Universitatea
Transilvania
din Brașov

ȘCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Mihaela-Elena BĂJEA (STANCIU)

Dramaturgie, virtuozitate vocală și ornamentică în epoca belcanto-ului – Roluri de soprană lirică în operele lui Gaetano Donizetti

REZUMAT

Conducător ştiințific

Prof.dr. Petruța Maria Coroiu

BRAȘOV, 2024

CUPRINS

INTRODUCERE

1. PREMIZELE ACESTEI LUCRĂRI DE DOCTORAT
2. PENTRU CE ESTE IMPORTANTĂ ACEASTĂ LUCRARE DE DOCTORAT
3. PREGĂTIREA UNUI ROL

CAPITOLUL I: ISTORIA ȘI EVOLUȚIA ORNAMENTAȚIILOR ÎN ARIILE DE OPERĂ ÎNCEPÂND CU EPOCA RENAȘTERII ȘI PÂNĂ LA MELODRAMA ITALIANĂ A ÎNCEPUTULUI DE SECOL XIX

I.1. ÎNFRUMUSEȚĂRILE VOCALE ȘI INSTRUMENTALE ÎN EPOCA RENAȘTERII: MANUALE ȘI TEHNICI DE APLICARE A IMPROVIZAȚIEI DE TIP ORNAMENTAL

I.2, ORNAMENTICA VOCALĂ ÎN EPOCA BAROCULUI MUZICAL

I.3, ORNAMENTICA VOCALĂ ÎN SECOLUL XVIII ȘI ÎNCEPUTURILE *BELCANTO*-ULUI

I.3.1, Pietro Francesco Tosi și Giovanni Battista Mancini, primii teoreticieni ai belcanto-ului

CAPITOLUL II: TRADIȚIE ȘI VIRTUOZITATE VOCALĂ LA APOGEUL *BELCANTO*-ULUI ITALIAN

II.1, OPERA ITALIANĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

II.2, MELODRAMA ITALIANĂ LA ÎNCEPUT DE SECOL XIX: *BELCANTO*, VIRTUOZITATE VOCALĂ ȘI ORNAMENTICĂ

CAPITOLUL III: GAETANO DONIZETTI ȘI OPERA: DRAMATURGIE ȘI STIL ÎN OPERELE LUI GAETANO DONIZETTI

III.1, GAETANO DONIZETTI – VIAȚA ȘI CREAȚIA – SCURTĂ PREZENTARE

III.2, GAETANO DONIZETTI – STIL ȘI INFLUENȚE

III.3, GAETANO DONIZETTI – DRAMATURGIE, STIL ȘI EXPRESIVITATE

III.4, GAETANO DONIZETTI, VINCENZO BELLINI, ȘI AUTORUL DE LIBRETE DE OPERĂ FELICE ROMANI

CAPITOLUL IV: DRAMATURGIE, ORNAMENTICĂ ȘI VIRTUOZITATE VOCALĂ ÎN ROLURI DE SOPRANĂ LIRICĂ DIN OPERELE LUI GAETANO DONIZETTI

IV.1 – LUCIA DI LAMMERMOOR – ROLUL LUCIA

IV.2 – DON PASQUALE, ROLUL NORINA

IV.3, L'ELISIR D'AMORE, ROLUL ADINA

IV.4, LA FILLE DU RÉGIMENT, ROLUL MARIE

CAPITOLUL V: CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

PARTITURI
ARTICOLE DIN PUBLICAȚII ȘI PERIODICE
DICȚIONARE, ENCICLOPEDII
CĂRȚI

INTRODUCERE

1. Premizele acestei lucrări de doctorat

Această teză de doctorat sper să completeze unele goluri existente în abordarea unui stil vocal specific unor epoci istorice muzicale, și anume bine-cunoscutul stil vocal *belcanto*. Pentru a aborda acest stil, o tehnică vocală solidă este un proces continuu de învățare. Cu o îndrumare adecvată, pe măsură ce un tânăr cântăreț se maturizează și evoluează, tehnica sa se dezvoltă și ea, susținută de o bază solidă de care fiecare interpret are nevoie. Concentrarea asupra aspectelor tehnice ale vocii este importantă, dar, în aceeași măsură, nici componentele emoționale nu trebuie neglijate. Atunci când mintea, corpul și sufletul sunt expuse, acestea se împletesc unele cu altele, creând un centru de concentrare, un sentiment de pace, și un parteneriat bazat pe o tehnică fermă.

2. Pentru ce este importantă această lucrare de doctorat

Această teză de doctorat are o mare importanță deoarece trebuiesc depășite două probleme fundamentale:

1. Problema predării tehnicii și stilului vocal *belcanto*.

2. Problema ornamenticii muzicale a *belcanto*-ului.

Totodată se cereau lămurite următoarele chestiuni legate de problema ornamenticii muzicale:

1. Distincția artei de a cânta nu se află în principiile ei, ci în modul de aplicare al acestora.

2. Pentru a dobândi arta de a cânta, trebuie să existe atât înzestrare naturală cât și multă practică asiduă.

3. Un cântăreț trebuie să aibă un auz muzical de calitate.

4. Vocea trebuie să fie șlefuită pentru a cuprinde întregul corp al instrumentului (vocal) cu o gestionare abilă, calitate tinzând către perfecțiune.

