



Universitatea  
Transilvania  
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Edith Georgiana ADETU

**STIL ŞI VOCALITATE ÎN CREAŢIA DONIZETTIANĂ ŞI VERDIANĂ DE  
MATURITATE: *LUCREZIA BORGIA* ŞI *BAL MASCAT***

**STYLE AND VOCALITY IN DONIZETTI'S AND VERDI'S MATURE  
CREATION: *LUCREZIA BORGIA* AND *A MASKED BALL***

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof. univ. dr. habil. Petruţa-Maria COROIU

BRAŞOV, 2023

## CUPRINS

INTRODUCERE.....	7
CAPITOLUL I - OPERA ITALIANĂ: DE LA GAETANO DONIZETTI LA GIUSEPPE VERDI .....	8
I. Scurtă incursiune stilistică în opera italiană din prima jumătate a secolului al XIX-lea .....	8
I.1. Afirmarea naționalismului romantic în cadrul genului de operă .....	9
I.2. Grupul compozitorilor reprezentativi .....	9
I.3. Direcții stilistice și reprezentări vocale în unele creații de operă.....	9
I.3.1. Stilul comic.....	9
I.3.2. Stilul dramatic.....	10
I.4. Gaetano DONIZETTI – parcurs componistic și valențe stilistice .....	10
I.4.1. Particularități componistice în creația de maturitate .....	10
I.4.2. Teme și personaje reprezentative universului donizettian.....	11
I.4.2.1. Destinul personajului feminin .....	11
I.4.2.2. Istorie și fantezie .....	11
I.4.2.3. Tema recurentă a morții .....	12
I.4.3. Aspecte reprezentative ale limbajului muzical donizettian .....	12
I.4.3.1. Caracteristicile melodiei în creația de operă .....	12
I.4.3.2. Abordarea orchestrei și implicații expresive .....	12
I.4.3.3. Comicalul – dominantă stilistică a creației donizettiene.....	13
I.4.3.4. Vocalitatea donizettiană – aspecte particulare .....	13
I.5. Giuseppe VERDI – parcurs componistic și valențe stilistice .....	13
I.5.1. Creatorul Giuseppe Verdi în contextul epocii sale .....	13
I.5.1.1. Creația de operă din perioada 1842-1849 – elemente dramaturgice și structurale reprezentative.....	14
I.5.1.2. Aspecte de natură socială relevante creației verdiene .....	14
I.5.2. Particularități componistice și afinități tematice.....	14
I.5.2.1. Componente structurale și scenografice.....	14

1.5.2.2. Marea <i>Trilogie populară</i> – aspecte dramaturgice și interpretative .....	15
1.5.2.3. Influența <i>grand-opéra</i> în unele titluri verdiene.....	15
1.5.2.4. A doua jumătate a secolului al XIX-lea și noile tendințe cultural-estetice în arta italiană .....	16
1.5.3. Verdi și consolidarea unui stil muzical teatral .....	16
1.5.3.1. Observații asupra sintezei stilistice din creația verdiană .....	16
1.5.4. Specificul dramaturgiei în creația de maturitate .....	17
1.5.4.1. Ultimele opere – Verdi în fața lui Shakespeare.....	17
1.5.5. Provocarea de a-l interpreta pe Verdi.....	18
1.5.6. Gaetano Donizetti și Giuseppe Verdi – receptări și comparații stilistice .....	19
1.5.7. Noua generație de compozitori și perpetuarea stilului verdian .....	20
CAPITOLUL II - CONCEPTUL <i>BELCANTO</i> : ÎNTRE ABORDĂRI PEDAGOGICE ȘI CONTURAREA UNUI NOU STIL INTERPRETATIV .....	21
II.1. Aspecte istorice.....	21
II.2. Elemente constitutive în tehnica vocală asociată conceptului <i>belcanto</i> .....	21
II.2.1. Respirația.....	21
II.2.1.1. <i>Appoggio</i> .....	22
II.2.2. Controlul expirației.....	22
II.2.3. Plasarea vocii.....	23
II.2.4. Egalizarea registrelor .....	24
II.2.5. Clasificarea vocilor .....	24
II.2.5.1. Timbrul vocal .....	25
II.2.5.2. Impostația.....	25
II.2.6. Dobândirea agilității vocale .....	25
II.2.7. Articulația .....	26
II.3. Abordări pedagogice.....	26
II.4. Reverberațiile artei interpretative <i>belcanto</i> în alte culturi muzicale.....	27
II.4.1. Renașterea artei <i>belcanto</i> .....	27

