti)*, înregistrare din 18.11.2018.

Conducerea muzicală: Gheorghe Stanciu

3.2. *Profezia (Oh, chi piange? - Del futuro nel buio)*. Înregistrare din 9.04.2016.

Conducerea muzicală: Pierre Walter

Regia: Carmen Dobrescu

- 4. Aria lui *Bartolo*, din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, *A un dottor della mia sorte*, prezentată în cadrul Festivalului și Concursului Internațional de Canto “Hariclea Darclee”, în 31.07.2005, împreună cu mezzosoprana Iulia Merca.

Conducerea muzicală: Marco Balderi

Regia: Mariana Nicolesco

- 5. Aria lui Leporello, *Madamina, il catalogo è questo*, din opera *Don Giovanni* de W.A. Mozart, înregistrare din 21.10.2019, la Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța, cu soprana Elena Rotari.

Conducerea muzicală: Roberto Buffo

Regia: Beatrice Rancea

- 6. *Aida* de G. Verdi, rolul *Ramfis*. Scena investiției, înregistrare din 02.12.2017, la Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța, cu tenorul Răzvan Săraru, în cadrul Festivalului Internațional al Muzicii și Dansului.

Conducerea muzicală – Gheorghe Stanciu

Regia - Eleonora Constantinova

- 7. Romanța *Oci ciornie*, de Florian Hermann, în cadrul galei *Marussia - Din inima Rusiei*, la Teatrul Național de Operă și Balet *Oleg Danovski* din Constanța, în 27.03.2017

Conducerea muzicală – Lucian Vlădescu

- 8. Scenă din premiera spectacolului *Domnul Choufleuri* de J. Offenbach, la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, înregistrată pe data de 11.02.2018.
- În distribuție: Gabriela Daha, Andrei Pleșca, la pian: Gönul Aptula, Regia: Constanța Câmpeanu

- 9. Terțet final al actului I al operetei *Liliacul* de J.Strauss, rolul *Frank*, premieră, la Palatul Parlamentului, înregistrată pe data de 30.12.2016, a Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”.

În distribuție:

Doina Scripcaru

Andrei Fermeșanu

Conducerea muzicală: Lucian Vlădescu

Regia: Matteo Mazzoni

DVD 3 – Arii și scene din opere, operete și musicaluri:

- 10. Duet din opereta *Paganini* de Fr. Lehár, înregistrat la gala aniversară dedicată prof. Maria Hurduc, la studioul de operă al Universității Naționale de Muzică – București, la data de 18.05.2018, împreună cu soprana Monica Pîslariu Ranghilof.

Regia momentului muzical: Constanța Câmpeanu

- 11.1. Scenă din *Silvia* de Emmerich Kálmán, rolul Mișka, înregistrarea galei „Opereta râde, cântă și dansează” de la Teatrul "Gheorghe Pastia" din Focșani, la data de 20.04.2013, împreună cu soprana Mioara Manea și colectivul Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”.

11.2. Scenă din *My Fair Lady* de Fr. Loewe, înregistrarea galei „Opereta râde, cântă și dansează” de la Teatrul "Gheorghe Pastia" din Focșani, la data de 20.04.2013, împreună cu soprana Mioara Manea și Valentino Tiron.

Conducerea muzicală – Lucian Vlădescu

- 12. Ariile lui *Alfred P.Doolittle*, din spectacolul *My Fair Lady*, înregistrat la data de 22.10.2023 la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”:

Conducerea muzicală: Constantin Grigore

Regia: Ion Caramitru

- 13.1 și 13.2 - Ariile lui Kálmán Zsupán, din spectacolul *Voievodul țiganilor* de J.Strauss, înregistrat la data de 10.02.2019 la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, cu Anton Zidaru.

Conducerea muzicală: Lucian Vlădescu

Regia: Gladiola Nițulescu – Lamatic

- 14. Cuplet din spectacolul *Kiss me Kate* de Cole Porter, înregistrat la data de 02.02.2020 la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, cu Valentino Tiron și Filip Ristovski.

Conducerea muzicală: Constantin Grigore

Regia: Cătălin Ionescu Arbore

- 15. Aria lui *Curly McLain*, din musicalul *Oklahoma!* de R.Rodgers, *Oh, What a Beautiful Morning*, înregistrare de la concertul Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, *Călătorie în lumea filmului și a musicalului* din finalul „Vacanțelor muzicale” de la Piatra Neamț, din 8.07.2023.

Conducerea muzicală: Alexandru Ilie

- 16. Aria lui *Joe* din musicalul *Show Boat* de J. Kern, *Ol' Man River*, înregistrare de la premiera spectacolului *Broadway-București*, al Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian” din data de 31.03.2007.

Conducerea muzicală: Gary Dilworth

- 17. Aria lui *Postum* din opereta „*Fântâna Blanduziei*” de Cornel Trăilescu, înregistrare din spectacolul „*Seară românească la palat*”, al Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, desfășurat la Galeria Națională a Muzeului Național de Artă al României, în data de 29.08.2020.

Conducerea muzicală: Constantin Grigore

- 18. Terțet din musicalul *Rebecca* de S.Lévay, înregistrare realizată la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian” în data de 28.05.2011. În celelalte roluri: Alexandra Crăescu, Silvia Șohterus.

Conducerea muzicală: Tamás Bolba, Regia: Attila Béres

- 19. Aria lui *Tevye* din musicalul *Scripcarul pe acoperiș* de J.Bock, înregistrare realizată la Teatrul Național de Operetă și Musical „Ion Dacian” în data de 5.11.2023, în cadrul Galei de Operetă și Musical, din cadrul Festivalului Opereta Fest „Ion Dacian”.

Conducerea muzicală: Constantin Grigore



## CAPITOLUL IV – SINTEZE

### REZUMAT ÎN LIMBA ROMÂNĂ ȘI CONCLUZII

#### IV.1.1. Concluzii cu privire la CAPITOLUL I – PROLEGOMENE

Subcapitolul I.1. este dedicat textului original, poemul *Pygmalion* de Publius Ovidius Naso. Acesta începe cu date biografice despre poetul latin, despre surse de inspirație pentru *Metamorfozele* sale, o analiză în profunzime a poemului *Schimbarea statuii lui Pygmalion în femeie*, privind contextul în care apare în cartea a X-a, interpretări cu privire la relația sa cu statuia, de ordin etic, estetic sau filosofic, în note se găsește chiar traducerea versificată în limba română, aparținând lui Grigore Sălceanu (1901-1980), o concluzie cu privire la caracterul contradictoriu al personajului ovidian; în continuare, am urmărit apariția și dezvoltarea acestui subiect după o întrerupere de 1000 de ani, la început în literatură, în sec. al XIV-lea, apoi, începând cu sec. al XVII-lea, în muzică și în artele vizuale, ajungând să fie un subiect sinonim cu succesul în sec. al XIX-lea, prin frecvența sa foarte mare pe scenele din Europa.

În schema de mai jos, am evidențiat parcursul acestui subiect, pornind cu originea sa tomitiană, întrucât, deși *Metamorfozele* fuseseră deja publicate în anul 8 dHr., la Roma, ultimele corecturi au fost operate de autor în localitatea sa de exil, pe malul Mării Negre, continuând cu toate manifestările artistice pe care le-a inspirat, de la primul poem, scris în 1390, la celelalte reprezentări ale subiectului literar, trecând și prin momentul Jean-Jacques Rousseau, filosof, scriitor și compozitor; acesta a dat numele statuii, necesitate iminentă în acel moment, care a însemnat, practic, crearea cuplului *Pygmalion-Galateea*, mult mai ușor de acceptat astfel de consumatorii de cultură. Astfel s-au creat premisele exploziei notorietății sale, devenind, după o atât de îndelungată perioadă de latență, subiect literar, filosofic, dramaturgic, inspirație pentru creațiile de artă plastică sau sculptură. Toate aceste surse de inspirație au germinat în creația dramaturgică a lui George Bernard Shaw, din care au provenit celelalte creații, precum filmele, prima realizare importantă fiind cea din 1938, cu G.B.Shaw

în postura de scenarist, noua reluare dramaturgică din 1941, care a ținut cont de modificările din film, musicalul din 1956 și filmul din 1964.

Figura 1(Figure1)

Schema metamorfozelor lui *Pygmalion* /The scheme of *Pygmalion's* metamorphoses:

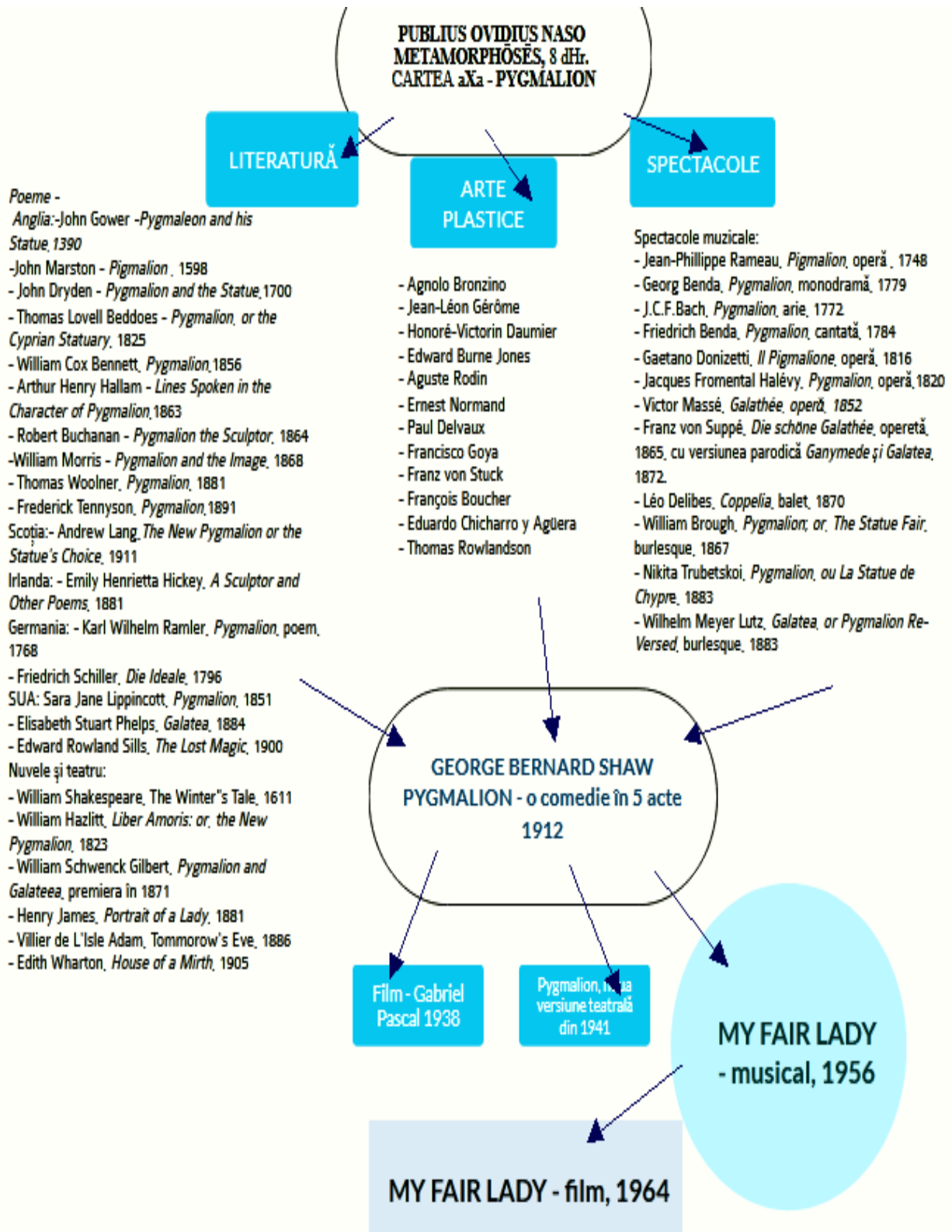
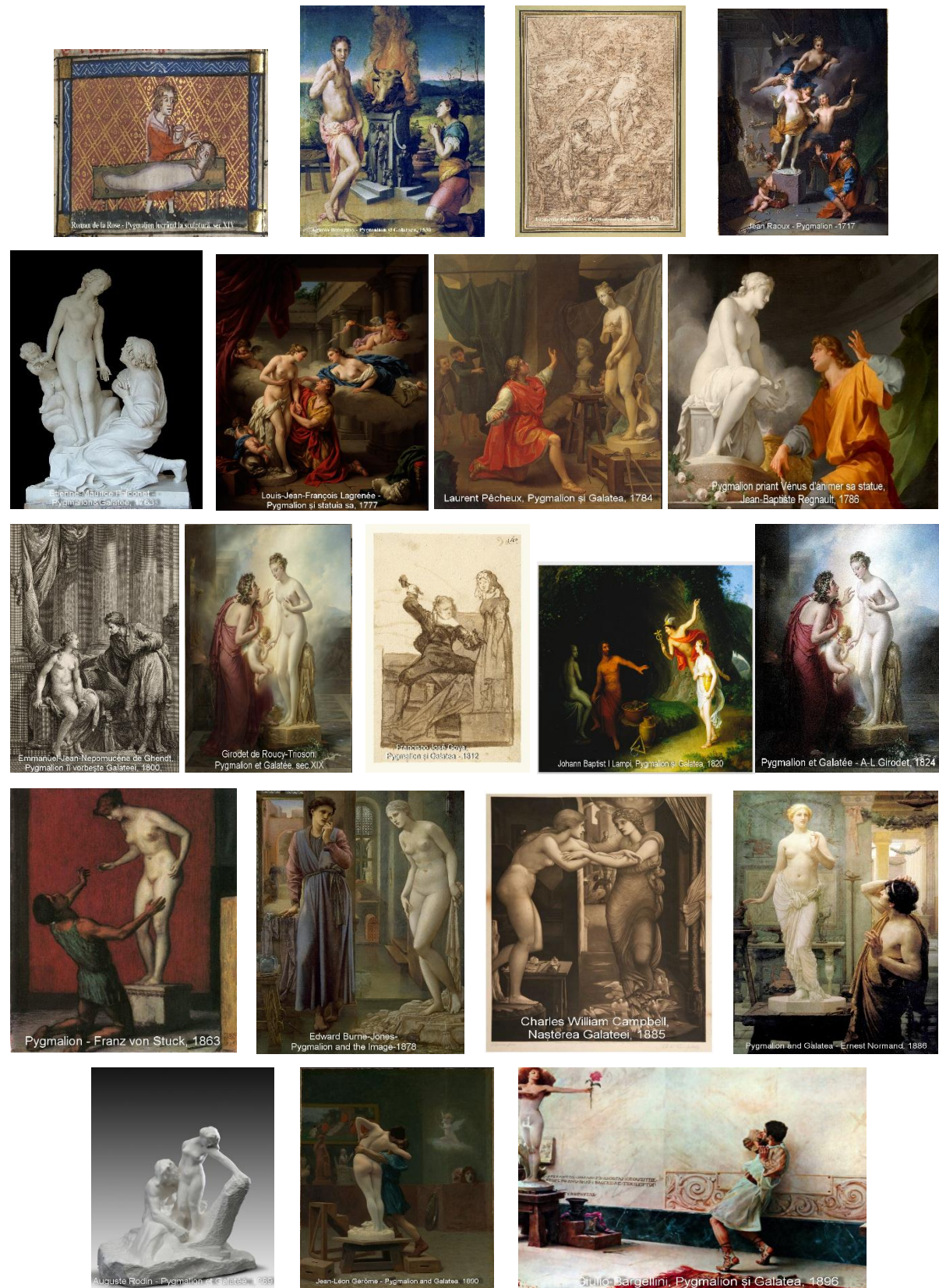