5. O cerință importantă o reprezintă *crescendo*-ul și *diminuendo*-ul.

6. Sunt necesare o percepție rapidă și o articulare distinctă care aduc viață, sentiment și expresie fiecărui cuvânt.

7. Atributele fizice includ plămâni cuprinzători și dezvoltați în mod corespunzător.

8. Sunt necesare cunoștințe de compoziție muzicală.

9. O voce bună nu necesită o muncă excesivă sau o impunere energică pentru a fi obținută.

3. Pregătirea unui rol

Pregătirea unui rol de operă constituie un proces de mare importanță și de primă necesitate prin focalizarea gândirii către scopul propus, dar cu liniște și seninătate. Familiarizarea cu stilul compozițional, personalitatea și poziția istorică în epocă a compozitorului, cercetarea istoricului operei, citirea libretului operei pentru o bună familiarizare cu subiectul constituie unele dintre etapele premergătoare abordării unui rol într-o operă.

CAPITOLUL I
Istoria și evoluția ornamentațiilor în ariile de operă începând cu Epoca Renașterii și până la melodrama italiană a începutului de secol XIX.

I.1. Înfrumusețările vocale și instrumentale în Epoca Renașterii: Manuale și tehnici de aplicare a improvizației de tip ornamental

În drumul lung al evoluției genului operei, manualele au constituit un mijloc eficient de propagare a tehnicilor vocale proprii Polifoniei vocale a Renașterii muzicale. Principalii autori ai acestor tratate au fost: Sylvestro di Ganassi și Giralamo dalla Casa (Italia), Diego Ortiz (Spania), Adrian Petit Coclicus (Franța), Hermann Finck (Germania). Principalele forme de ornamentație erau diminuțiile, acestea impunând reguli stricte aplicate caracterului tipic improvizatoric. Ele confereau discursului muzical un sentiment de frumusețe obiectivă, având în același timp un efect estetic deosebit.

I.2, Ornamentica vocală în Epoca Barocului muzical

O schimbare treptată în practicile de ornamentare și înfrumusețare a avut loc în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, schimbare caracterizată în primul rând prin subordonarea muzicii în fața textului poetic. În al doilea rând, ornamentele rapide, grupate în funcție de spațiul cultural *groppo* (Italia) și agréments (Franța) constituite în *apogiaturi, triluri, mordente, grupetto*-uri, *coulé*-uri**,** *port-de voix,* înlocuiesc treptat diminuțiile, considerate în acele momente greoaie. În ciuda variațiilor de stil de la barocul timpuriu la barocul târziu și de la o parte a Europei la cealaltă, a existat un tabel de ornamente specifice care au fost folosite constant în cea mai mare parte a continentului.

I.3, Ornamentica vocală în secolul XVIII și începuturile belcanto-ului

Stilul vocal al școlii napolitane, stă la baza stilului *belcanto*, înfrumusețările vocale adăugate de către cântăreți fiind una din principalele sale caracteristici. Teoreticienii care definesc în mod clar cursul ornamenticii vocale în secolul XVIII sunt: *Pietro Francesco Tosi* și *Giovanni Battista Mancini.* Ei sunt totodată și autorii celor două manuale care au influențat puternic evoluția ulterioară a stilului denumit generic *belcanto*: „*Opinioni de cantori antichi e moderni" (P. Fr. Tosi)* și „*Reflesioni pratiche sul Canto figurato"(G, B. Mancini).* Ambele manuale au sintetizat și ordonat atât multitudinea de ornamente muzicale utilizate de către cântăreții epocii (*messa di voce*, *appoggiatura*, *trilul*, *passagio*-ul, *diviziunile*, *strascino*, *volatina*) cât și cadențele utilizate de către soloștii vocali (*cadenza da capo*, *cadenza superioară* și *cadenza inferioară, cadenza finală).*

În epocă se menționa faptul că numai printr-o practică asiduă și cu multă răbdare, cântărețul putea învăța toate aceste tipuri de ornamente, maestrul având un rol crucial în dobândirea tuturor abilităților necesare asimilării lor.

CAPITOLUL II
Tradiție și virtuozitate vocală la apogeul *belcanto*-ului italian

II.1, Opera italiană la începutul secolului al XIX-lea

Epoca apogeului *belcanto*-ului italian, face de obicei referire la cei trei mari reprezentanți ai ei: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti. Cronologic este plasată la începutul secolului XIX, iar geografic este localizată în Italia. Studiile istoriografice referitoare la confirmă originile operei ca fiind localizate în poezia pre-dramatică a Greciei antice urmată de dezvoltarea și înflorirea ei ulterioară în teatru. Așa cum teatrul grec era considerat cea mai solemnă platformă de exprimare a culturii unei societăți, tot așa și opera italiană era considerată ca fiind vârful realizărilor culturale ale societății sfârșitului de secol XVIII și începutului de secol XIX. Opera era de altfel singurul gen muzical de mare anvergură care putea fi luat în serios de către italieni pentru care „muzică" însemna „operă". Tradiția lirică italiană dominată de poezie mai degrabă decât de dramă se baza în mod natural pe cântăreț mai mult decât pe orchestră. Este necesar să înțelegem rolul libretului în opera de la începutul secolului al XIX-lea în viziunea cântărețului de pe scenă, deoarece el era cel care împlinea prin muzică întreaga poezie a textului originar.