II.4.2. Noua generație de interpreți – necesitatea unui nou prototip liric .....	28
II.4.3. <i>Belcanto</i> și viabilitatea interpretării .....	28
II.4.4. Idei concludive .....	29
CAPITOLUL III - PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI EXPRESIVE ÎN CREAȚIA DONIZETTIANĂ ȘI VERDIANĂ DE MATURITATE.....	29
III.1. Opera <i>Lucrezia Borgia</i> – aspecte structurale, vocale, interpretative.....	29
III.1.1. Geneza operei – sursa literară și conotații interpretative .....	29
III.1.2. <i>Lucrezia Borgia</i> și fenomenul <i>Donizetti Renaissance</i> .....	30
III.1.3. Drama hugoliană sub condeul lui Felice Romani.....	31
III.1.3.1. Prezentarea succintă a libretului .....	31
III.1.4. Portretizări ale personajului Lucrezia Borgia în literatură și arta plastică.....	31
III.1.5. Vocalitatea personajului Lucrezia Borgia în contextul rolurilor de "femme fatale" din cadrul operelor romantice italiene.....	31
III.1.6. Tradiția <i>Lucreziei</i> și sopranele titluare ale rolului .....	32
III.2. Arta interpretativă a personajelor din opera <i>Lucrezia Borgia</i> .....	32
III.2.1. Cerințe tehnice și interpretative necesare în abordarea rolului titular .....	33
III.2.1.1. Analiza structural-interpretativă: Scena și aria <i>Tranquillo ei posa ... Com'è bello</i> (Prolog).....	33
III.2.1.2. Aspecte dramaturgice și repere interpretative: <i>Stretta Maffio Orsini, signora, son io</i> (final Prolog).....	34
III.2.1.3. Analiza structural-interpretativă: Scena și duet Lucrezia-Alfonso – <i>Che chiedete?</i> (act I) .....	35
III.2.1.3.1. Elemente de dramaturgie muzicală.....	35
III.2.1.3.2. Aspecte structural-interpretative .....	36
III.2.1.4. Analiza structural-interpretativă: Terțet Lucrezia, Gennaro, Alfonso (final act I).....	37
III.2.1.4.1. Elemente de dramaturgie muzicală.....	37
III.2.1.4.2. Aspecte structural-interpretative .....	37
III.2.1.5. Analiza structural-interpretativă: Scena și aria Lucrezia-Gennaro <i>M'odi...ah! m'odi...Era desso il figlio mio</i> (finalul actului II) .....	39