Figura 2: „Pygmalion și statuia sa” reprezentați în picturi și sculpturi / „Pygmalion and the statue” depicted in paintings and sculptures, Figure 2:



După cum se observă din exemplele de mai sus, absolut toate reprezentările plastice ale cuplului *Pygmalion – Galatea*, chiar dacă uneori se respectă cu scrupulozitate faptul că în opera lui Ovidiu, numele statuii nu era încă ales (de Jean-Jacque Rousseau, Galatea), neconcordanța gravă din toate operele se referă la disproporționalitate, ceea ce pentru artele plastice echivalează cu disonanța din muzică. Nu am întâlnit nici măcar un artist plastic care să își fi acordat penelul sau dalta cu adevărata dimensiune, miniaturală, a statuetei din fildeș. În textul original, în limba latină, cuvântul *ebúr*, care înseamnă fildeș, împreună cu celelalte categorii flexionare ale acestui substantiv: *ebúrnea*, *ebúrnae*, se găsesc de șase ori, suficiente pentru a atrage atenția asupra dimensiunilor statuii, așa cum se observă în textul – Tabelul 1, pe care îl prezint mai jos (sublinierile îmi aparțin)/ *Table 1 with the translation of Pygmalion and the statue:*

<p>Quās quia Pygmaliōn aevum per crīmen agentēs 243 vīderat, offēnsus vitiīs, quae plūrima mentī fēmineae nātūra dedit, sine coniuge caelebs 245 vīvēbat thalamīque diū cōnsorte carēbat. Intereā niveum mīrā fēlīciter arte sculpsit <b>ebur</b> fōrmamque dedit, quā fēmina nāscī nūlla potest, operisque suī concēpit amōrem. Virginis est vērae faciēs, quam vīvere crēdās, 250</p>	<p>et, sī nōn obstat reverential, velle movērī; 251 ars adeō latet arte suā. Mīrātur et haurit pectore Pygmaliōn simulātī corporis ignēs. Saepe manūs operī temptantēs admovet, an sit corpus an illud <b>ebur</b>, nec adhūc <b>ebur</b> esse fatētur. 255 Ōscula dat reddīque putat, loquiturque tenetque, sed crēdit tactīs digitōs īnsīdere membrīs et metuit pressōs veniat nē līvor in artūs. Et modo blanditiās adhibet, modo grāta puellīs mūnera fert illī: conchās teretēsque lapillōs</p>
<p>et parvās volucrēs et flōrēs mīlle colōrum 261 līliaque pictāsque pilās et ab arbore lāpsās Hēliadum lacrimās. Ōrnat quoque vestibus artūs; dat digitīs gemmās, dat longa monīlia collō; aure levēs bācae, redimīcula pectore pendent. 265 Cūncta decent; nec nūda minus fōrmōsa vidētur. Conlocat hanc strātīs concha Sīdōnide tīnctīs</p>	<p>vēnerat, et pandīs inductae cornibus aurum 271 concliderant ictae niveā cervīce iuvencae, tūraque fūmābant, cum mūnere fūctus ad ārās cōnstitit et timidē ‘Sī, dī, dare cūncta potestis, sit coniūnx, optō,’ (nōn ausus ‘<b>eburnea</b> virgō’ 275 dīcere), Pygmaliōn ‘similis mea,’ dīxit, ‘<b>eburnae.</b>’ Sēnsit, ut ipsa suīs aderat Venus aurea fēstīs, vōta quid illa velint et, amīcī nūminis ōmen,</p>

appellatque torī sociam acclīnātaque colla mollibus in plūmīs tamquam sēnsūra repōnit. Fēsta diēs Veneris tōtā celeberrima Cyprō 270	flamma ter accēnsa est apicemque per āera dūxit. Ut rediit, simulācra suae petit ille puellae 280
--	--

incumbēnsque torō dedit ōscula; vīsa tepēre est. 281 Admōvet ōs iterum, manibus quoque pectora temptat; temptātum mollēscit <b>ebur</b> , positōque rigōre subsīdit digitīs cēditque, ut Hymettia sōle cēra remollēscit tractātaque pollice multās 285 flectitur in faciēs ipsōque fit ūtilis ūsū. Dum stupet et dubiē gaudet fallīque verētur, rūrsus amāns rūrsusque manū sua vōta retractat. Corpus erat; saliunt temptātae pollice vēnae. Tum vērō Paphius plēnissima concipit hērōs 290	verba, quibus Venerī grātēs agit, ōraque tandem 291 ōre suō nōn falsa premit; dataque ōscula virgō sēnsit et ērubuit, timidumque ad lūmina lūmen attollēns pariter cum caelō vīdit amantem. Coniugiō, quod fēcit, adest dea, iamque coāctīs 295 cornibus in plēnum noviēns lūnāribus orbem illa Paphon genuit, dē quā tenet īnsula nōmen.
--	---

Următorul subcapitol este o analiză comparativă a textului *Pygmalion: A Romance in Five Acts* de George Bernard Shaw, prezentat publicului englez în aprilie 1914, a filmului *Pygmalion* din 1938, și, în fine, a musicalului *My Fair Lady*, care a avut premiera în 1956. Sunt referiri care privesc și pelicula cinematografică din 1964 sau premiera bucureșteană din 8 mai 1968. Plecând de la o prezentare a cunoscutului dramaturg irlandez, de la al său *Pygmalion*, am analizat diferențele semnificative dintre textul original al lui Bernard Shaw și celelalte două creații urmărite de mine, și anume, filmul din 1938, care cuprinde unele modificări notabile, făcute chiar cu acordul scriitorului, și musicalul care va avea mai multe diferențe, datorate necesităților impuse de noua punere în scenă, și cu momentele muzicale semnate de Fr. Loewe. Am acordat atenție lui Gabriel Pascal, producătorul arădean, un element cheie în realizarea musicalului, al relației sale cu Bernard Shaw și cu cei doi creatori ai lui *My Fair Lady*, drumul, adesea dificil, al celor doi, de la primirea drepturilor asupra piesei, până la premiera de la New Haven, Connecticut. Valoarea acestui musical reiese și din succesul imens pe care l-a avut în acea perioadă de timp, iar în tabelul de mai jos sunt inserate spectacolele cel mai bine primite de public în anii respectivi. Cele mai longevive spectacole în perioada: 1942 – 1956, pe Broadway Tabelul 2), conform *Online Journal of the Music Theory, Society of the*

*Mid-Atlantic (Jurnalul online de teorie muzicală, Societatea SUA de nord-est), vol.6, art.6./The longest-running Broadway shows, from 1942 to 1956 (Table 2):*

Musical (anii reprezentațiilor)	Compozitor	Număr de spectacole
Oklahoma ! (1942-1943)	Richard Rodgers	2248
Follow the Girls (1943-1944)	Dan Shapiro, Milton Pascal și Phil Charig	882
Carousel (1944-1945)	Richard Rodgers	890
Annie Get Your Gun (1945-1946)	Irving Berlin	1147
Finian's Rainbow (1946-1947)	Burton Lane	725
Kiss Me Kate (1947-1948)	Cole Porter	1077
South Pacific (1948-1949)	Richard Rodgers	1925
Guys and Dolls (1949-1950)	Frank Loesser	1200
The King and I (1950-1951)	Richard Rodgers	1246
Pal Joey (1951-1952)	Richard Rodgers	542
Can-Can (1952-1953)	Cole Porter	892
The Pijama Game (1954)	Jerry Ross și Richard Adler	1063
Damn Yankees (1955)	Jerry Ross și Richard Adler	1022
<b>My Fair Lady</b> (1956)	Frederick Loewe	<b>2717</b>
Bells are Ringing (1956)	Jule Styne	924

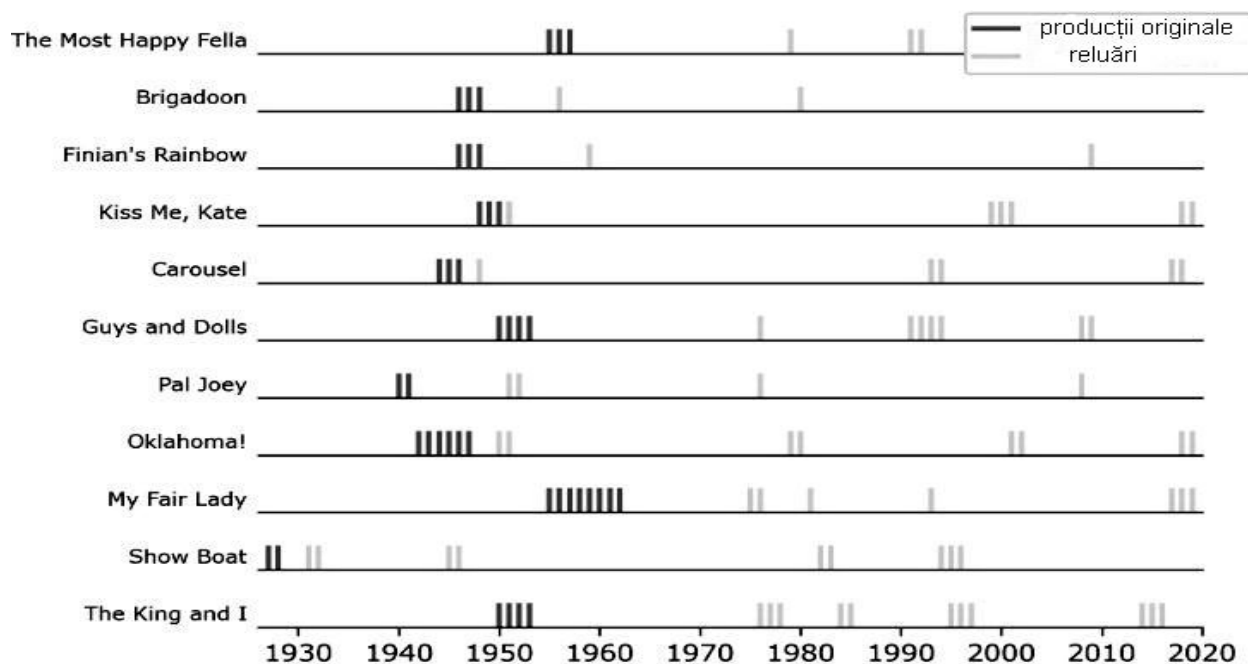
Așa cum se observă, *My Fair Lady* a avut un succes neobișnuit pentru anii *Golden Age*-ului, cu un singur precedent, reprezentat de *Oklahoma!*, a cărei popularitate s-a datorat mai ales perfecteii concordanțe dintre scenariu și muzică, deziderat îndeplinit pentru prima dată în istoria musicalului. Se poate obiecta faptul că succesul la public a fost surclasat de titluri ulterioare, dar condițiile s-au schimbat în permanență, nivelul de percepție a publicului, situația sa financiară sau populația New York-ului. Adevărul despre *My Fair Lady* se află în clasamentul din perioada respectivă.