Soliștii vocali dispuneau de trei mijloace de exprimare a ideilor și sentimentelor lor: prin cuvinte, prin culoarea timbrală vocală, prin gest, care constă în mișcările exterioare și în postùrile corpului. Italienii considerau recitativul, în special declamația acompaniată, ca fiind „fundamentul operei", în vreme ce textele ariilor erau strâns legate de o schemă strictă de rime fiind tratate mai degrabă ca

poezie decât ca simple texte pentru expresia muzicală. Deoarece conținutul artistic al muzicii depindea strict de poezie, arta cântatului necesita cea mai elegantă rostire a cuvintelor, mai degrabă decât interpretarea lor, astfel că tratatele de *belcanto* au subliniat mai mult importanța unui stil natural de pronunție decât considerațiile legate de expresivitate,

Articularea dramatică prin contribuțiile orchestrale reprezintă un concept care își are puțin loc atât în ideea italiană despre puterea muzicii, cât și în concepția lor despre dramă în cadrul libretului. Pentru italieni orchestra nu era ceva care exista de sine stătător, ci doar ca parte a unui întreg mai mare, muzica orchestrală fiind mai puțin dezvoltată în Italia decât în alte părți ale Europei.

II.2, Melodrama italiană la început de secol XIX: Belcanto, virtuozitate vocală și ornamentică

În cadrul melodramei italiene, accentul era pus îndeosebi pe abilitățile artistice și de bun gust ale cântărețului, stilul de cântat *belcanto* subliniind trăsăturile naturale ale vocii ca instrument menit să descrie expresivitatea unei lucrări muzicale. *Belcanto* era de fapt un concept constând în realitate din emiterea de sunete rotunde, frumoase ce se topesc unul în celălalt, formând o linie a cântatului care este însăși esența artei. Vocea de tip *belcanto*, se putea remarca prin consistența și fermitatea sunetelor emise, susținute de ceea ce italienii denumeau generic *vibrazione*.

Articulațiile muzicale ale stilului *belcanto* cuprind o mare varietate de accente dinamice (***sfz***, ***sfp***, ***rf***, ***sfi***), dar și o flexibilitate ritmică deosebită centrată pe un *rubato* pronunțat. Există de asemenea două procedee tehnice dominante nou introduse caracteristice acestui stil: *vibrato* și *portamento (*diferit ca manieră de execuție de *legato)*. Partiturile aveau deseori mențiunări cum ar fi *a piacere*, *col canto* sau *colla voce*, lăsând cântărețului libertatea de a proceda după bunul său plac, adăugând ceva simplu sau mai elaborat, în funcție de contextul dramatic.

Există cinci stiluri diferite ale tehnicii de cânt *belcanto*:

1. *Canto spianato,* manieră de cânt elegantă, rafinată, bazată mult pe *messa di voce*, *tempo rubato* și o ornamentică bogată dar nu excesivă.

2. *Canto fiorito,* bogat în ornamente permițând cântăreților să își etaleze atât bogăția imaginației cât și elasticitatea propriilor voci.

3. *Canto di agilità*, abundând în arpegii și triluri caracterizat prin adaptabilitatea atât la intensități sonore variate cât și la multiple schimbări de tempo.

4. *Canto di maniera*, caracterizat prin sobrietate și suplețe. Și prin evitarea ornamentelor ostentative fiind adesea utilizat deseori în operele bufe.

5. *Canto di bravura*, o manieră de cântat sugerând forță și pasiune și care utiliza un adevărat torent de sunete și ornamentații.

Ornamentica muzicală a stilului *belcanto*, foarte elaborată, era caracterizată atât prin bun gust cât și printr-o mare varietate de procedee utilizate. Notele de înfrumusețare cum ar fi *accaciatura*, *apogiaturi*, *mordente*, *triluri*, *grupetto*-uri, erau adesea grupate în cadrul cadențelor menite a evidenția finalul unei arii sau al unei secțiuni. Această ornamentică muzicală ajunsă la stadiul său cel mai elaborat putea fi folosită deasemenea pentru a crea o mare varietate de reveniri ale unei arii *da*

capo sau într-o formă de *rondo*, având însă și scopul de a diferenția versurile în cadrul pieselor muzicale cu formă strofică.

CAPITOLUL III
Gaetano Donizetti și opera: Dramaturgie și stil în operele lui Gaetano Donizetti

III.1, Gaetano Donizetti – Viața și creația – scurtă prezentare

Născut în 1797, Gaetano Donizetti nu a avut vreo influență muzicală venită din familie. La vârsta de 9 ani este primit în școala de muzică din Bergamo mulțumită lui Johann Simon Mayr (1763-1845). Aici ia lecții de canto și pian intrând chiar în corul Bisericii Santa Maria Maggiore din Bergamo. La vârsta de paisprezece ani pleacă la Bologna, unde studiază compoziția și contrapunctul cu Padre Stanislau Mattei (fost profesor al lui Wolfgang Amadeus Mozart). Valoarea talentului lui Gaetano Donizetti iese la lumină odată cu succesul operei sale *Zoraida di Granata*, prezentată la Roma în 1822. Din acest moment, viața sa va deveni o neobosită luptă pentru afirmare pe un drum ascendent, deplasându-se fără încetare de la un teatru liric la altul de-a lungul întregii peninsule italice (Roma, Veneția, Neapole, Milano, Palermo). Viteza cu care compunea era proverbială, astfel încât de-a lungul vieții sale compus 71 opere, aproximativ 200 de cântece cu acompaniament de pian, 20 de cvartete de coarde, diverse piese instrumentale (în special pentru instrumente de suflat din lemn), un Requiem în memoria lui Vincenzo Bellini și o mulțime de alte piese vocale religioase. Dintre lucrările sale scenice importante pot fi enumerate: *Anna Bolena (1830)*, *L'elisir d'amore (1831), Lucrezia Borgia (1833), Maria Stuarda (1835), Lucia di Lammermoor (1835), Roberto Devereux (1838), La Fille du regiment (1840), La Favorite (1840), Linda de Chamounix (1841), Don Pasquale (1841), Maria di Rohan (1843), Dom Sébastien roi de Portugal (1843), Caterina Cornaro (1844).*
Moare în anul 1848, doborât de o boală care în inainte de a-l ucide îi distruge atât forța creatoare cât și rațiunea.