III.2.1.5.1. Elemente de dramaturgie muzicală.....	39
III.2.1.6. Aspecte structural-interpretative .....	39
III.2.1.7. Lucrezia – influență notabilă asupra prototipului de soprană verdiană.....	40
III.2.2. Vocalitatea celorlalte trei personaje protagoniste– aspecte particulare .....	40
III.2.2.1. Gennaro – fragilitatea tenorului donizettian după tiparul hugolian .....	40
III.2.2.1.1. Analiza structural-interpretativă: Duet Lucrezia-Gennaro – <i>Ciel! Che vegg'io?</i> (Prolog) .....	40
III.2.2.2. Alfonso d'Este – versatilitatea baritonului donizettian .....	41
III.2.2.2.1. Repere structural-interpretative: Cavatina <i>Vieni la mia vendetta</i> (act I).....	41
III.2.2.3. Maffio Orsini – curajul personajului donizettian <i>en travestie</i> .....	42
III.2.2.3.1. Repere structural-interpretative: Romanza <i>Nella fatal de Rimini</i> (Prolog) .....	42
III.3. <i>Bal mascat</i> – aspecte structurale, vocale, interpretative .....	44
III.3.1. Sursa literară și reprezentarea acesteia în muzica de operă a secolului al XIX-lea .....	44
III.3.1.1. Libretul operei sub condeiful lui Antonio Somma.....	44
III.3.2. Observații asupra limbajului muzical.....	44
III.3.3. <i>Bal mascat</i> și ecourile dramei donizettiene <i>Maria di Rohan</i> .....	44
III.4. Arta interpretativă a personajelor din opera <i>Bal mascat</i> .....	45
III.4.1. Cerințe tehnice și interpretative necesare în abordarea rolului Amelia .....	45
III.4.2. Portretul afectiv al personajului.....	45
III.4.3. Analiza structural-interpretativă: Recitativ și cavatina Amelia <i>Ecco l'orrido campo... Ma dall'arido stello divulsa</i> (act II) .....	46
III.4.3.1. Aspecte structurale specifice <i>cavatinei</i> verdiane .....	46
III.4.3.2. Repere de dramaturgie muzicală.....	46
III.4.3.3. Repere structurale și interpretative.....	46
III.4.3.4. Idei concludive referitoare la structura și dramaturgia muzicală a acestei cavatine.....	48
III.4.4. Analiza structural-interpretativă: Duet Amelia-Riccardo <i>Teco io stò. Gran Dio!</i> (act II) .....	49
III.4.5. Repere interpretative: Scena și terțet Amelia-Riccardo-Renato (act II) .....	49
III.4.5.1. Repere interpretative: Scena și cvartet Amelia-Renato-Samuel-Tom (final act II) .....	50

III.4.5.2. Analiza structural-interpretativă: Scena și duet Renato-Amelia <i>A tal colpa é nulla il pianto</i> (act III).....	50
III.4.6. Analiza structural-interpretativă: Aria Amelia <i>Morrò, ma prima in grazia</i> (act III).....	51
III.4.7. Vocalitatea personajelor masculine – aspecte particulare .....	52
III.4.7.1. Riccardo – verva și eleganța tenorului verdian.....	52
III.4.7.2. Repere interpretative: Aria <i>Ma se m'è forza perderti</i> (act III).....	52
III.4.8. Renato – pasiunea și grandoarea baritonului verdian.....	53
III.4.8.1. Repere structural-interpretative: Aria <i>Alzati... Eri tu che macchiavi quell'anima</i> (act III) .....	53
III.4.9. Vocalitatea celorlalte două personaje feminine contrastante.....	54
III.4.9.1. Oscar – un personaj spumos <i>en travestie</i> .....	54
III.4.9.2. Ulrica – vocea „neagră” a dramei verdiene.....	55
III.5. Interpretări comparate .....	56
III.5.1. Aria <i>Era desso il figlio mio – Lucrezia Borgia</i> (finalul actului II) .....	56
III.5.2. Cavatina <i>Ecco l'orrido campo...Ma dall'arido stelo divulsa – Bal mascat</i> (act II) .....	56
III.5.3. Lucrezia Borgia și Amelia în interpretarea aceluiași soprane.....	56
III.6. Concepții interpretative proprii.....	60
III.6.1. Aria <i>Tranquillo ei posa... Com'è bello</i> (Prolog - <i>Lucrezia Borgia</i> ) în viziune interpretativă personală .....	60
III.6.1.1. Sugestii proprii de vocalize în realizarea ariei <i>Tranquillo ei posa...Com'è bello</i> .....	61
III.6.2. Aria <i>Morrò, ma prima in grazia</i> (act III - <i>Bal mascat</i> ) în viziune interpretativă personală.....	61
III.6.2.1. Sugestii proprii de vocalize în realizarea ariei <i>Morrò, ma prima in grazia</i> .....	62
CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE.....	63