Într-un top al longevității producțiilor de musical (așadar, titluri încă actuale), situația se prezintă astfel (Tabelul 3), conform <https://whatsonwheretogo.co.uk> (The top of longevity – musical productions in Golden Age, *Table3*):

Musical (anul premierei)	Compozitor	Număr de ani – până la cea mai recentă reluare
Oklahoma ! (1943)	Richard Rodgers	81
<b>My Fair Lady</b> (1956)	Frederick Loewe	<b>68</b>
The Sound of Music (1959)	Richard Rodgers	65
Hello, Dolly! (1964)	Jerry Herman	60
Fiddler on the Roof (1964)	Jerry Bock	60
Cabaret (1966)	John Kander	58
Jesus Christ Superstar (1971)	Andrew Lloyd Webber	53

Încă un plus de înțelegere a fenomenului reprezentat de *My Fair Lady* în acei ani, se poate deduce din tabelul de mai jos, care cuprinde spectacolele originale (cu o continuare firească în stagiunile următoare, până la închiderea respectivei producții – producția de la București, semnată de Ion Dacian, a avut o longevitate-record, de 3 decenii și jumătate).

Schemă a numărului de stagiuni cu prezența respectivului musical, stagiunile spectacolului prezentat pentru prima oară- cu linie îngroșată, reluările – cu linii mai puțin vizibile(Figura 3) / the main musicals on Broadway by the number of seasons-original production (bold line), and revivals (thick line), *Journal of the Music Theory, Society of the Mid-Atlantic (Jurnalul online de teorie muzicală, Societatea SUA de nord-est) (number of seasons/original productions/revivals, Figure3)*:



Cei doi creatori ai lui *My Fair Lady* au fost personalități complet diferite, ca origine, nivel social, trăsături de caracter și poziționare față de idealul lor artistic, dar complementaritatea unică a fost cea care a făcut ca cei doi să rezoneze pentru a oferi posterității câteva vârfuri absolute ale genului *musical*.

Frederick Loewe s-a născut în 1901 la Berlin (există surse care indică Viena). Tatăl său a fost un tenor cunoscut în lumea teatrelor de operetă din Europa și America. Frederick a avut un talent pianistic precoce, iar la vârsta de 7 ani are primele tentative componistice. La vârsta de 13 ani a devenit cel mai tânăr pianist solist care a cântat cu Filarmonica din Berlin. A absolvit Conservatorul Stern din Berlin și i-a avut ca profesori pe Ferruccio Busoni și pe Eugene d'Albert, iar compoziție și orchestrație a studiat cu Nikolaus von Reznicek. La vârsta de 23 de ani, l-a însoțit pe tatăl său, care avea o colaborare la New York și s-a decis să rămână acolo, pentru a deveni compozitor pe Broadway. Timp de 18 ani însă a schimbat numeroase meserii, printre care cea de pianist în sălile de proiecție a filmelor mute. Cinci ani după ce l-a cunoscut la clubul pe care îl frecventau amândoi (New York's Lambs) pe Alan Jay Lerner, a început să cunoască succesul cu primul lor hit, în stilul Rodgers – Hammerstein, *Brigadoon*.

Stilul lui Loewe, cel mai bine conturat în *Gigi*, este pur vienez, dar compozitorul l-a modificat adesea, pentru a se adapta la atmosfera fiecărui subiect în parte: în *Brigadoon*, cântecele amintesc de folclorul scoțian, cu cimpoaie incluse în aparatul orchestral, în *Paint Your Wagon*, ritmul și cadențele își au originea în epoca *minstrel*-ului, pe care l-au adus primii locuitori ai „vestului sălbatic”, iar *With a Little Bit of Luck* amintește de *music hall*-ul englez. Un aspect care diferențiază *musical My Fair Lady* de peisajul sonor al Broadway-ului este afiliația sa cu Opereta Vineză, spre deosebire de ceilalți creatori, subordonați complet stilului de jazz, care deținea supremația în *Golden Age*. Influențe jazz-istice sunt masive și în *My Fair Lady*, dar modelul rămâne vienez, ca o întoarcere la sonoritățile anilor '20. Această bivalență a creației sale este exprimată într-o piesă din actul a 2-lea al musicalul de început, *What's Up (Ce se întâmplă)*, prin „conceptul” *The III-Tempered Clavichord (Al treilea clavecin temperat)*, ca o continuare a celor două volume scrise de Johann Sebastian Bach (1685-1750), unde începutul piesei este tributar muzicii marelui compozitor al perioadei Barocului, din care, ulterior, deviază armonic și stilistic în sonorități actuale. Tendința de a realiza un compromis între trecutul pregătirii sale muzicale și prezentul preocupărilor legate de lumea spectacolului se simte și în partitura lui *My Fair Lady*.

Alan Jay Lerner este licențiat al Universității Harvard în 1940, în literatură franceză și italiană; faptul de a se afirma în creațiile comune, cu Loewe, a avut ca motivație doar nevoia



de a realiza ceva deosebit care să îi atragă atenția mamei sale (în Time, articolul „*Two Parfit Broadway Knights – Doi perfecți cavaleri ai Broadway-ului*”, 14.11.1960, pg. 66, recunoaște că mama sa a început să îl iubească doar după *Brigadoon*). Importanța sa în crearea lui *My Fair Lady* este crucială, precum a tuturor creatorilor de text în genul musicalului. Calitatea muzicii este esențială, dar textul este cel care trezește interesul spectatorilor; este osatura întregii creații. Poate de aceea, notorietatea unui textier putea duce la un asemenea omagiu, ca în cazul lui Oscar Hammerstein II, care în urma morții, a avut o recunoaștere uriașă, când, pe 1 septembrie 1960, între 8:57 și 9:00 seara, pe Times Square s-au oprit toate luminile, reverență care nu i s-a mai făcut niciunui alt reprezentant al lumii Broadway-ului.

Cei doi creatori erau complementari din toate punctele de vedere: „Fritz” Loewe era un hedonist incurabil, în vreme ce Lerner era obsedat de perfecțiunea muncii sale, de șlefuirea versurilor, insista să se ocupe mai departe și de restul textului din musical, așa-zisul book, iar în momentul când munca era terminată, trecea imediat la o nouă provocare. După două titluri ne semnificative, spectacolul din 1945, *The Day Before Spring* (*Ziua de dinaintea primăverii*) a atras atenția, chiar dacă nu a fost, propriu-zis un hit. Succesul a venit cu adevărat în 1947, cu *Brigadoon*. Deja cunoscut, un an mai târziu, Lerner se asociază cu Kurt Weill în *Love Life* (*Viața amoroasă*), iar în 1951 urmează, din nou cu Loewe, *Paint Your Wagon* (*Vopsește-ți căruța*; titlul adaptat în românește este *Goana după căpățuială*). Succesul absolut este obținut de Lerner cu *An American in Paris* (*Un american la Paris*, 1951), film realizat după muzica lui George Gershwin, cu care a obținut premiul Oscar pentru scenariu original. Așadar, un parcurs fulminant, care l-a predispus la noi realizări, împreună cu Loewe: *My Fair Lady*, *Camelot*, apoi filmul *Gigi*. Privitor la modul în care funcționa parteneriatul Lerner-Loewe, textierul explică, în revista *The Saturday Review of Literature* (*Recenziile literare de sâmbătă*), 29.10.1960, articolul *Life and Love and Lerner and Loewe* (*Viață și dragoste și Lerner și Loewe*), pg. 40: „Scriu întâi o schiță, nu definitivă, dar cu detalii. Apoi, Fritz și cu mine scriem partitura pe trei sferturi. Apoi, mă grăbesc să scriu cât mai bine textul, cu febrilitate, în trei săptămâni, zi și noapte. Mă interesează cel mai mult să surprind trăsăturile de caracter ale personajelor și baza conflictelor. Ulterior, vor fi mult mai ușor de găsit celelalte cântece pentru echilibru sau varietate).

O altă caracteristică a cuplului de creatori a fost aceea că niciunul dintre ei nu era mulțumit de creația sa dacă celălalt avea rezerve. Numai un acord perfect între cei doi asigura valabilitatea unei noi creații. Acest acord a lipsit în 1952, când au avut o primă încercare cu *Pygmalion*. Trei ani mai târziu, au înțeles că aveau nevoie de un alt spațiu de joc.

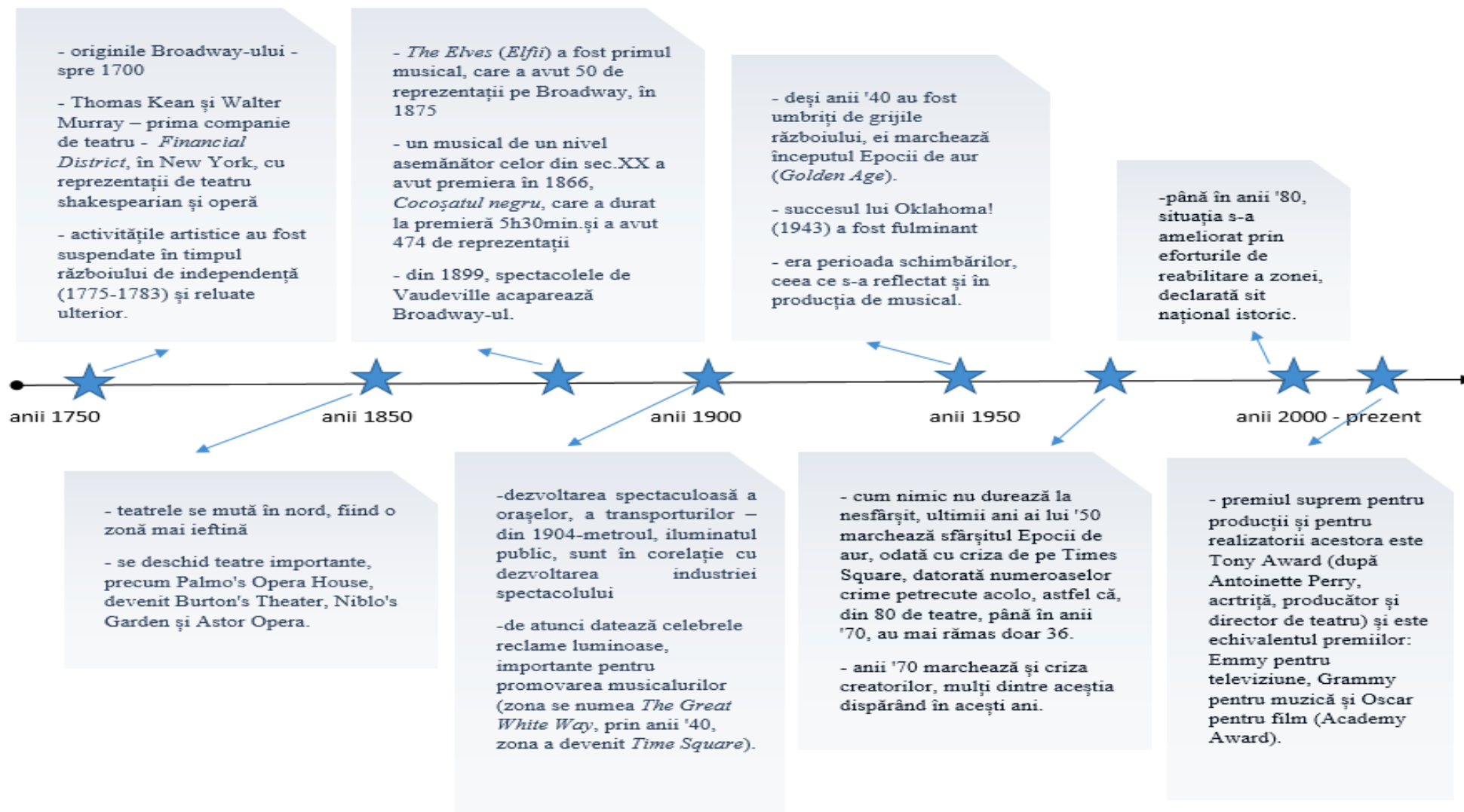
Pasiunea textierului pentru munca sa, combinată cu presiunea regizorului spectacolului, Moss Hart l-au adus pe Loewe într-o criză medicală care l-a obligat să se dedice în totalitate lucrului la *My Fair Lady*. Cert este că în cuplul de creatori, conducătorul a fost Lerner, poate în mod necesar, pentru că, oricum, cuvântul avea valoare de lege într-un spectacol derivat din *Pygmalion*-ul lui G.B.Shaw. Cei doi parteneri au fost considerați ca fiind „cel mai bun cuplu compozitor-textier din teatrul muzical american” (revista Time, articolul „*Two Parfit Broadway Knights*”, 14.11.1960, pg. 66). Însuși actul creației a fost adesea înfăptuit împreună, cu un Lerner murmurând alături de Loewe o viitoare temă muzicală și improvizând potrivirea cuvintelor. Lucrul împreună este, cu siguranță, secretul perfecte omogenități a acestui musical dificil în multe privințe, dar mai ales prin faptul că scriitura muzicală a trebuit adaptată unei maniere de interpretare atipice (e vorba de Higgins). În *Saturday Evening Post* (*Poșta de sâmbătă seară*), articolul lui Pete Martin: *I Call on Lerner and Loewe* (*Am invitat pe Lerner și Loewe*), Lerner se destăinuie: „Stratagama era ca versurile să fie exact așa cum interpretul necântăreț să le fi spus. Să luăm de exemplu, *I've Grown Accustomed to Her Face*. Fritz a compus-o așa cum Higgins ar fi spus-o, nu cum ar fi cântat-o. În mai toate cântecele, sunt sunete care trebuie ținute, cum ar fi: *I could have da-a-a-anced all night...* Dar un om normal ar spune: *I could have danced all night*. Fritz nu a scris *Let a wo-o-oman in your life*, ci exact cum ar fi pronunțat-o normal un actor”. De aceea, piesele vocale ale lui Higgins sunt de obicei: de mare întindere, în genul tiradei grandilocvente, naturale și conversaționale, presărate cu pasaje vorbite. Grija lui Lerner a fost în permanență cea de a găsi acel *bon mot* ideal care să redea ideea și personajul care o exprimă; umorul este foarte adesea prezent, chiar, uneori, în forme sarcastice, iar aceasta este o nouă dovadă a intelectului său strălucit și subtil. Prezint în tabelul de mai jos realizările artistice ale celor doi creatori (*Tabelul 4*)/*Loewe&Lerner, artistic achievements* (*Table 4*):