III.2, Gaetano Donizetti – Stil și influențe

În primul rând au existat Influențe majore ale lui Simon Mayr asupra lui Gaetano Donizetti concretizate prin: utilizarea unui stil compozițional internațional (melodie de tip italian, armonie germană, declamație de tip francez), creșterea importanței caracteristicilor instrumentale individuale și extinderea paletei de culori orchestrale, cavatina utilizată des (nu numai ca arie de final), secțiunile dramatice extinse (prin acumularea de mai multe scene), dezvoltarea aspectelor dramatice, dezvoltare intelectuală prin lectura operelor marilor scriitori ai lumii, credința fermă în Biserica Catolică.

Gaetano Donizetti a fost influențat mai profund și mai durabil de către Gioachino Rossini, ale cărui ritmuri alerte, orchestrații strălucitoare, *crescendo*-uri irepresibile și modulații spectaculoase, dar decisive și judicios abordate, au influențat puternic primele opere ale sale. Influența lui Vincenzo Bellini îl transformă iremediabil într-un compozitor de factură romantică. Operele sale de mai târziu,

în special cele scrise pentru Paris și Viena, oferă indicii care demonstrează faptul că Gaetano Donizetti i-a studiat cu interes pe Ludwig van Beethoven, Giacomo Meyerbeer și Carl Maria von Weber.

Gaetano Donizetti a fost nu numai influențat de către principalii compozitori contemporani cu el, de către curentele muzicale la modă sau de către stilul de cântat al epocii, dar el însuși a avut o puternică influență asupra creației compozitorilor mai tineri decât el, în special asupra lui Giuseppe Verdi, numeroase anticipări directe ale unor creații verdiene regăsindu-se în operele lui Gaetano Donizetti.

III.3, Gaetano Donizetti – Dramaturgie, stil și expresivitate

Gaetano Donizetti avea o mare capacitate de a crea o anumită individualitate pentru fiecare personaj și o mare putere de a-l conduce către culmile pasionale ale iubirii romantice. Dar el echilibrează acest concept, arătând și aspecte neplăcute ale psihologiei personajelor tocmai cu scopul reorientării ideatice către iubire.

Una din marile noutăți aduse de către compozitor o reprezintă caracterizarea individuală a personajelor ce compun ansamblurile, definite mai înainte ca anonime.

Gaetano Donizetti s-a dovedit a fi un adevărat maestru în arta ornamenticii vocale, utilizarea de către el a fioriturilor și a coloraturilor necesitând o mare agilitate a aparatului vocal. Secvențialitatea întinsă, succesiunea gamelor vocale cerând de asemenea un control solid al respirației, bine centrat și utilizând un *legatto* susținut. Cântatul frumos, așa cum o spune însăși denumirea de *belcanto*, are nevoie, pentru realizarea lui de un mijloc de transmitere spre a-și manifesta individualitatea, în concepția lui Gaetano Donizetti vocea funcționând ca un instrument independent, susținut de un aport orchestral elegant.

Un aspect în care Gaetano Donizetti este aproape întotdeauna la cel mai înalt nivel, fiind în mod constant superior lui Vincenzo Bellini, îl reprezintă construcția ansamblurilor, în special a acelor momente lente care concentrează acțiunea la începutul unui final.

Marile arii și duetele nu respectă întotdeauna planul convențional al unui *cantabile* urmat de o *cabaletta* de două strofe iar în operele târzii acest tip de structură nu mai apare aproape deloc, el renunțând la simetrie în favoarea logicii acțiunii dramatice a intrigii. În acest sens, o inovație foarte eficientă pe care Gaetano Donizetti a folosit-o cu succes, este introducerea celei de-a doua voci într-un duet printr-o schimbare atât de mod, cât și de material tematic nou.

O altă trăsătură personală a lui Gaetano Donizetti este aceea de a oscila între modul major și modul minor pe parcursul unei melodii, pentru a produce un efect simplu de patetism printr-o modulație neașteptată chiar înainte de sfârșitul unei fraze muzicale. Folosește de asemenea cu convingere rețeta lui Gioachino Rossini de a avea în orchestră o melodie continuă, uneori repetată în tonalități diferite, în timp ce pe scenă vocile se manifestă independent, introducând însă în acest procedeu o puternică tentă de ironie.