## INTRODUCERE

Teza de doctorat cu titlul *Stil și vocalitate în creația donizettiană și verdiană de maturitate: Lucrezia Borgia și Bal mascat* reprezintă rodul unui studiu individual intens, dintr-o dublă ipostază: cea a interpretului, respectiv cea a cercetătorului. Curiozitatea și afinitatea față de repertoriul *belcanto* (cu precădere față de ceea ce numim *belcanto dramatic*) ne-a fost încurajată încă din perioada studiilor de licență, timp în care am asimilat în plan tehnic și interpretativ unele elemente specifice acestui stil (structurarea unui recitativ amplu, frazare, *legato*, agilitate vocală). Odată cu studiul unor roluri feminine mozartiene de factură dramatică/dramatică de agilitate (Donna Anna, Donna Elvira, Elettra, Vitellia) și unele arii verdiane (din *La Traviata* și *Il Trovatore*) maeștrii care ne-au ghidat de-a lungul timpului au intuit posibilitățile repertoriale pe care le posedă vocalitatea noastră, timbralitatea reprezentând principalul indicator. În perioada studiilor de masterat și ulterior, ne-am îmbogățit paleta repertorială cu lucrări ce aparțin compozitorului Gaetano Donizetti, abordând o serie de arii de anvergură din opere precum *Anna Bolena*, *Fausta*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*. În paralel, am continuat studiul unor roluri verdiane precum Medora din *Il Corsaro*, Leonora din *Il Trovatore*, Amelia din *Un ballo in maschera*, Desdemona din *Otello*. În acest fel, am „echilibrat” repertoriul abordat, având în cadrul ariilor și rolurilor menționate mai sus toate elementele necesare stilului *belcanto dramatic*; am abordat în continuare un repertoriu ce conține agilitate, care impune flexibilitate și un ambitus extins (depășind de regulă două octave), deoarece un repertoriu eminent dramatic ne-ar fi obligat să plusăm și să deteriorăm linia vocală dobândită prin foarte mult studiu.

În decursul acestor ani de studii doctorale atenția noastră s-a îndreptat în mod deosebit către operele *Lucrezia Borgia* și *Un ballo in maschera*<sup>1</sup>. Bogăția melodică, scriitura vocală ofertantă și provocatoare a rolurilor feminine, situațiile dramaturgice inovatoare – toate acestea au reprezentat argumente solide în alegerea de a analiza în mod sistematic cele două opere. De asemenea, am considerat inedită „paralela” între vocalitatea Lucreziei Borgia și cea a Ameliei; în propria interpretare, din cadrul acestor roluri am abordat cele mai importante momente (ariile solistice) – adevărate pietre de încercare și totodată sursele unor mari satisfacții artistice. Dacă Amelia poate fi „câștigată” printr-o vocalitate justă și o interpretare sensibilă, veridică, Lucrezia impune o disciplină vocală totală, asemănătoare celei regăsite în operele lui Wolfgang Amadeus Mozart.

În ceea ce privește structura tezei, am optat pentru divizarea acesteia în trei capitole ample, urmate de concluziile finale. Primul capitol, *Opera italiană: de la Gaetano Donizetti la Giuseppe Verdi*, prezintă o abordare evolutivă a genului lirico-dramatic italian în decursul secolului XIX. Au fost punctate aspecte stilistice relevante în creația unor compozitori precum Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Saverio Mercadante. Parcursul componistic al compozitorilor Gaetano Donizetti și Giuseppe Verdi a fost prezentat în mod detaliat, tratând îndeosebi creația de maturitate; am punctat aspecte stilistice și

---

<sup>1</sup> În titlul lucrării am folosit traducerea în limba română pentru o mai mare accesibilitate.

vocale relevante, remarcând anumite similarități în creația acestora. Pentru o perspectivă mai amplă asupra unei continuități stilistice, am prezentat și unele date despre generația de compozitori care l-a succedat pe Giuseppe Verdi.