	<b>DETROIT</b>	<b>BROADWAY</b>	<b>HOLLYWOOD</b>
1942	LIFE OF THE PARTY		
1943		WHAT'S UP	
1945		THE DAY BEFORE SPRING	
1947		BRIGADOON	
1951		PAINT YOUR WAGON	
1956		MY FAIR LADY	
1958			GIGI
1960		CAMELOT	
1964			MY FAIR LADY
1973		GIGI	
1974			THE LITTLE PRINCE

În subcapitolul intitulat *Vocalitatea în musical sau drumul de la bel canto la belting voice* am expus o evoluție a musicalului, cu referire la aspecte privitoare la tehnica vocală a interpreților acestui gen muzical. Am trecut prin prima realizare de succes, *The Beggar s Opera*, de John Gay (1728), operele bufe din preclasicism – Al. Stradella, apoi, Domenico Cimarosa sau Giovanni Battista Pergolesi, trecând prin clasicismul lui W.A.Mozart și continuând cu romanticii Gaetano Donizetti sau Gioacchino Rossini, până, în cele din urmă, la crearea genului operetei de către Jacques Offenbach, gen muzical pe care se structurează mai târziu musicalul, tot prin contribuția marelui compozitor francez, apoi în Anglia, unde *ballad operas* devin *Savoy operas*, compozitori fiind - Sir William Schwenk Gilbert și Sir Arthur Seymour Sullivan. Un tip de operetă care a pătruns în lumea muzicală foarte greu, în pofida calităților sale incontestabile este *zarzuela*. Apartenența sa la spațiul iberic, tradiționalismul său absolut, au făcut ca exportul valorilor specifice acestui gen să fie, din păcate, sporadice. Am amintit succesele musicalului în SUA, dar și în Anglia, apariția primelor teatre de gen și dezvoltarea lor, urmat de formarea celor două bastioane ale musicalului - Broadway și West End.

În continuare, am abordat aspecte referitoare la tehnica vocală specifică acestui gen, cu referire la modalitatea în care s-au schimbat cerințele specifice interpretului vocal de-a lungul perioadelor pe care le-a străbătut musicalul, de la începuturi și până în prezent. Am intrat în amănuntele de tehnică vocală privitoare la tipurile de emisie vocală, frazare, vibrato și dicție, încheind capitolul cu două grafice care prezintă adevărata situație a interpretului de musical într-o stagiune de tip Broadway, ce tipuri de voce sunt mai mult cerute - belt ; mix ; non-belt, ambitusul rolurilor, mai ales în cazul vocii de soprană. Situația vocilor masculine, în prezentul industriei spectacolului de pe Broadway este și mai specială, anume, cerința este aproape exclusivă pentru vocile înalte, în vreme ce, în cazul vocilor de bariton sau bas, se oferă roluri care în operă poartă denumirea de *comprimario*, deci, secundare, episodice, pete de culoare într-un peisaj dominat de voci înalte. Tehnicile noi care presupun eschivarea interpretului de la rezolvarea justă a pasajului care delimitează registrele vocale și extinderea registrului inferior într-o zonă din ambitus riscantă, nu putea să fie acceptată, ba, mai mult, să devină maniera predominantă în industria spectacolului, decât cu ajutorul microfonului, care a pătruns pe scenă, după 1964.

*Prezint o evoluție a musicalului, având repere istorice Figura 4/ A historical evolution of the musical (Figure 4):*



Următorul subcapitol aprofundează începuturile artei lirice, cu toate aspectele specifice perioadei Barocului. Am căutat originile vocalității operistice, așa cum este ea concepută în zilele noastre, și astfel, am ajuns la primele izvoare care atestă existența unui celebru cântăreț și compozitor din prima parte a sec. 16, Scipione dalle Palle, deci cu un secol înainte de apariția oficială a operei, profesor de canto al lui Giulio Caccini, care în tratatul din 1601, *Nuove Musiche ad una voce sola* prezintă norme ale cântului frumos, valabile și în zilele noastre. Am prezentat principiile de bază ale *bel canto*-ului în Baroc, aspecte semnificative privitoare la activitatea din domeniul artei lirice din acea perioadă, modul în care a germinat nevoia de realism în masa creațiilor supuse preponderent primatului esteticii vocale. Stilul *bel canto*, în perioada sa consacrată, sec. 19 și ulterior, verismul, au meritul ridicării ștachetei expresiei vocale; acum, importanța cântăreților cedează locul partiturii și a cerințelor compozitorilor. Reversul acestei situații este faptul că genul operei s-a cristalizat și nu mai poate admite schimbări majore. Creațiile post-veriste sunt căutări ale unor noi modalități de exprimare muzicală, care îndreptățesc erupția noului gen, al musicalului, hibrid al teatrului cu muzica.

*Vocea de musical sau mariajul cântului cu drama vorbită* tratează evoluția și transformarea, în timp, a mijloacelor de expresie vocală. Este un parcurs prin modalitățile de exprimare în diferitele arte ale spectacolului, diferențele dintre acestea, diferențele modului în care artiștii se exprimă în raport cu genul muzical pe care îl servesc. Cele trei genuri avute în vedere au fost opera - opereta - musicalul. Diferențele vizează în special vocalitatea artiștilor fiecărui gen, iar o atenție specială a fost acordată emisiilor vocale caracteristice musicalului. Un tabel comparativ pentru diferitele etape ale dezvoltării musicalului punctează stilurile specifice din fiecare perioadă, tehnica vocală cerută în momentul respectiv, vorbirea și frazarea, și exemple concludente de spectacole din fiecare etapă. Un alt aspect este felul în care este exploatată în industria spectacolului de musical vocea umană, ce tipuri de emisie vocală sunt mai solicitate în spectacolele actuale de pe Broadway.

Următorul subcapitol este o clasificare a momentelor solistice întâlnite în musical, în funcție de importanța acestora din punct de vedere dramaturgic sau muzical. Am prezentat nouă tipuri de momente muzicale, utilizate în mod uzual pe Broadway, care au fost folosite și în *My Fair Lady*, fiecare categorie specificată fiind reprezentată în această clasificare prin cel puțin o piesă; sunt șabloane eficiente pe care publicul le cunoaște și față de care este atașat. Ieșirea din rutină e

necesară, dar publicul, unicul destinatar al tuturor eforturilor artistice, preferă adesea locurile comune, ineditul fiind doar un condiment special într-o rețetă previzibilă.

#### **IV.1.2 Concluzii cu privire la CAPITOLUL II – MY FAIR LADY – ACTUL I**

În Capitolul II, am prezentat momentele muzicale în desfășurarea lor firească, cu analize muzicale, de text, aspecte semnificative referitoare la personaje, interacțiunea dintre acestea, vocalitate, indicații de regie, costume.

În *Geneza spectacolului* am propus o privire retrospectivă asupra momentelor de căutare a primelor soluții de concepere a noului musical, acele momente ingrate când diferența de nivel dintre sursa literară și încercările incipiente ale creatorilor americani era net în defavoarea celor din urmă, când riscul nereușitei și presiunea celebrului *Pygmalion* inhibau în loc să inspire, când acordul semnat cu deținătorii drepturilor piesei lui Shaw și cu echipa viitoarei producții a fost riscant, în lipsa certitudinii aprecierii viitoarei opere. Nașterea spectacolului a fost un *brain storming* continuu, chiar și după cele 4 avanpremiere, până la premiera de pe Broadway, cu primele cronici favorabile. Am inclus toate datele referitoare la echipa de creație și la producțiile cu acest titlu de-a lungul celor 67 de ani de la premiera spectacolului. Am continuat comparațiile dintre originalul dramaturgic și musical, dificultatea alegerii castului inițial, cu calitățile și defectele protagoniștilor care și-au asumat transformarea imperfecțiunilor în calități, prin eforturile de integrare în adevărul muzical și teatral. La fel, dificilă a fost și alegerea titlului piesei, târziu, cu câteva săptămâni înainte de avanpremieră. Am menționat toate producțiile cu acest titlu, reprezentațiile, de-a lungul celor 68 de ani de existență a sa, echipa completă a premierei. Distribuia completă este prezentată la Bibliografie, materiale audio-video.

După prezentarea tuturor participanților la realizarea partiturii acestei lucrări, compozitor, orchestratori, aranžori și a componenței originale a orchestrei, am analizat uvertura și deschiderea orchestrală a actului I, evidențiind elementele de mare interes, particularitățile și maniera în care publicul este introdus în atmosfera spectacolului. Am precizat faptul că uvertura se deschide cu punctul culminant al musicalului, unde se găsește secțiunea de aur a creației, iar celelalte două momente muzicale prezintă ariile principale ale protagoniștilor Eliza și Freddy, momente care,

prin cantabilitatea și asemănarea structurii lor muzicale, au putut fi o carte de vizită atrăgătoare a spectacolului. Deschiderea acțiunii, în cele 86 de măsuri, este punctul de plecare al indicațiilor de *mise en scène*, o părere despre felul în care ar arăta spectacolul în viziunea mea, indicații privitoare la atitudinea sau gestică celor care iau parte la acțiune, iar la sfârșitul capitolului am prezentat un amplasament al primului tablou. Pe lângă celelalte păreri personale privitoare la felul în care sunt expuse elementele componente ale primului tablou, am inclus așa numitul *illo spatio*, o zonă aflată în plan secundar, astfel încât să nu deranjeze desfășurarea acțiunii, dar și suficient de vizibil, ca să nu fie greu de depistat. Acest spațiu, considerat de mine - sacru, este o proiecție a anticului *Pygmalion*, care reface triada obligatorie Ovidiu – Bernard Shaw – Loewe & Lerner. Însuși Bernard Shaw face trimiteri explicite, și în textul său, dar și în filmul din 1938, unde a semnat scenariul complet – la opera lui Ovidiu. Prezint un QR cu momentul de la începutul filmului, care conține explicația inclusă cu acordul cunoscutului dramaturg:



De aceea, am considerat că, într-o formă simbolică, anticul *Pygmalion* trebuie să fie martor la întreaga acțiune.

Prezentarea lui Higgins a cuprins o serie de aspecte privitoare la acest personaj, o caracterizare a sa din cât mai multe unghiuri posibile, mergând de la personalitățile reale care au putut fi surse de inspirație în crearea sa, relația cu modelul antic, relația cu actorul care va influența categoric interpretarea sa, până la etimologia numelui *Higgins* și argumentarea unui necesar punct de vedere personal al celor care abordează rolul profesorului fonetician. Modalitatea în care își rezolvă partitura este punctul de plecare al unei incursiuni în originile modalității de vocalizare denumite *sprechgesang* (*cântatul vorbit*) sau *sprechstimme* (*voce vorbită*), care, am stabilit, nu este respectat în aspectele sale definitorii. Aș denumi, în aceeași limbă, felul în care interpretează Harrison partitura, *halbfreigesang* (*cântat pe jumătate liber*), întrucât muzica unui Schoenberg nu degrevează interpretul de exigențe melodico-ritmice, ba dimpotrivă. Harrison și-a redus mult obligațiile melodice, păstrând totuși respectul față de infrastructura ritmică, fără de care ar fi impus o anarhie muzicală care punea în pericol întregul eșafodaj construit de Fr. Loewe. Am analizat

prima sa arie, *Why Can't the English?* sub mai multe aspecte: armonic, ritmic, al formei. Am prezentat exemple din genul *music hall*-ului care sunt foarte asemănătoare discursului muzical. Am analizat textul piesei și, la eventualele modificări ale unor cuvinte sau versuri, am făcut câteva propuneri, de exemplu:

*Engleza pe vremuri o fi fost sărmana blestemată,  
Că azi te cutremuri cât de crâncen e martirizată!  
Iar când auzi pe vreunul c-a vorbit corect,  
Precis el îți pare suspect  
Limba lui Shake....*

*One common language I'm afraid we'll never get.*

*Oh why can't the English learn to ...*

*Set a good example*, unde, în loc să își termine propoziția, Higgins trece la ideea următoare. Am considerat că e păcat să se piardă această dovadă a discursului coleric, așa că am găsit o variantă care mi s-a părut mai dezirabilă –

*Rar mai auzi pe cineva vorbind corect.*

*Când or să-nvețe a vor -*

*Limba de la Shake...*

Mai jos, se află un tabel care cuprinde *textul original, semnificațiile textului și propuneri de exprimare a acestora* de către interpret. Corelațiile între textul original și cel în limba română, sunt cuprinse în capitolele Tezei (*Tabelul 5*) / *Table 5 – original text, meaning, suggestions about acting*:

Text original	Semnificație	Mijloace de expresie
Look at her, a prisoner of the gutters! Condemned by every syllable she utters!	Aprecieri cinică a situației sociale a Elizei	Voce inflexibilă, se poate evita linia melodică originală, ținută autoritară.
By rights, she should be taken out and hung,	Sarcasm, exagerare a poziției sale sociale.	Gest tăios, atitudine marțială.