Dar originalitatea lui Gaetano Donizetti se manifestă cel mai mult în dinamicitatea operelor sale. Aici, personajele moderne, cu manifestări directe și emotivitate puternică au primit o înveșmântare sonoră mai completă ca niciodată. Gaetano Donizetti a structurat temele vocale ale secțiunilor sale parlante, din ce în ce mai abil pe măsură ce se maturiza, pentru a evoca stările psiho-afective ale dialogurilor care le susțineau. În duetele sale, Gaetano Donizetti s-a îndepărtat treptat de temele comune

preferate de Gioachino Rossini și Vincenzo Bellini, cu potențialul lor limitat de expresivitate subliniind în schimb sentimentele contradictorii ale personajelor sale prin melodii contrastante.

III.4, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, și autorul de librete de operă Felice Romani

A existat o colaborare strânsă între Gaetano Donizetti și autorul de librete de operă Felice Romani. Prin moartea bruscă și nefericită a lui Vincenzo Bellini, Felice Romani, până atunci libretistul exclusiv al regretatului compozitor își reorientează atenția către Gaetano Donizetti, aflat într-un mare avânt creator. Din colaborarea lor au rezultat opere de o inestimabilă valoare. Acestea sunt: *Chiara e Serafina (1822), Alina, Regina Golcondei (1828), Anna Bolena (1830), Gianni di Parigi (1831), Ugo, conte di Parigi (1832), L'elisir d'amore (1831), Parisina (1833), Rosmonda d'Inghilterra (1833)., Lucrezia Borgia (1833).* Colaborarea celor doi va înceta odată cu această ultimă operă mai sus menționată, al cărui subiect contravenea simțului fastidios și de modă veche, dublat de bun gust literar-artistic al celebrului literat.

CAPITOLUL IV:
Dramaturgie, ornamentică și virtuozitate vocală în roluri de soprană lirică din operele lui Gaetano Donizetti

IV.1 – Lucia di Lammermoor – Rolul Lucia

Cea mai cunoscută dintre operele lui Gaetano Donizetti reprezintă o adaptare făcută de către compozitor împreună cu libretistul Salvatore Cammarano după romanul *Mireasa din Lammermoor* de Sir Walter Scott. Romanul lui Walter Scott, la rândul lui, a fost inspirat după o întâmplare reală petrecută pe teritoriul Scoției actuale. Deși intriga operei are asemănări cu cea a romanului, ea reprezintă totuși o versiune condensată, asemănările dintre *Lucia di Lammermoor* și *Mireasa din Lammermoor* fiind evidente. În timp ce Lucy a lui Walter Scott este un personaj tern și destul de comun, Lucia din opera lui Gaetano Donizetti pare detașată de realitate, dezarmant de volubilă, exprimând sentimente frumoase într-un limbaj grațios și foarte stilizat. Cu alte cuvinte, în comparație cu realismul depresiv îngrijorător al lui Lucy, Lucia este estetizată, celebrată printr-o muzică plină de cantabilitate și o reprezentare vizuală atrăgătoare. Această estetizare a făcut ca Lucia să poată într-adevăr să captiveze publicul, entuziasmul pentru scena nebuniei fiind de lungă durată.

Prima arie a Luciei, și anume *Cavatina* din actul I al operei, conduce în mod iremediabil mersul lucrurilor către tragedia ultimă din *Aria nebuniei*. Impregnată de un puternic fatalism prin evocarea apariției unei fantome, această cavatină foarte dezvoltată, având o introducere strălucitoare dominată sonor de unduirile harpei solistice ilustrează atât sentimentul sumbru dominant încă de la preludiul operei cât și vocalitatea întregii arii care gravitează în jurul a trei elemente esențiale ale stilului belcanto: *legato*, *portamento* și *messa di voce*. Gaetano Donizetti valorifică posibilitățile expresive ale vocii de soprană lirică, fiecare cuvânt fiind învesmântat în culori

timbrale diferențiate în funcție de situațiile psiho-afective ale diferitelor momente evocate. Atmosfera gotică, tipică romantismului de început de secol nouăsprezece, este redată cu multă plasticitate, dar și cu mult spirit clasic de către compozitor, care nu își putea permite la acea vreme prea multe evadări din stilul oarecum rigid al canoanelor operei italiene.

În cea de-a doua parte a cavatinei, vocalitatea se apropie de modalitatea de cânt denumită sui-generis *agilità di maniera*; acest mod de execuție fiind dominat de eleganța și intensitatea sonoră a sunetelor din registrul acut, formulele ornamentale concretizate în elemente de virtuozitate vocală, *messa di voce, apogiaturi*, *triluri* sugerând pe deplin starea de extaz final a protagonistei

În această cavatină, muzica se subordonează strict schimbărilor de text; într-o manieră convențională, nebunia nu afectează imaginea favorabilă, sănătoasă, a eroinei a cărei voce, cu exploziile sale de coloratură rămâne strâns legată de text.

Punctul culminant al operei „*Lucia di Lammermoor"* rămîne totuși marea scenă a nebuniei Luciei. Acest moment cu totul special în istoria operei reprezintă un exemplu important care ilustrează maniera în care Gaetano Donizetti folosește elemente muzicale precum tonalitățile, tempo-urile, ornamentica deosebit de elabortă și insistentă, temele muzicale și culoarea sonoră a textului în scopuri dramatice.