Al doilea capitol, *Conceptul belcanto: între abordări pedagogice și conturarea unui nou stil interpretativ*, tratează aspecte istorice stilului și tehnicii belcanto; totodată, prezintă aspecte esențiale tehnicii vocale, oferind informații și sugestii în realizarea unor elemente constitutive precum: respirația, *appoggio*, egalizarea registrelor, agilitatea vocală, articulația, ș.a. De asemenea, acest capitol cuprinde și informații legate de stilul interpretativ asociat operei belcantiste, viabilitatea interpretării și asocierea acestui stil cu alte curente regăsite în arta lirică. Am prezentat aici și abordările pedagogice ale unor maeștri de canto recunoscuți. Nu în ultimul rând, am făcut o scurtă incursiune în arta interpretativă a soliștilor de operă, relevând particularități vocale și paradigme interpretative, încă din perioada cântăreților castrați până în epoca modernă.

Cel de-al treilea capitol, *Particularități stilistice și expresive în creația donizettiană și verdiană de maturitate*, reprezintă cea mai consistentă parte a tezei. Acesta tratează operele *Lucrezia Borgia* și *Bal mascat* sub aspect istoric, structural, stilistic, dramaturgic, interpretativ. În mod edificator, o bună parte din acest capitol reprezintă o analiză structural-interpretativă detaliată<sup>2</sup> a rolurilor feminine Lucrezia Borgia din opera donizettiană omonimă și Amelia din opera verdiană *Bal mascat*. Concomitent cu aceste două roluri am prezentat aspecte structural-interpretative relevante celorlalte personaje protagoniste, descoperind un „tablou” complet al vocalității donizettiene, respectiv verdiane, din cele două creații de operă.

## CAPITOLUL I - OPERA ITALIANĂ: DE LA GAETANO DONIZETTI LA GIUSEPPE VERDI

### I. Scurtă incursiune stilistică în opera italiană din prima jumătate a secolului al XIX-lea

Periplul operei italiene până la consolidarea și recunoașterea acestui gen muzical a fost adesea marcat de factori de natură socio-politică. Dacă în secolul XVI esența operei consta în eliberarea muzicii de sub influența puterii clericale catolice, secolele XVII și XVIII aduc o serie de metamorfoze, una dintre acestea reprezentând asocierea muzicii de operă cu ideea de spectacol. Fenomenul Risorgimento (1815 – 1870) a reprezentat o etapă definitorie în evoluția Italiei, atât în plan istoric, cât și în plan politic. Comparată cu Revoluția franceză (1789 – 1799) și cu unificarea Germaniei (1864 – 1871), etapa Risorgimento marchează devenirea Italiei ca națiune și intrarea acesteia în lumea modernă. În decursul acestei etape se remarcă personalități precum Camille Benso, Conte de Cavour, Giuseppe Mazzini și

---

<sup>2</sup> acoperind mai multe momente reprezentative, duete, terțete, ansambluri.



Giuseppe Garibaldi, ale căror idei politice, strâns legate de liberalism și naționalism pun bazele unor principii de coordonare a clasei politice italiene.

### **I.1. Afirmarea naționalismului romantic în cadrul genului de operă**

În această perioadă, naționalismul consta în valorificarea trecutului istoric, oferind în egală măsură un țel în ceea ce privește dezvoltarea culturală. Totodată, exista în subsidiarul viziunii colective această paralelă dintre trecutul glorios și viitorul independent al Italiei. Dezvoltarea naționalismului reprezintă una dintre cele mai importante laturi în evoluția culturală, artistică, a presei și activităților științifice din acea perioadă. Trecutul Italiei era reprezentat în artă prin intermediul unor mesaje politice impunătoare, vehemente, dar care în mod deliberat erau plasate în alt context istoric și temporal, pentru a nu fi supuse cenzurii.