This is what the British population Calls an elementary education.	Ironie la adresa tuturor compatrioților săi.	Se speculează muzical <i>risposta</i> , cu caracter depresiv.
Hear them down in Soho square, dropping aitches everywhere, Speaking English any way they like!	Critica vorbirii celor din Soho.	Voce sonoră, claritatea dicției, atitudine detașată, ca la o prelegere științifică.
Uh, You, sir, did you go to school?	Interogare ironică.	Atitudine binevoitoare, disimulare a ironiei.
Well, no one taught him 'take', not 'tike'	<i>Quod erat demonstrandum.</i>	Triumf, indignare, <i>take</i> și <i>tike</i> – obligatoriu cântate, datorită cvartei perfecte concluzive.
Hear a Yorkshireman, or worse, Hear a Cornishman converse-	Critica a două provincii din Anglia.	Nefiind decât o continuare a enumerării, se pot cânta.
I'd rather hear a choir singing flat.	Ironie de un comic reușit.	Poanta trebuie bine reliefată.
Chickens cackling in a barn, Just like this one	Ironie agresivă, atac direct la persoană.	Se pot specula disonanțele muzicale, dar accentuarea cuvintelor este obligatorie.
It's 'aouuw' and 'garn' that keep her in her place, Not her wretched clothes and dirty face.	Explicație logică, prima enunțare a teoriei privitoare la corespondența: limbaj-poziție socială	Se poate respecta traseul melodic, logic și sugestiv, mai ales fiind o concluzie melodică, ce conduce la refrenul care trebuie cântat.
Why can't the English teach their children how to speak? This verbal class distinction, by now, should be antique!	Mustrare generalizată a întregii societăți, reflecție amară.	Ușoară implicare afectivă, persuasiune.
If you spoke, as she does, sir, instead of the way you do, Why you might be selling flowers too!	Afirmație riscantă, ofensatoare.	Insolența textului trebuie diminuată de o atitudine detașată, impersonală.

<p>An Englishman's way of speaking absolutely classifies him- The moment he talks he makes some other Englishman despise him!</p>	<p>Malițiozitate referitoare la o altă particularitate a englezilor – trufia.</p>	<p>Se poate respecta partitura, nefiind o informație esențială (nu trebuie exagerat cu accentuările).</p>
<p>One common language I'm afraid we'll never get. Oh why can't the English learn to</p>	<p>Concluzie pesimistă, deprimată.</p>	<p>Higgins este ușor distras, repetă refrenul, pierzând interesul față de subiect, pe care nici nu îl mai termină...</p>
<p>Set a good example to people whose English is painful to your ears?</p>	<p>Propune exemplificarea provincialilor cu carențe în pronunție (lucru <i>deja</i> început în prima parte a cupletului)</p>	<p>După scăderea intenționată a vervei discursului, noua idee este un nou implus necesar, e bine ca atacul să fie vorbit, iar de la <i>English</i> se poate relua melodic.</p>
<p>The Scotch and the Irish leave you close to tears. There even are places where English completely disappears-</p>	<p>Atacul vizează acum populații mult mai numeroase, nu regiuni de importanță secundară.</p>	<p>Amândouă versurile e bine să fie cântate. Ironia la adresa americanilor trebuie livrată cu indiferență, dar cu dicție perfectă.</p>
<p>Norwegians learn Norwegian, The Greeks are taught their Greek. In France, every Frenchman knows his language from A to Z-</p>	<p>Contraexemplele pe care începe să le enumere se referă la situații lingvistice particulare pe care putem presupune că nu le cunoaște, dar sunt utile dizertației.</p>	<p>Din nou, nu este neapărat necesară rostirea textului. În privința poantei acide la adresa francezilor, e necesară o insinuare în partea finală (<i>As long as they pronounce it properly</i>).</p>

Arabians learn Arabian with the speed of summer lightning, The Hebrews learn it backwards which is absolutely frightening!	Informație incorectă, dar utilă versificației (limba arabă nu se învață nicidecum repede, precum viteza luminii).	Două versuri cântate, care pregătesc explozia concluziei.
Use proper English you're regarded as a freak, Oh why can't the English learn to speak!	Concluzia, reiterată muzical, precedată de o nouă constatare dezolantă.	Finalul cupletului trebuie dinamizat, indignarea se transformă în scandalizare, cu păstrarea alurii academice.

Prezentarea **Elizei**, a cuprins referiri la personaj, pornind de la prima sa piesă muzicală, *Wouldn't It be Lovely?*, cu analiza formei, armoniei, ritmului, a relației dintre scriitura muzicală și text, raportul dintre cele două variante – engleză și română, din nou am descoperit că anumite soluții pentru text puteau fi alese într-o mai bună conlucrare cu accentele, *crescendo*-urile sau cu alte aspecte constituente ale muzicii ( de exemplu, *with one enormous chair* , unde cromatisme ascendente duc la cuvântul *chair*, obligatoriu *enormous*, în vreme ce versul în limba română propune *să mă-ncălzesc mereu* , plat, lipsit de elan ), sugestii de regie, privitor la întregul tablou, vocalitate, propunere de costum pentru prima scenă.

*Henry Higgins – O nouă prezentare*: am considerat că prima arie îl definește parțial, misoginismul având implicații profunde pe plan social și personal. *An Ordinary Man* este un cuplet pe care l-am analizat pornind de la titlul cu pistă falsă, continuând cu analiza structurală a piesei, exemple din momente pe care le-am considerat semnificative, relația dintre acompaniamentul activ al orchestrei, care în permanență comentează impresiile personajului său îi anticipează intențiile.

Inevitabil, am făcut referiri la interpretarea lui Rex Harrison, cu aprecieri, dar și cu rezervele necesare, pentru a se evita epigonizarea sa; creația lui actricească și vocală este un prodigiu care propune o variantă extrem de credibilă, dar care trebuie să-i potențeze pe actualii interpreți în reliefarea a cât mai multe și mai diferite fațete ale personajului Higgins. Am dat sugestii cu privire la vocalizarea ariei și la atitudinea care e indicat să se desfășoare între limite ponderate, deoarece

maniera colerică a ariei este suficient de tensionată și cere mai degrabă mijloace interpretative minimale, pentru a se evita transformarea profesorului într-un personaj odios, antipatic.

Am dat, și în acest caz, sugestii de schimbare a anumitor cuvinte care nu serveau, în limba română, în mod ideal intențiile creatorilor, cu o propunere pentru secțiunea mediană, care lipsește cu desăvârșire în reprezentațiile din țara noastră. Am inserat propuneri de regie, costume, machiaj. Mai jos, se află un tabel care cuprinde *textul original, semnificațiile textului și propuneri de exprimare a acestora de către interpret (Tabelul 6): / original text, meaning, suggestions about acting, (Table 6):*

Text original	Semnificație	Mijloace de expresie
I'm an ordinary man; Who desires nothing more Than just the ordinary chance To live exactly as he likes And do precisely what he wants.	Prezentare tendențioasă a unei persoane banale, dar autocaracterizate de la bun început prin egolatrie.	Autosituarea sa în centrul Universului i se pare naturală, așa că tonul său este calm și convingător. Emisia vocală trebuie să fie firească, senină.
An average man am I, of no eccentric whim; Who wants to live his life free of strife; Doing whatever he thinks is best for him.	Continuare a autocaracterizării sale, cu aceeași trăsătura de bază – urmărirea propriul interes.	Linia melodică, elegantă și simplă va trebui respectată și valorificată. Gesturile sunt nonșalante, atitudinea – extrem de pozitivă.
But let a woman in your life And your serenity is through.	În opoziție, prezența femeii în viața sa înseamnă sfârșitul universului său egocentric.	Schimbarea vocalității se realizează cu bruschețe, tonul devine sumbru, în nici un caz țipăt, dar autoritar și dezaprobat.
She'll redecorate your home From the cellar to the dome; Then go on to the enthralling	Începe expunerea listei amănuntelor casnice ale căderii	E bine să nu se piardă prin recitare inspirația muzicii, care, prin repetarea obsesivă a

Fun of overhauling you.	autorității sale absolute.	terțelor mici redă situația absurdă a celui care a pierdut controlul propriei sale vieți.
Oh, let a woman in your life And you are up against the wall!	O nouă perspectivă a opoziției inamicului feminin – inflexibilitatea unui zid.	Fiecare nouă dimensiune a dezastrului atrage alte perplexități care vor fi sugerate mai ales prin mimică.
Make a plan and you will find She has something else in mind; And so rather than do either You do something else that Neither likes at all.	Prin jocul savant al paronimelor: rather-either-neither, se redă starea de confuzie a celui dominat.	La fel ca în cazul terțelor reiterate, paronimelor li se asociază o secvență de salturi intonaționale succesive, de mare efect, care trebuie speculate.
You want to talk of Keats or Milton; She only wants to talk of love. And go to see a play or ballet And spend it searching for her glove.	Alte argumente casnice, cu neplăcerea supremă: înlocuirea deliciilor intelectuale prin...dragoste.	Este o strofă care permite o gestică diversă, cu finalul care poate ieși din contextul muzical, dat fiind dezastrul căutării mănușilor.
Oh, let a woman in your life And you invite eternal strife! Let them buy their wedding bands For those anxious little hands;	Un conflict etern pe care îl generalizează, prin pronumele personal <i>you</i> .	Din nou sunt bune ocazii pentru diversificarea gesticii, cu un zâmbet sarcastic, disprețuitor.
I'd be equally as willing For a dentist to be drilling Than to ever let a woman in my life!	O mare neplăcere evocată ca alternativă de preferat companiei femeilor.	Sunt cuvinte care se pot accentua în proză, tonul poate fi mai tăios.

<p>I'm a very gentle man; Even-temper'd and good natur'd, Whom you never hear complain; Who has the milk of human kindness By the quart in ev'ry vein.</p>	<p>Revine la el însuși, inclusiv la apologia propriilor calități. Persoana I alternează cu persoana a II-a, în încercarea de a-și universaliza calitățile.</p>	<p>Interpretul trebuie să se destindă brusc, ca în urma revelației descoperirii unui personaj incredibil de pozitiv. Vocalitatea este pătrunsă de înduioșarea care însoțește evocarea unui astfel de personaj .</p>
<p>A patient man am I Down to my fingertips; The sort who never could, Ever would, Let an insulting remark escape his lips</p>	<p>Deși are un spirit neliniștit și agresiv, prin lauda de sine se pune într-o lumină diametral opusă a ceea ce este de fapt.</p>	<p>Pentru a frapa și mai mult, interpretarea trebuie să aducă în fața publicului o figură aproape angelică, iar vocea să sublinieze noua ipostază.</p>
<p>But, let a woman in your life And patience hasn't got a chance. She will beg you for advice; Your reply will be concise. And she'll will listen very nicely, Then go out and do precisely What she wants!</p>	<p>Aceeași amendare a nesupunerii față de autoritatea sa supremă, îndreptățită astfel să abdice de la toate calitățile sale expuse convingător în strofă.</p>	<p>Puterea sa de convingere funcționează la parametri maximi când îl convinge pe Pickering că spiritul independent al femeii îl justifică să renunțe la pricipiile sale etice.</p>
<p>You were a man of grace and polish Who never spoke above a hush. Now all at once you're using language That would make a sailor blush.</p>	<p>Politicos, nu vorbește neîntrebat, devine vulgar în limbaj, ca un marinar.</p>	<p>Aceeași aroganță, dar și simțul umorului. Pentru sublinierea comportamentului nedemn, prilej de uimire, se poate evada din contextul muzical, în ultimul vers.</p>