Prezența vocală a Luciei prin înfrumusețările extravagante, prin secvențări și melisme, prin celebra cadență cu flaut (sau *Glassharmonica*) pare să creeze o legătură intimă intuitivă între nebunie și ornamentica vocală utilizată: trilurile, formulele ornamentale combinate cu sunetele înalte din registrul supraacut sugerând o amploare insuportabilă a emoției. Ornamentica vocală excesivă are un efect straniu: atmosfera muzicală aparent echilibrată este tulburată prin aceste exagerări manieristice, avertizând prin lungimea și frecvența lor neobișnuită asupra nebuniei personajului. În general, o anumită cantitate de ornamentică poate fi acceptată, dar de îndată ce ea devine exagerată, indică o situație dominată de anormalitate.

IV.2 – Don Pasquale, rolul Norina

Opera „*Don Pasquale",* creată în anul 1841 de către Gaetano Donizetti reprezintă apogeul, desăvârșirea ultimă a spiritului creator al compozitorului. Ultima mare opera bufă a secolului XIX (dacă este să nu includem în listă opera *Falstaff* a lui Giuseppe Verdi) este totodată și cea mai modernă creație a compozitorului prin modul de abordare a actualității subiectului (pentru acea epocă), prin decorurile și costumele sugerând cotidianul, prin mesajele de avertisment inserate mai ales în actul al II-lea al operei care avertizează asupra intruziunii citadinului, a agresivității modei în casa și în viața fiecăruia.

Muzica operei realizează aceeași strategie de actualizare în plan sonor. Efectul de naturalețe cotidiană este obținut prin diferite tehnici:

1. Caracterul lejer și flexibil al „manierei conversaționale" care impregnează multe părți dialogate ale operei;
2. Demontarea formelor închise respectate până în acel moment, care tind să se disipeze în episode scurte legate de desfășurarea intrigii;
3. Nuanțele pasionale melancolic-patetice;
4. Rolul preponderent pe care îl aveau dansurile la modă în Parisul acelei epoci, utilizate în conturarea motivelor muzicale din multe numere închise.

Don Pasquale reprezintă unul dintre cele mai populare modele preluate din *comedia dell'arte*, precum și una dintre cele mai frecvente tipare ale intrigilor genului: lupta tinerilor îndrăgostiți, sau *innamorati*, a căror unire este împiedicată de unul sau mai mulți bătrâni (*i vecchi*), sau de un gardian gelos. Corespondența personajelor *commediei dell'arte* în opera Don Pasquale este următoarea: DON PASQUALE: *Pantalone* (*I vecchi*); ERNESTO: *Pierrot (innamorati);* NORINA: *Colombina* (*innomorati*); Dr. MALATESTA: *Scapino (zanni)*

Caracterul capricios al Norinei, personajul central al operei se manifestă din plin în cavatina din actul I al operei, "*Quel guardo il cavaliere*". Organizată în două secțiuni, o primă parte introductivă narativ-recitativă și cea de a doua, aria propriu zisă, această bijuterie a *belcanto*-ului are darul de a ilustra sonor întreaga gamă de sentimente de atitudini și de manifestări nonconformiste (unele foarte bine camuflate), prin intermeiul unui întreg arsenal de mijloace sonore: formule ritmice punctate, secvențe ornamentate ascendente și descendente, ruperi ale desenului melodic, linii melodice încărcate de triluri și apogiaturi, pasaje, fiorituri, structuri ritmico-melodice în valori de triolete. Trilul final, de lungă durată (7 măsuri), ilustrează enorma energie interioară și exterioară a Norinei, care, în acest fel își proclamă supremația absolută, această arie încununând cum nu se putea mai bine splendoarea virtuozității vocale tipice perioadei de strălucire maximă a *belcanto*-ului.

IV.3, L'elisir d'amore, rolul Adina

În creația lui Gaetano Donizetti*, „L'elisir d'amore"* și ulterior „*Don Pasquale"* sunt capodoperele creației sale comice, nu numai în privința arhitecturii sonore, dar și în privința personajelor atractive și credibile, totul fiind ilustrat printr-o muzică sclipitoare. Mai ales în cazul operei „*L'elisir d'amore"*, compozitorul demonstrează o mare capacitate de a injecta sentiment în textura comediei diferențiindu-se astfel de celebra operă „*Il barbiere di Siviglia"* de Gioachino Rossini, ale cărei personaje sunt prezentate destul de exterior, conform uzanțelor tipice farsei. Personajele lui Gaetano Donizetti trăiesc într-o lume care nu mai este o farsă, ci o comedie romantică, superioritatea operei „*L'elisir d'amore"* față de operele comice anterioare ale epocii fiind evidentă, mai ales prin caracterizarea muzicală.

În această operă romantică sunt implicate cinci roluri principale, fiecare dintre ele oferind o altă perspectivă asupra efectelor iubirii. Idealurile lui Gaetano Donizetti în materie de dragoste sunt reprezentate prin conturarea caracterelor personajelor, numele - Adina, Nemorino, Belcore, Giannetta și Dulcamara - reprezintând simbolic unele dintre numeroasele fațete ale iubirii și efectele acesteia asupra spiritului uman.

Pe parcursul întregii opere, Gaetano Donizetti asociază centrele tonale și treptele tonalităților specifice cu dramaturgia și psihologia personajelor pe de o parte și utilizare într-o anumită măsură utilizarea anumitor forme de împrumut modal. Folosirea treptelor a treia și a șasea ale gamei Do major permite fără probleme tranzițiile tonale. Interesant este însă modul în care Gaetano Donizetti utilizează aceste trepte ale tonalității, sugerând pentru scurt timp modul minor omonim, nerămânând cu toate acestea în tonalitatea minoră sugerată.