### **I.2. Grupul compozitorilor reprezentativi**

Grupul compozitorilor italieni ale căror opere erau reprezentate în teatrele lirice din Italia acelei perioade era format din nume precum **Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Nicola Zingarelli, Federico Ricci, Nicola Vaccai, Giovanni Pacini, Saverio Mercadante.**

## **I.3. Direcții stilistice și reprezentări vocale în unele creații de operă**

### **I.3.1. Stilul comic**

Diversitatea genurilor regăsite în teatrul liric romantic influențează domeniul artei vocale, și impune anumite trăsături definitorii. Despre această diversitate, Grigore Constantinescu afirmă următoarele: „(...)varietatea ipostazelor lărgeste foarte mult interpretarea nuanțată a datelor definitorii, creând o cromatică extinsă a efectelor(...)Aria, ca și ansamblurile, se sprijină astfel pe criteriul adresării spontane, al cantabilității, fără a da imaginilor sonore complexitatea unor edificări simbolice, unor largi discursuri simfonizante.”.<sup>3</sup>

Opera *buffa*, această comedie muzicală extrem de variată, parcurge un lung drum istoric, particularitățile sale constând în:

- specificul melodic alert;
- lejeritate vocală;
- o afinitate pentru tematica ușor de reținut.

---

<sup>3</sup> Constantinescu, Grigore. *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, p. 160

### I.3.2. Stilul dramatic

Definiția operei *seria* nu poate fi alta decât aceea care reiese din denumirea pe care o poartă. Acest stil, caracteristic secolului XVIII, este perpetuat în teatrul liric italian din secolul XIX după modelul ultimelor opere mozartiene – *La clemenza di Tito* (1791). Extrem de diversă din punct de vedere teatral, opera *seria* pune la dispoziție o largă gamă de expresie: de la melodramă, tragedie, până la opera istorică. Este domeniul în care se poate vorbi, de această dată, de solicitarea mai bogată a resurselor expresive oferite de profilul melodic, conex situației teatrale.

## I.4. Gaetano DONIZETTI – parcurs componistic și valențe stilistice

Asociat cu Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini și Giuseppe Verdi, Gaetano Donizetti apare astăzi nu doar ca un prodigios om de teatru, ci mai ales precum o personalitate artistică de o vigoare extraordinară. În urma unei analize detaliate a unor creații donizettiene, putem susține că arta sa trădează o complexitate greu de egalat. Din nefericire, multe dintre lucrările spectaculoase ale acestuia sunt reprezentate cu o frecvență redusă în marile teatre de operă, iar în România, cu excepția spectacolelor *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*, Donizetti este prea puțin cunoscut.

### I.4.1. Particularități componistice în creația de maturitate

După cum ne este bine cunoscut, începutul creației donizettiene se află sub egida lui Rossini, compozitor italian dominant în Europa în acea perioadă. Opera *Anna Bolena* (1830) reprezintă punctul de sosire al diferitelor încercări anterioare și, în același timp, punctul de plecare pentru o afirmare decisivă a propriei personalități artistice. În această perioadă se manifestă interesul pentru aprofundarea stilului Marii Opere franceze și totodată afinitatea pentru simfonismul vienez.

În general, firul narativ tinde spre o mai mare elasticitate la Donizetti, cuprinzând atât momente dramatice de ansamblu, cât și momente de liniște care contribuie la exprimarea unei stări de spirit, chiar și atunci când din punctul de vedere al expunerii narative aceste momente nu sunt imperios necesare. În completarea acestei expuneri, un rol important îl ocupă tonalitatea (schimbările de tonalitate) și fluctuațiile armonice. În acest sens, oferim drept exemple următoarele arii:

- *Una furtiva lagrima* (aria lui Nemorino din actul al II-lea al operei *Elixirul dragostei*); 6/8, Si *bemo* minor – Si *bemo*/Major;
- *Quando di luce rosea* (arie Maria Stuarda din actul al III-lea – opera omonimă) 4/4, Sol minor-Sol Major.