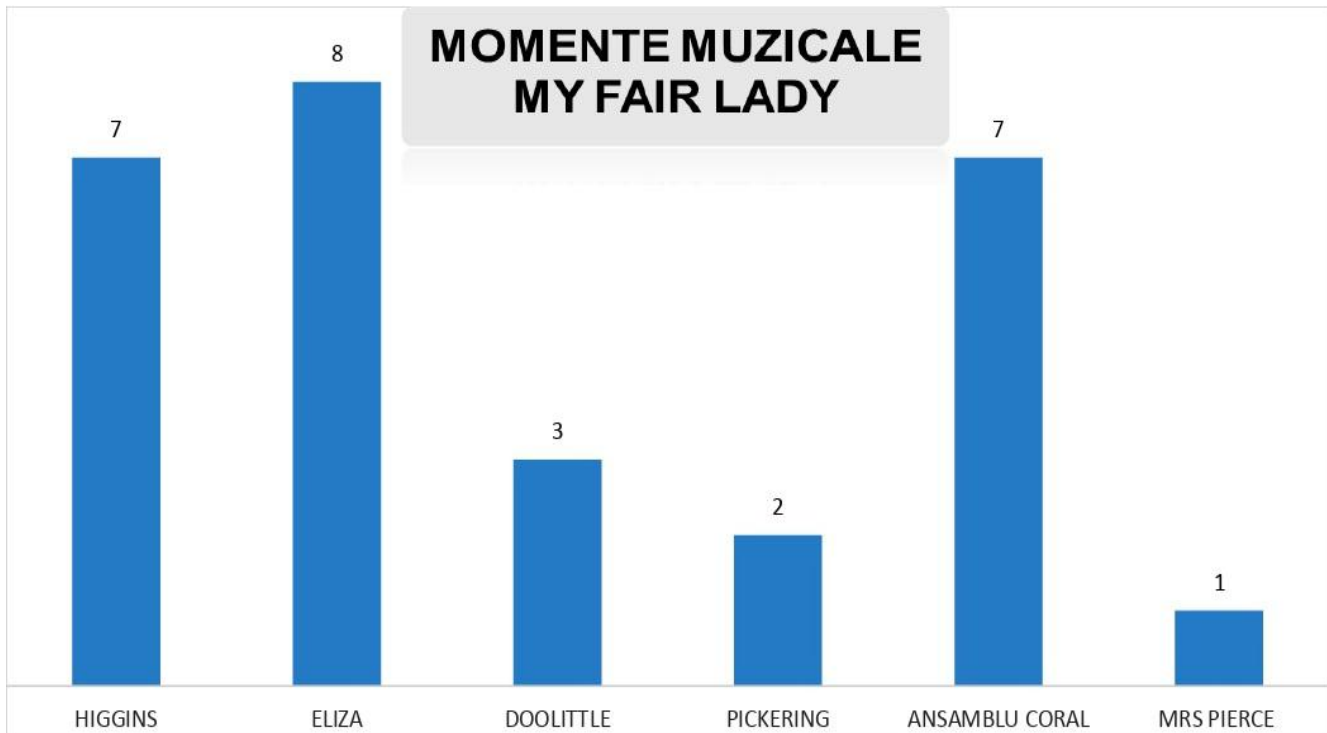
<p>Oh, let a woman in your life And you're plunging in a knife!</p>	<p>Conviețuirea cu o femeie este sinucidere curată.</p>	<p>Aceeași indicație și pentru versul al doilea, cu un bun prilej gestic.</p>
<p>Let the others of my sex Tie the knot around their necks; I'd prefer a new edition Of the Spanish Inquisition Than to ever let a woman in my life!</p>	<p>După exemplificarea sinuciderii prin cuțit, urmează cea prin spânzurare, cu alternativa reeditării Inchiziției.</p>	<p>Un nou prilej gestic prilejuit de legarea nodului în jurul gâtului, se poate respecta integral linia melodică.</p>
<p>I'm a quiet living man Who prefers to spend the ev'nings In the silence of his room. Who likes an atmosphere as restful As an undiscover'd tomb.</p>	<p>Un ultim expozeu încântat de sine îl arată în postura de campion al tăcerii, asociată unui mormânt nedescoperit (desigur, dintr-o piramidă egipteană).</p>	<p>Se revine la seninătate, acum, însă, ușor misterioasă, nuanțele pot fi mai ponderate, se poate așeza și lua o carte în mână.</p>
<p>A pensive man am I Of philosophic joys; Who likes to meditate, Contemplate, Free from humanity's mad, Inhuman noise,</p>	<p>Liniștea sa filozofică este un nou prilej de supralicitare a condiției sale de intelect superior, în contrast cu viermuiala zgomotoasă a vulgului.</p>	<p>Cartea rămâne ca material didactic, utilă în primele două versuri, închisă elegant, pentru a oferi publicului privirea sa divină, ușor umbrită în ultimele două versuri.</p>

But let a woman in your life And your sabbatical is through!	<i>Sabbatical</i> se referă la o relaxare cu caracter spiritual.	Cartea ajunge brusc înapoi pe masă, fără a fi trântită, Higgins se ridică în picioare pentru ultima confruntare cu opoziția feminină.
In a line that never ends Come an army of her friends, Come to jabber and to chatter And to tell her what the matter Is with you.	Opoziția condamnabilă este reprezentată de sociabilizarea excesivă, umorul sarcastic este din nou prezent.	Este un bun prilej pentru ca interpretul să șarjeze în combaterea feminității superflue, chiar cu riscul derapării din partitură.
She'll have a booming boist'rous fam'ly Who will descend on you en masse. She'll have a large Wagnerian mother With a voice that shatters glass!	Umorele trece de la cinic la grotesc, mai ales în prezentarea soacrei corpolente.	Fiind apoteoza ororii care îi primejduiește viața sa de spirit superior, mai ales în exprimarea personajului wagnerian, tonul va fi exploziv și adeseori în alte registre față de scriitura muzicală.

*Alfred P. Doolittle – lauda libertății amorale*, cuprinde o prezentare a personajului, precizări cu privire la diferențele față de personajul shavian, respectiv, pierderea unei cantități importante de text, în schimbul încorporării a două momente muzicale cu mare priză la public; anumite sugestii de regie, o succintă analiză a primei sale arii, *With a little bit of luck*, privind forma, armonia, semnificația textului, relația dintre text, orchestrație dar și structura muzicală a ariei respective, considerații privitoare la vocalitatea personajului, modul în care este obținut comicul respectivului cuplet, aspecte referitoare la felul în care ar trebui abordat acest personaj din punct de vedere al emisiei vocale, al felului pronunției, dar și al textului propriu-zis, propunere de costum pentru prima ipostază.



*Ponderea vocală a fiecărui rol al musicalului este cuprinsă în următorul chart (Figura 6) / The vocal parts in My Fair Lady by comparison (Figure 6):*



Așa cum Higgins a avut o a doua prezentare, în subcapitolul II.7., Eliza își etalează în *Just You Wait*, o neașteptată fațetă, contrară atmosferei senine degajate de *Loverly*. Intențiile negative, destructive, proiectate asupra exigentului profesor sunt amenințări, pe cât de teribile, în aparență, pe atât de fermecător de naive în realitate. Am analizat piesa din punct de vedere al formei, armonic, remarcând o conexiune între schimbările tonale extrem de rapide și dizarmonia sufletească a eroinei. Contradansul din partea mediană îmblânzește impresia din prima secțiune, iar acalmia se sfârșește într-un *allegro marziale* care acompaniază execuția ipotetică a profesorului.

Am prezentat două înșiruri de tonalități din momente importante ale pieselor *An Ordinary Man* și *Just You Wait*, care dovedesc unele similitudini între personajele Higgins și Eliza.

*Relațiile dintre personajele musicalului sunt cuprinse în următorul tabel (Tabelul 7) / The relationships between characters (Table 7):*

	Mrs. Eynsford-Hill	Eliza	Freddy	Pickering	Higgins	Doolittle	Mrs. Higgins
Mrs. Higgins	-	prietenă	-	-	mamă	-	-
Doolittle	-	tată	-	binefăcător	binefăcător	-	-
Higgins	-	profesor	rival	coleg	-	binefăcător	fiu
Pickering	-	prieten	-	-	coleg	binefăcător	-
Freddy	fiu	pretendent	-	-	rival	-	-
Eliza	-	-	iubită	prietenă	elevă	fiică	prietenă
Mrs. Eynsford-Hill	-	-	mamă	-	-	-	-

Cel mai popular moment muzical, singurul care a fost bisat la premieră, conține trei dansuri - habanera, fandango și jota, toate de origine spaniolă, iar logica pleacă tot de la text - *The Rain in Spain*. De asemenea, este și singurul moment muzical în care Eliza și Higgins cântă împreună, la refren, la unison, împreună cu Pickering. De altfel, pe parcursul întregii lucrări, niciunul dintre cele 5 personaje principale nu cântă cu altcineva, simultan, cu excepția acestui unison.

Am precizat scenele pe care *The Rain in Spain* le-a eliminat, în mod salutar pentru eficiența desfășurării acțiunii, și implicațiile emoționale ale tinerei fete, acum, când ceea ce părea irealizabil, se transformă într-o posibilitate concretă. Am făcut o paralelă cu filmul din 1938 și cu piesa lui G.B.Shaw, am precizat diferențele de text și importanța exercițiilor care compun de fapt textul, am dat exemple din alte limbi de circulație internațională și traducerea în limba română. Aici am încercat o adaptare mai potrivită scopului textului, și anume, să fie un exercițiu de dicție. La fel, în situația exercițiilor cu consoana H.

Am prezentat cele trei dansuri, cu diferențele dintre ele, cu o părere personală privitoare la coreografierea lor (după prestațiile strict-actoricești ale tuturor celor 3, un moment de dans impecabil realizat creează suspiciunea neadevărului scenic; măcar Eliza ar trebui scutită de un dans prea

performant; este important a se da impresia de improvizație). Am dat o serie de indicații personale de regie.

Analiza muzicală cuprinde forma piesei, ritmul, caracteristicile muzicale specific spaniole, instrumentele care execută ornamentele cu trimitere la sonoritățile iberice, agogica, dinamica, structura armonică.

Am inclus și textul în cele 3 ipostaze, original, traducere și propunere de adaptare. Dificultatea adaptării vine din faptul că textul trebuie să se refere la Spania, datorită muzicii scrise special cu dansuri tradiționale spaniole, dar, dacă Spain conține un diftong care se poate specula și extrapola într-un exercițiu de dicție, românescul Spania conține un hiat destul de neproductiv.

Și aici am introdus indicații de regie cu privire la scena *The Rain in Spain* și la scena de la cursa de cai, Ascot.

*I Could Have Danced All Night* – este prezentarea personajului feminin într-o nouă ipostază, cea de tânără femeie cuprinsă de emoția dragostei, pe care o destăinuie cameristelor. Exuberanța fetei este cea care o împiedică să observe germeii lipsei de cavalerism a celor doi bărbați. Am dat exemple din piesele pe care le-a înlocuit această arie al cărei mesaj arată cel mai puțin explicit dintre toate sentimentul care s-a înfiripat în sufletul Elizei. Practic, doar aceasta, împreună cu aria lui Freddy au caracteristicile formale ale unei arii; toate celelalte piese solo din musical sunt cuplete. Este o piesă care a cunoscut succesul, la fel ca și aria lui Freddy, iar regizorul George Cukor a realizat importanța muzicală a acesteia, incluzând-o în 7 momente, de-a lungul filmului din 1964, așa cum reiese din exemplul QR.

Am analizat succint aria, din punct de vedere al formei, armoniei, am dat unele indicații cu privire la vocalitatea ariei.

Ultimul subcapitol este dedicat personajului Freddy Eynsford-Hill, cu echilibrul său între pasiune și ridicol, cu semnificațiile prezenței sale în acțiunea spectacolului, referiri la aria sa, *On the Street Where You Live*, din punct de vedere ritmic, semantic, melodic, note privitoare la importanța sa în partitura musicalului, modul în care aceasta a fost reconceptuată pentru a câștiga sufragiile publicului și ale criticii, prin modificarea inspirată a textului care, în varianta de succes, reușește să particularizeze și să reliefeze optim pe tânărul care s-a îndrăgostit de Eliza. Deși pentru Bernard Shaw nu este decât un filfizon, exponent al unei clase sociale incapabile să producă valoare, în musical este reabilitat de aria care a devenit repede celebră și care conține o valoare imposibil de negat. În anexa 5 este prezentată o sugestie de costum pentru acest personaj.

#### IV.1.2 Concluzii cu privire la CAPITOLUL III– MY FAIR LADY – ACTUL II

Acest capitol debutează cu un subcapitol intitulat *Sfârșitul pariului*. Este capitolul dedicat momentului muzical *You Did It*, cu care începe actul al doilea. Am caracterizat piesa muzicală, arătând rolul său în desfășurarea acțiunii, complexitatea sa în raport cu celelalte piese muzicale, asemănarea sa cu prima arie a lui Higgins, *Why Can't the English*.

Am analizat forma piesei, de cuplet, cu inserții de text vorbit în permanență, unde metrul se schimbă în fiecare dintre secțiuni, la fel și indicațiile de tempo, temele muzicale, iar ultima, în mod necesar conține inflexiuni maghiare, care, conform textului, seamănă cu o rapsodie ungară de Franz Liszt. Prima parte, cu indicația de stare *Moderato tranquillo*, este introducerea în camera de lucru, unde așteaptă cei șase servitori sosirea stăpânului casei, în tonalitate majoră, dar cu dinamică scăzută. Așa cum ne-a obișnuit Loewe, schimbarea este bruscă, fără menajamente, iar, de această dată, este anunțată de un orologiu; *tempo*-ul devine *vivace*, iar tonalitatea - *fa major*, preponderentă în musical, asigură din nou tonul stenic, optimist, scenei care celebrează victoria profesorului asupra credulității nobilimii din Londra și Transilvania.

Am remarcat atacul la demnitatea Elizei, prezent încă din titlu, care acordă toate omagiile doar profesorului. Trecerea în *Soft Shoe tempo*, și schimbarea tonalității în *sol major*, face expunerea mai puțin exaltată, se trece la amănunte concrete, impresii personale, apoi o reluare în *fa major* încheie primul imn de slavă închinat lui Higgins.

Mai jos, se află un tabel care cuprinde *trăsăturile negative ale caracterului profesorului, în relația cu eleva sa, cu exemple exacte din textul original, în limba engleză și cu precizarea fiecărui tip de atac la demnitatea Elizei (Tabelul 8): The table below includes some character traits of Higgins, in connection with Eliza, with examples from the original text (Table 8):*

CARACTERIZARE	SCENA	PERSONAJ – HIGGINS - Exemplu
IMPOLITEȚE	Actul I, Scena 3 pg.27	Why, this is the girl <i>I jotted down</i> last night (pe care am notat-o )
DISPREȚ INSULTĂTOR	pg.28 pg.30	She's so delicious low – so horribly dirty! draggled-tailed guttersnipe (ființă needucată)

AGRESIVITATE	pg.28 pg.30	Throw her out of the window Somebody is going to touch you with a broomstick
INTIMIDARE	pg.30	I'll be worse than two fathers to you.
CINISM	pg.33	Not any feeling that we need bother about
MANIPULARE	34	Have some chocolates. You shall have boxes of them, barrels of them, every day.