Întreaga operă se concentrează în primul rând pe relația dintre Adina și Nemorino, pe conceptul de dragoste adevărată, precum și pe dorința lor de a o experimenta. Fiecare dintre cele două personaje are propria viziune asupra a ceea ce crede că ar trebui să fie iubirea adevărată, sugerând într-un fel sau altul abilitățile comportamentale adecvate pentru a o dobândi. Acest demers nu este de fapt un act neobișnuit nici în operă, nici în situațiile din viața reală, procesul de gândire specific având un anumit grad de influență asupra sensibilității spiritului uman, atât pe scenă cât și în viața cotidiană.

Adina, ca eroină centrală a operei reprezintă o adevărată forță magnetică, reușind să capteze la fiecare apariție a sa atenția celorlalte personaje aflate pe scenă și influențând în egală măsură narațiunea lucrării. Elementele de ornamentică vocală susțin caracterul ei bogat dotat cu o imaginație naivă, dar în același timp având acea abnegație și putere de sacrificiu pentru persoana iubită. În derularea lor, se scucced linii vocale melodice bogat ornamentate cu diviziuni, pasaje melodice ascendente și descendente, cadențe ornamentate, motive ritmico-melodice arpegiate. Dacă în actul I, desenul melodic este oarecum capricios, căutat, respirând o bucurie oarecum forțată, liniile vocale din actul al II-lea al operei, având o mișcare melodică amplă și un caracter strălucitor, subliniază credința sinceră, pasiunea, constanța și sacralitatea iubirii.

IV.4, La fille du régiment, rolul Marie

Opera *Fiica regimentului* (*La fille du régiment*), scrisă în limba franceză a avut premiera la Opera Comică din Paris, în anul 1840. Primită la început cu unele rezerve, ea va reveni în forță , devenind opera patriotică franceză prin excelență. Încă înainte de izbucnirea primului război mondial a totalizat peste o mie de reprezentații. În anul 1840 publicul de la Opéra-Comique a recunoscut desigur accentele patriotice ale acestor piese. Peste ani, *„La fiile du regiment"* a căpătat chiar statutul de al doilea imn național, și, începând cu anul 1848, *„La fiile du regiment"* a fost reprezentată în mod constant de Ziua Bastiliei.

„La fille du regiment" a fost prezentată pe scenă în moduri foarte diferite, în funcție de orașe, de situațiile politice și de circulația surselor și a sfârșit prin a fi reprezentată într-o formă mixtă. În secolul trecut, odată ce prezența pariziană operei s-a stins, versiunea italiană a avut o circulație sporită. Dificultatea de a transforma dialogurile vorbite în recitative a împiedicat însă mult relansarea sa ulterioară.

Pe lângă spontaneitatea inventivității melodice și ritmice, se poate observa faptul că în *„La fille du régiment"* Gaetano Donizetti a dezvoltat un principiu recurent în teatrul muzical francez, acela că drama este fundamentată pe o opoziție de idei, valori sau sfere sociale, reprezentate prin piese caracteristice muzicii de scenă.

Lucrarea reprezintă prima incursiune a lui Gaetano Donizetti în opera franceză; în calitate de compozitor a numeroase opere italiene serioase, aventura sa în *opéra comique* a fost o combinație cuprinzătoare a stilului său componistic italian cu idiomurile muzicale și teatrale franceze. Această creație muzical-dramatică ilustrează o fuziune a tradițiilor lirice dar și reprezentarea neobișnuită a protagonistei operei, Marie. Rolul lui Marie ca eroină romantică reflectă schimbările contemporane în privința importanței sociale a femeilor în societatea secolului al XIX-lea prezentând o sinteză unică a operei *buffa* italiene și a operei comice franceze, convenție compozițională care evocă evoluția progresivă a rolului femeii în epocă. Conflictul de gen și situația dificilă a femeilor sunt explorate prin dezvoltarea personajului Mariei de-a lungul întregii opere. Marie a lui Gaetano Donizetti, însă, nu se integrează în această tipologie. Cu tot farmecul și curajul ei, dă dovadă de onestitate, neputând să devină o exploatatoare, nefiind prin urmare dispusă să-și folosească presupusele trăsături feminine pentru a-și impune voința. O curiozitate aparte o reprezintă faptul că personajului Marie nu i se conferă o personalitate proprie (din punct de vedere muzical) decât arareori. Din șapte arii sau duete în care cântă, trei sunt arii regimentare sau cântece patriotice (*„Au bruit de la guerre"*, *„Chacun le sait"* și *„Salut a la France"*) iar în alte două deapănă o muzică determinată strict de legătura ei dramaturgică cu alte personaje (*„Depuis l'instant"*), în care repetă temele muzicale ale lui Tonio, și *„Le jour naissait dans le bocage"*, o melodie cântată chiar la ordinul marchizei. Doar două arii sunt reprezentative pentru propria ei natură expresivă, amândouă fiind de fapt lamentații în momente de disperare.
Dintre cele trei cântece regimentare, două au un caracter vădit patriotic: *„Au bruit de la guerre și Salut à la France"*, ambele debutând cu o cvartă perfectă incisivă, urmată de un ritm punctat susținut de o arpegiere pregnată a acompaniamentului orchestral, sugerând o atmosferă milităroasă.
Deși această operă nu abundă în elemente de ornamentică, însuși caracterul ei de operă comică având puternice accente patriotice impunând anumite restricții în utilizarea acestora, există totuși elemente de stil substituente (ritmul punctat, utilizarea pulsației ritmice "Rataplan" propre muzicii cazone franceze); ornamentica este totuși prezentă dar în mult mai mică măsură, fiind reprezentată în special de pasaje diviziuni și cadențe.