Se continuă cu o nouă schimbare de tempo, *Quasi recitativo*, unde *trémolo*-ul viorilor accentuează impresia de mister adusă în relatare de apariția ciudatului lingvist ungar. Atacurile furibunde ale escrocului sunt redată într-un tempo *vivace*, în relativa minoră a tonalității triumfului, *re minor*, iar povestirea este colorată de schimbări succesive ale tonalităților, de cromatisme ascendente și descendente care ilustrează ofensiva insistentă și aproape hipnotică asupra Elizei, iar *re minorul* este din nou tonalitatea în care se acumulează norii amenințători asupra fetei, când riscul denunțului este iminent. Orchestra comentează, participând la întreaga emoție a relatării, cu virtuozități violonistice în prim plan și încheieri de frază în stil de ceardaș.

După un scurt text care enunță ultima gafă uriașă a expertului, anume că Eliza este prințesă ungară, apare o nouă temă, în tempoul *Allegro giocoso*; de efect ar fi ca noua temă muzicală să înceapă într-un tempo mai așezat, care să fie accelerat *poco a poco*, până la ultimele concluzii ale lui Karpathy și asemănarea fetei cu prima rapsodie ungară. Textul pe care l-am propus nu specifică despre ce rapsodie este vorba, întrucât nu este redat în mod explicit nici un fragment din prima rapsodie.

Am redat textul, în original, traducerea și adaptarea în limba română, cu adăugirile personale necesare, atunci când a fost nevoie de unele modificări care să respecte mai mult mesajul original, mai ales când acesta era ilustrat de muzică; în plus, am inclus un fragment care, din păcate, este omis în spectacolele din țara noastră.

Am dat câteva exemple de text la care s-a renunțat ulterior, pentru mai buna înțelegere a sensului acestei scene, de exemplu, inițial, la dna Higgins, Eliza cita din prima parte muzicală a lui *You did it*, pe care melodie se plângea dnei Higgins de comportamentul inacceptabil al celor doi lingviști. În cele din urmă, în acea scenă, după aria Elizei, Higgins va prelua tema lui Pickering,

pentru a-și preamări încă o dată realizarea transformării fetei, inutil, lamentabil. Privitor la vocalitate, indicația mea ar fi să se respecte cât mai mult din scriitura lui Fr.Loewe. Prototipul lui Higgins, Rex Harrison, a recitat 90% din partitura muzicală, ceea ce, după părerea mea, este o pierdere, întrucât muzica este excepțional de sugestivă.

Am dat indicații de regie, în viziunea mea. Comentariile vizuale ale statuii Galateii vor fi doar flashuri, în anumite momente, alese astfel încât apariția și dispariția statuii să nu atragă prea mult atenția.

*Show me, culminația temperamentală a Elizei*, este o piesă muzicală de mici dimensiuni, într-un tempo alert, după acel *andantino*, egal cu sine, cu care Freddy și-a pecetluit soarta, Eliza intervine *subito agitato* și își exprimă aversiunea printr-un *molto vivace*, cu pulsație ritmică de ♩ = 116, în ritm de *huapango*, dans popular mexican. Inconsistența promisiunilor bărbaților este și replica feminină la misoginismul liber exprimat de Higgins. Agresivitatea cu care se năpustește asupra tânărului are și învăluirea periculoasă a ritmului ternar, potențat de măsurile cu optimi în *staccato*, toate acestea dezvăluind un temperament surprinzător de coleric. În această ieșire nervoasă, chiar față de cel mai nevinovat dintre bărbații din preajmă, se simte și panica instinctului de supraviețuire, fiorii reci dați de realizarea faptului că timpul s-a scurs iremediabil, iar acțiunea este singura modalitate prin care se mai poate salva ceva. În final, sunt unele considerații privitoare la abordarea vocală și actoricească a acestui moment muzical dificil.

*A Hymn to Him – Odă Bărbatului*. Am precizat că acest moment muzical a apărut din necesitate, pentru că personajul Higgins se prăbușise prea devreme. Practic, fără revigorarea dată de nervozitatea acestui cuplet, personajul nu mai avea resurse să ajungă la final. Cuplul de creatori a realizat acest lucru și a introdus în partitură un duplicat al lui *I'm An Ordinary Man*, piesă care își dovedise deja eficiența; dar dacă scriitura muzicală a acesteia servea interesului de a etala un personaj atrăgător, în *A Hymn to Him*, Higgins nu își propune să se mai pună într-o lumină favorabilă. Chiar încercările de reabilitare a masculinității superioare, conțin dezolarea eșecului, sunt forțate, și-au pierdut grația. Accentele date de pauzele de optime, care încadrează dublele optimi, dacă nu sunt îngroșate, pot crea impresia de eleganță, care nu îl părăsește pe profesor nici în momentele de criză, dar dau și senzația de surescitare. Am introdus indicații despre interpretarea vocală a acestui moment muzical, indicații de regie; statuia Galateii lipsește: prestația profesorului este nedemnă pentru privirea personajelor mitologice.

Din nou, am considerat textul adaptat în limba română ca fiind inspirat, singura adăugire fiind redarea unui fragment care este omis în montările din țara noastră. Toate schimbările de text pe care le-am considerat necesare și adăugarea unor fragmente cu text propus de mine, se vor găsi în înregistrările atașate tezei de doctorat (DVD 1).

Prăbușirea ego-ului profesorului trebuia să primească aportul dnei Higgins. Dacă mama lui Higgins dorea să pună capăt relației cu Eliza, o făcea de la bun început, după episodul Ascot. Atâta timp cât experimentul a continuat, este evident că s-a datorat acceptării fetei de către dna Higgins. Eliza a intuit acest lucru, și, cu acordul mamei profesorului, îi administrează acestuia o ultimă lecție, mai usturătoare decât oricare altă răzbunare de tipul lui *Just you wait, Mr. Higgins*. Forța argumentului fetei este adevărul crud. Profesorul vine după o polemică aprigă cu sine însuși, desfășurată pe orizontală, femeia *versus* bărbatul. Duritatea răspunsului fetei rezidă în verticalitatea sa metafizică: anume – deșertăciunea gloriei, a superiorității lumești, a tot ce strălucește efemer, iluzoriu. Este momentul în care Eliza își poate lua zborul, pentru că a înțeles și și-a transcens pseudo-creatorul. Din acest moment, poate doar Higgins va avea nevoie de ea. Acesta va fi momentul în care statuia Galateii se va ridica și va ieși din scenă trecând prin planul apropiat, nesesizată de nimeni. Apoi, Eliza își poate lua rămas bun.

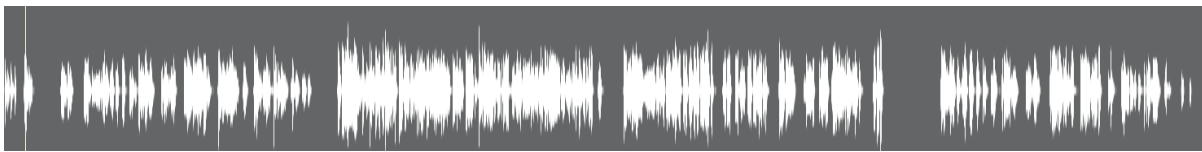
Am fost nevoit să modific versurile dintr-un anumit paragraf, care nu aveau un sens explicit, și, plecând de la textul original, am rezolvat și problema ploii din Spania, foarte nimerită ironie, în contextul tuturor celorlalte (cupletul *Without You*). Intervenția profesorului din finalul ariei, pe care chiar o întrerupe, vrea să confirme un adevăr pe care Eliza l-a realizat singură: faptul că aceasta și-a câștigat independența față de cel care a crezut că poate transforma doar o parte din întreg. Lucrarea finală, *magnum opus*, a fost realizată de Eliza.

Ultimul subcapitol, III.4., *I've Grown Accustomed To Her Face* a primit comentariul: *mutatis mutandis*, pentru că este ultima transformare care trebuia și chiar a fost realizată. Am început comentariul printr-o serie de comparații cu textul original al lui Bernard Shaw, ale cărui intenții au fost deturnate complet, intenționat, la sfârșit, de către compozitorul Fr. Loewe. Am analizat structura sa melodică, țesătura vocală, ambitusul redus, simplificări componistice care au venit în ajutorul primului Higgins, tocmai pentru a-i permite acestuia să aibă posibilitatea de a-și încălzi atitudinea, de a aborda un ton liric, chiar melancolic. Are tot o formă de cuplet, iar întreruperile tiradelor sau doar a exclamațiilor, sunt, din nou, presărate pe tot parcursul piesei. Am inclus și analize de formă, armonie, indicații de regie, mici modificări de text, care, în limba română, chiar

în lipsa congruenței perfecte, practic, imposibil de realizat, oferă spectatorilor o variantă credibilă, de o calitate excepțională. În relația cu instrumentele din orchestră, se observă o permanentă comunicare, comentariile sunt sugestive: dacă în momentele de răbufnire, este însoțit în special de alămuri, instrumentele de suflat din lemn, harpa și viorile sunt prezente în momentele de delicatețe, de nostalgie.

Am sesizat importanța cvartei coborâtoare din măsura 156, care exprimă abdicarea lui în fața farmecului feminin împotriva căruia luptase cu îndârjire toată viața. Secțiunea a doua muzicală oferă imaginea unei Eliza aflată într-o stare departe de idealul la care fata visase, iar fraza care introduce comentariul său amar este o preluare din *Just You Wait*. Ultimele răbufniri fac trimitere la gloria autoprezentării sale de la început, în *I'm an Ordinary Man*, numai că acum sunt fraze trunchiate, care nu mai conving pe nimeni.

Mai jos este o diagramă care revelează diferențele de natură dinamică dintre diferitele secțiuni ale ariei finale, *I've Grown Accustomed To Her Face* (Figura 13) / *The figure below is the waveform of the aria, edited with Audacity software* (Figure 13):



Este un grafic realizat cu programul *Audacity*, prin extragerea componentei vocale și care reliefează progresia dinamică lipsită, însă, de exagerare, vocalitatea aflându-se în permanență între parametrii normali.

La sfârșit, am inclus idei de regie pentru finalizarea spectacolului într-o manieră logică și ultima concluzie, anume, că prin însuși laconismul creatorilor, imaginația spectatorilor este stimulată, iar felul în care se încheie povestea *love-hate* a celor doi va fi rezolvată de fiecare după căderea cortinei. Când Bernard Shaw a scris propriul *sequel*, a fost doar unul din comentarii proprii sale creații, în egală măsură cu toți ceilalți, spectatori de teatru, teatru muzical sau film și conține impresiile pe care le-a lăsat în urmă unul din cele mai frumoase spectacole de musical din istorie.



## BIBLIOGRAFIE

### .1 Cărți, publicații

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund, *Teoria Estetică (Ästhetische Theorie)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970), traducere din limba germană de Andrei Corbea, Cornelia Eșianu, Gabriel Decuble, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical (Filmul muzical american)*, Indiana University Press, Bloomington, 1987

ANDERSON, Archibald, *Bernard Shaw: Playboy or Prophet? (Bernard Shaw: playboy sau profet ?)*, Kensington Central Library, Appleton, 1932.

ARTAUD, Antonin, *Teatrul și dublul său (Le théâtre et son double)*, Edition Gallimard, Paris, 1964, traducere în limba română de Voichița Sasu și Diana Tihu-Suciu, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997.

BATTISTA, Don Giovanni, *Trattati di musica (II) (Tratate de muzică)*, Stampa Imperiale, Florența, 1763.

BENTLEY, Eric, *An Introduction to Modern Theatre and Drama (O introducere în teatrul modern și dramă)*, Penguin Books; Revised edition, London, 1990.

BLOOM, Ken și VLASTNIK, Frank, *Broadway Musicals, The 101 Greatest Shows of All Time (Musicalurile Broadway-ului, Cele mai mari 101 spectacole din toate timpurile)*, Black Dog & Leventhal Publishers, New York, 2004.

BUTTERWORTH, G. W., *Clement of Alexandria (Clement din Alexandria)*, Ed. William Heinemann, London, G.P. Putnam's Sons, New York, 1919.

CAXTON, William, *Six Books of Metamorphoseos (Șase cărți ale Metamorfozelor)*, Ed. Kessinger Publishing, London, 2010.

CEGOLEA, Gabriela, *Mecanica artei cântului*, Editura Armonia, București, 1992.

CELLETTI, Rodolfo, *History of Bel Canto (Istoria bel canto-ului)*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

CITRON, Stephen, *The Wordsmoth (Meșterul de cuvinte)*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

CORRI, Domenico, *The Singers's Perceptor (Instructorul cântărețului)*, vol. 1, Chappell&Co, London, 1811.

DANTE, Alighieri, *Infernul (Inferno)*, Fabbri Editori, Milan, 1997), traducere de Geo Vasile, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2021.

DEANS, Marjorie, *Meeting at the Sphinx: Gabriel Pascal's Production of Bernard Shaw's Caesar and Cleopatra, with forewords by both the author and producer, Bernard Shaw and Gabriel Pascal*, (*Întâlnire cu Sfinxul: Producția lui Gabriel Pascal – Caesar și Cleopatra a lui Bernard Shaw*, cu un Cuvânt înainte al autorului și al producătorului, Bernard Shaw și Gabriel Pascal), Macdonald & Co, London, 1946.