CAPITOLUL V: Concluzii

Concluziile mele privind validitatea, adevărul și importanța învățăturilor Vechii Școli Italiene de Canto își au rădăcina atât în pasiunea mea pentru cântat cât și în preocuparea continuă pentru abordarea corectă din punct de vedere al veridicității istorice. În căutările mele am fost încurajată atât de elevii și studenții mei cât și de acei membri ai publicului devotați tradiției operei, care m-au îndemnat să scot la lumină și să popularizez această metodă de canto. Cu toții au fost de acord că este foarte important să scriu teza de doctorat prin prisma acestei viziuni.
Maniera mea de abordare se bazează pe o vastă experiență profesională atât de cântăreață (soprano) cât și de profesor de canto. În sutele de spectacole abordate am conștientizat efectele benefice ale acestei metode vechi, observând atât stabilitatea vocală obținută cât și efectele sonore minunate dobândite, cu mare impact asupra publicului spectator. Observațiile explicative făcute tangențial

asupra materialului original au fost necesare pentru a permite cititorului să pătrundă în acel mod tipic de gândire și apreciere, dificil de înțeles pentru noi, cei de azi.

Această teză reprezintă punctul de vedere al unei soprane, dar regulile care trebuie aplicate în metodica de predare a *belcanto*-ului sunt aceleași pentru orice tip de voce. În cazul în care instrucțiunile au fost prezentate din unghiuri diferite, acest lucru a fost făcut pentru a sublinia importanța acestor norme și pentru a cristaliza explicația.

În munca de cercetare întreprinsă pentru această teză, am adunat o întreagă bibliotecă privată de cărți despre canto enumerate în bibliografie. Astfel, biografiile cântăreților, alături de schimburile epistolare, uneori chiar aspectele anecdotice inedite au furnizat descrieri de primă mână ale actului fizic al cântatului. Acestea au completat manualele și instrucțiunile vechilor maeștri. De asemenea, de mare valoare pentru această cercetare au fost înregistrările păstrate (de multe ori nu în cele mai bune condiții) ale vechilor cântăreți; ele sunt remarcabile atât prin frumusețea și distincția frazării muzicale cât și prin excelenta lor tehnică vocală demonstrată, confirmare a utilizării vechii metode de canto.

Vechea metodă a școlii italiene de *belcanto* se baza pe atacul și emisia perfectă a vocii susținute de o respirație pe măsură. Chiar dacă toate aceste cunoștințe ale vechilor maeștri erau obținute prin metode empirice, calitatea naturală a fiecărei voci era apreciată și pe cît era posibil, era păstrată. Acesta este de altfel și motivul pentru care multe voci au dăinuit, în mare parte mulțumită metodei de emisie, din care a rezultat marea varietate de inflexiuni, metodă care a fost, din fericire, transmisă din generație în generație.

Interpreții vocali profesioniști din zilele noastre cântă de cele mai multe ori după aceeași metodă care este acum predată în majoritatea conservatoarelor din întreaga lume, dar această metodă nu pare să fie întotdeauna suficientă pentru a satisface exigențele repertoriului clasic în toate cerințele sale. Tocmai de aceea cântăreții care și-au bazat tehnica vocală pe vechea școală italiană de *belcanto* par mai bine pregătiți pentru a cânta un repertoriu clasic exigent.

După cum am subliniat în teza mea, străvechea artă a *belcanto*-ului a ajuns la împlinirea sa finală în prima treime a secolului al XIX-lea, prin operele nepieritoare ale celor trei mari compozitori: Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini și Gaetano Donizetti. Ultimul dintre aceștia, Gaetano Donizetti, prin cantitatea covârșitoare a creației sale, prin sublimarea tuturor cuceririlor artistice muzicale ale creatorilor anteriori și chiar contemporani, prin tehnica de compoziție admirabilă pusă în slujba vocii umane, prin strălucirea evantaiului larg de subiecte de operă abordate – de la opere seria și tragedii până la operele bufe sau chiar până la așa numitele farse – a încoronat, prin perfecțiunea artei sale, tot acest efort concentrat și constant îndreptat către perfecțiunea artei cântului, pornit încă din secolul anterior, din epoca marilor cântăreți *castrati*. Această cercetare laborioasă întreprinsă pe parcursul a peste o sută de ani de către marii maeștri ai artei vocale și îndreptată către împlinirea sublimului „celui mai natural instrument" oferit de Dumnezeu omului și-a găsit, în sfârșit împlinirea în marea artă a compozitorilor de operă italieni. Principiile acestei metode sunt universale, fiind fundamentate și dezvoltate ulterior pe vocalele pure ale limbii italiene, fiind valabile și putând fi aplicate și în alte limbi europene. toate aceste calități vocale naturale istorice menționate anterior fiind aplicabile în zilele noastre vocilor profesioniste.