DEDIU-SANDU, Dan, *Radicalizare și guerrilla*, Editura muzicală, București, 2004.

DRIMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației, vol I, II, III*, Ed. Saeculum, București, 2004.

ECO, Umberto, *Istoria Frumuseții (Storia della Bellezza)*, RCS Libri S.p.A., Bompiani, 2004), traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu, Editura Rao Books, București 2005.

ECO, Umberto, *Istoria Urâtului (Storia della Bruttezza)*, RCS Libri S.p.A., Bompiani, 2007), traducere din limba italiană de Oana Sălișteanu, Anamaria Gebăilă, Editura Rao Books, București 2012.

ECO, Umberto, *O teorie a semioticii (A Theory of Semiotics)*, Indiana University SUA, 1976), traducere din limba engleză de Cezar Radu și Costin Popescu, Editura Trei, București, 2008.

ENGEL, Lehman, *The American Musical Theater (Teatrul muzical american)*, Macmillan Pub Co, New York, 1972.

ENGEL, Lehman, *Words with Music (Cuvinte pe muzică)*, Ed. MacMillan, New York, 1972.

GENE, Lees, *Inventing Champagne: The Worlds of Lerner and Loewe (Inventând șampania – Cuvintele lui Lerner și Loewe)*, St. Martin's Press, New York, 1990.

GLENN, E. M., *The Metamorphoses: Ovid's Roman Games (Metamorfozele: Jocurile romane ale lui Ovidiu)*, University Press of America, Lanham, Maryland, 1986.

GIULEANU, Victor, *Tratat de teoria muzicii, volumele I și II*, Editura Grafoart, București, 2016.

GORDON, David J, SYLVÉN, Liss Kerstin, *Bernard Shaw and the Comic Sublime (Bernard Shaw și sublimul comic)*, Palgrave Macmillan, 1st ed. ,London, 1990.

GREEN, Stanley, *The World of Musical Comedy (Lumea comediei muzicale)*, Da Capo Press, Boston, 1984.

HARRISON, Rex, *Rex: An Autobiography (Rex: o autobiografie)*, Ed. MacMillan, London, 1978

HOLROYD, Michael, *Bernard Shaw: The Pursuit of Power (Bernard Shaw: În căutarea puterii)*, Random House, New York, 1988.

HORNBY, Richard, *Beyond the Verbal in Pygmalion (Dincolo de cuvânt în Pygmalion)*, Penn State University Press, Pennsylvania, 1983.

HUGGETT, Richard, *The Truth About Pygmalion (Adevărul despre Pygmalion)*, William Heineman Ltd., Random House, London, 1969.

HUSSON, Raoul, *Vocea cântată (La voix chantée, Gauthier-Villards Ed., Paris, 1960)*, traducere de N.Gafton, Editura Muzicală, București, 1968.

LERNER, Alan Jay, *My Fair Lady (carte biografică)*, Ed. Coward-McCann, New York, 1956.

LERNER, Alan Jay and LAHR, John, *The Street Where I Live: a Memoir (Strada unde locuiesc: Memorii)*, Da Capo Press, New York, 1994.

LUBBOCK, Mark, în *The Music of 'Musicals (Muzica musicalurilor), The Musical Times (Timpurile musicalurilor)*, vol. 98, Musical Times Publications Ltd, London, 1956.

MARSTON, John, *The Metamorphosis of Pygmalion's Image. (Metamorfoza chipului lui Pygmalion)*, Ed. Edmond Matts, London, 1598.

McGOVERN, Derek, John, *Eliza Undermined: The Romanticisation of Shaw's Pygmalion (Eliza deconspirată: Romantismul lui Pygmalion de G.B.Shaw)*, Messy University, Turitea Campus, New Zealand, 2011.

MERKEL, Rudolf, Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses (Metamorfoze)*, ed. Rudolf Ehwald, Berlin 1903 / E. Rösch, München, 1961

MILES, Geoffrey, *Classical Mythology in English Literature. A Critical Anthology (Mitologia clasică în Literatura engleză. O antologie critică)*, Ed. Routledge, London, 1999.

PASCAL, Valerie, *The Disciple and his Devil (Discipolul și diavolul său)*, Ed. McGraw-Hill, New York, 1970.

PINGHIRIAC, Emil, *Arta cântului vocal*, Editura Fundația România de mâine, București, 1999.

PLATON, Sofistul, traducere de Constantin Noica, Editura Humanitas, București, 2002

POTTER, John, *Tenor: History of a Voice (Tenorul: istoria unei voci)*, New Haven & Yale University Press, London, 2009

PSEUDO-APOLLODORUS, *Bibliothèque (Biblioteca)*, vol. III, traducere de J.G.Frazer, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1921.

RĂDULESCU, Adrian; BUZOIANU, Livia; CHERA, Constantin; BĂRBULESCU, Maria; *Pontica*, Editura: Muzeul de istorie națională și arheologie, Constanța, 1995.

SANDU-DEDIU, Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte*, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., București, 2013.

SĂCEANU, Amza, *Conexiuni teatrale*, Editura Meridiane, București, 1981.

SBÂRCEA, George, *O stradă cu cântec sau povestea musicalului*, Editura Muzicală, București, 1979.

SBÂRCEA, George, *Opereta și lungă ei poveste*, Editura Muzicală, București, 1985.

SHAW, George Bernard, *Pygmalion*, Garden City, New York, 1912.

SHAW, George Bernard, *Pygmalion*, în traducerea lui Petru Comănescu, Editura Litera, București, 2015.

SHAW, George Bernard, *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring (Wagnerianul perfect: Un comentariu la Inelul Nibelungilor)*, 1st World Library - Literary Society, Fairfield, 2004

SONDHEIM, Stephen, *Finishing the Hat (Terminând pălăria)*, Virgin Books, London 2010.

SOREANU, Șerban – Dimitrie, *Rigoare & Inefabil*, Editura Universității Naționale de Muzică, București, 2005.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuși (Работа актера над собой) (Rabota aktera nad soboy)*, traducere de Raluca Rădulescu, Ed. Nemira, București, 2021.

SWAIN, Joseph P, în *The Broadway Musical: A Critical And Musical Survey (Musicalul de pe Broadway, o analiză critică și muzicală)*, Scarecrow Press, Maryland, 2002

WAGNER, Richard, *Actori și cântăreți (Actors and Singers)*, trad. W. Ashton Ellis, University of Nebraska Press, London, 1995

ZĂRNESCU, Maria, *Muzici și Muze: de la piesa de teatru la musical*, Ed. Nemira, București, 2015.

\*\*\* ABC (periódico), 7 octombrie 2013.

\*\*\* *Alpha Journal 1 (Jurnalul Alpha 1)*, no. 2 (toamna lui 1960), articolul *Creation of a lady (Crearea unei doamne)*

\*\*\* *Journal of Singing*, nr.4, *National Association of Teachers of Singing*, martie/aprilie 2011.

Edexcel BTEC Level 3 *National specification in Performing Arts – Issue 1* – Ian. 2010, Edexcel Limited 2009.

\*\*\* *Lincoln Center Theater Review (Recenzii din Lincoln Center Theater)*, nr. 71 (14.03.2018), Lahr, John, articolul *Insist on Joy (Stăruind asupra bucuriei)*.

\*\*\* *The Annual of Shaw Studies*, (*Anuarul studiilor lui Shaw*), nr.3, University Park: Penn State university Press, 1983.

\*\*\*The Times Literary Supplement, *Mai puțin serios (Less than serious)*, SPIEGL, Fritz, London, 10 October 1980.

\*\*\*Variety, nr. 27, oct. 1964, *Variety Media*.

\*\*\* GROVE, George, PRATT, Waldon Selden, *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, (*Dicționarul Grove pentru muzică și muzicieni*), Ed. Legare Street Press, Charleston, South Carolina, 2022.

\*\*\* POPOVICI, Timotei, *Dicționar de muzică*, Editura Muzicală Grafoart, București, 2015.

\*\*\* SHARROCK, A. R., *The Journal of Roman Studies (Jurnalul de studii romane)*, nr.80 “Womanufacture,” (1991).

\*\*\* VANCEA, Zeno, *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și enciclopedică, București, 1984.

\*\*\* WADE – MATTHEWS, Max și THOMSON, Wendy, *The Encyclopedia of Music (Enciclopedia muzicii)*, Ed. Lorenz Books, Dayton, Ohio, 2020.

## .2 Partituri

*My Fair Lady, Vocal Score*, Franz Allers, Theatre Royal, Drury Lane, Warner Chappell Music Ltd., International Music Publications Limited, England, 1956, Frederick Loewe, Book and Lyrics by Alan Jay Lerner.

*My Fair Lady, Partitur*, Music by Fr.Loewe, Book and Lyrics by A.J.Lerner, Orchestrations – Robert Russell Bennett și Philip J. Lang, Dance Music Arranged by T.Rittman, Tams–Witmark Music Library, Inc, New York, 1956.

*My Fair Lady*, Music by Fr.Loewe, Book and Lyrics by A.J.Lerner, *Vocal Score*, Revised Edition, Tams–Witmark Music Library, Inc, New York, 1969.

## .3 Materiale audio - video

*My Fair Lady – The Original Soundtrack Recording*, Columbia, 2 LP, 12.13.2021, înregistrare film – 1964.

Conductor – André Previn

Music By, Lyrics By – Alan Jay Lerner & Frederick Loewe

Performer [Eliza Doolittle] – Audrey Hepburn

Performer [Henry Higgins] – Rex Harrison

Producer – Jack L. Warner

Sleeve Notes – Brooks Atkinson

Supervised By – André Previn

My Fair Lady, Original Broadway Cast, Sony Mid-Price, CD / Album, 03-28-2016.

Cast:

Eliza Doolittle– Julie Andrews

Henry Higgins – Rex Harrison

Alfred P. Doolittle – Stanley Holloway

Colonel Hugh Pickering – Robert Coote

Freddy Eynsford-Hill, a young socialite and Eliza's suitor – John Michael King

Mrs. Pearce – Philippa Bevans

Musical Director: Franz Allers

My Fair Lady in Jazz, Essential Jazz Classics, 2 CD / Album, 13.01.2017.

1.1 Get Me to the Church on Time - Shelly Manne

1.2 On the Street Where You Live - Shelly Manne

1.3 I've Grown Accustomed to Her Face - Shelly Manne

1.4 Wouldn't It Be Lovely? - Shelly Manne

1.5 Ascot Gavotte - Shelly Manne

1.6 Show Me - Shelly Manne

1.7 With a Little Bit of Luck - Shelly Manne

1.8 I Could Have Danced All Night - Shelly Manne

1.9 I've Grown Accustomed to Her Face - the Oscar Peterson Trio

1.10 Get Me to the Church on Time - the Oscar Peterson Trio

1.11 Show Me - the Oscar Peterson Trio

1.12 I Could Have Danced All Night - the Oscar Peterson Trio

1.13 On the Street Where You Live - the Oscar Peterson Trio

1.14 Wouldn't It Be Lovely? - the Oscar Peterson Trio

- 1.15 The Rain in Spain - the Oscar Peterson Trio
- 2.1 Show Me - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.2 I've Grown Accustomed to Her Face - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.3 With a Little Bit of Luck - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.4 The Rain in Spain - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.5 Get Me to the Church on Time - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.6 Wouldn't It Be Lovely? - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.7 I Could Have Danced All Night - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.8 On the Street Where You Live - Billy Taylor Trio/Gerry Mulligan
- 2.9 I've Grown Accustomed to Her Face - Chet Baker Septet
- 2.10 I Could Have Danced All Night - Chet Baker Septet
- 2.11 On the Street Where You Live - Chet Baker Septet
- 2.12 Show Me - Chet Baker Septet
- 2.13 On the Street Where You Live - Bill Hardman Quintet
- 2.14 I Could Have Danced All Night - Bill Hardman Quintet
- 2.15 Wouldn't It Be Lovely? - Coleman Hawkins Quartet

My Fair Lady (2018 Broadway Cast Recording), CD, Broadway Records, 2018.

Lauren Ambrose as Eliza Doolittle

Harry Hadden-Paton as Henry Higgins

Norbert Leo Butz as Alfred P. Doolittle

Allan Corduner as Colonel Pickering

Jordan Donica as Freddy Eynsford-Hill

Linda Muggleston as Mrs. Pearce

Music Director - Ted Sperling

My Fair Lady, DVD, Paramount Home Entertainment, 07/11/2016

Cast:

Audrey Hepburn as Eliza Doolittle

Rex Harrison as Professor Henry Higgins – a cântat live

Stanley Holloway as Alfred P. Doolittle

Wilfrid Hyde-White as Colonel Hugh Pickering

Jeremy Brett as Freddy Eynsford-Hill

Mona Washbourne as Mrs. Pearce, Higgins' housekeeper

Studio Orchestra conducted by André Previn

.4 Webografie

<http://musicals.net/forums/viewforum.php?f=59&start=50>

<https://poenmuzicologie.blogspot.com/>

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195335330.001.0001/acref-9780195335330-miscMatter-0004>

[https://www.nats.org/\\_Library/Kennedy\\_JOS\\_Files\\_2013/JOS-064-2-2007-213.pdf](https://www.nats.org/_Library/Kennedy_JOS_Files_2013/JOS-064-2-2007-213.pdf)