Mai puțin contemplativ decât Bellini și mai puțin arhitectural decât Rossini (creatori care se pretează marilor montări scenice), Donizetti nu anticipă încheierea acțiunii muzical-dramatice precum Verdi. Cu toate acestea, oferă un impuls dramatic succesiunii evenimentelor, care tinde să creeze un

echilibru între elegie și acțiune, între momente statice și alte momente rapide. Acest factor devine mai pregnant în ultimele opere. Foarte importantă este folosirea recitativului „quasi-parlato” (regăsit în *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, etc.) care, cu fraze scurte, stimulează acțiunea operii. Patosul care însuflețește drama – existent în *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Maria Stuarda*, *Maria di Rudenz* ș.a. – reprezintă o particularitate donizettiană, un fel de „încetinire” în presarea evenimentelor. În dialogurile dintre personaje, această încetinire se realizează într-o manieră nuanțată, colorată de orchestră (ne referim aici la marile duete-scene din operele de maturitate, începând cu *Anna Bolena*).

## I.4.2. Teme și personaje reprezentative universului donizettian

Au fost prezentate cele mai însemnate teme și personaje regăsite în universul donizettian, precum: tema iubirii, evoluția vocală și psihologică a personajului masculin, etc.

### I.4.2.1. Destinul personajului feminin

În melodrama donizettiană, personajul feminin reprezintă nucleul oricărei acțiuni muzical-dramatice. Expunerea detaliată a acestui personaj (sub toate aspectele relevante genului lirico-dramatic: vocal, caracterial, etc.) dezvăluie o bună parte din „moștenirea” lăsată de Donizetti generațiilor următoare de compozitori. Aceasta a fost investigată încă de la primele sale opere cu o acuitate progresivă. O privire comparativă între unele personaje donizettiene și unele personaje verdiene poate fi edificatoare; de pildă portretul moral și vocalitatea Mariei di Rohan din opera omonimă în fața Ameliei din opera verdiană *Bal mascat*. Cel de-al doilea personaj este mult mai bine prezentat sub aspect psihologic, atribuindu-i-se totodată un discurs vocal mult mai amplu.

### I.4.2.2. Istorie și fantezie

Începând cu anul 1830 tematica operelor donizettiene pare să se concentreze asupra marilor drame istorice. Acestea abundă în subiecte atrăgătoare din punctul de vedere al expunerii muzical-dramatice, precum: iubiri furioase și imposibile, morți violente, opoziții și intrigi politice. Istoria Dinastiei Tudorilor a servit foarte bine acestui scop. În teatrul liric, această istorie (care o plasează ca personaj protagonist pe Elisabetta I a Angliei) este abordată inițial de Rossini, în opera *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815).

---

<sup>4</sup> „Aproape vorbit” (traducere proprie).

### I.4.2.3. Tema recurentă a morții

Această temă domină teatrul donizettian și se alătură celor mai importante motive romantice. Fatalismul personajelor este conturat în mod veridic în planul vocalității: discursul lor este diversificat cu numeroase tipuri de recitative și scene premergătoare marilor momente de final.

## I.4.3. Aspecte reprezentative ale limbajului muzical donizettian

### I.4.3.1. Caracteristicile melodiei în creația de operă

La Donizetti nu regăsim aceeași „artă a elegiei” caracteristică melodiilor lui Bellini, deși melodica belliniană îl influențează în mod profund. Cu toate acestea, melodiile donizettiene sunt de o frumusețe extraordinară și se remarcă prin spontaneitate și fluiditate. Totodată, trebuie remarcat următorul aspect: cântul ornamental nu este utilizat doar într-o funcție pur decorativă, pentru a pune în valoare capacitățile tehnice ale interpretului. Virtuozitatea capătă o funcție expresivă, adecvată contextului dramaturgic.

### I.4.3.2. Abordarea orchestrei și implicații expresive

Donizetti tratează aparatul orchestral în mod variat și eficient, punând în valoare o serie de timbruri instrumentale. Școala lui Mayr îl educase în spiritul clasicismului austriac și se remarcă prin: claritate armonică și rafinament instrumental.

The image shows a musical score for the harp in the final duet of the opera *La Favorita*. It consists of three systems of music. The first system is for the vocal line, marked "ALLA CHIAMATA", with lyrics: "Leonora grazia grazia Iddio per dona e tu dunque e tu io t'a -". The second system is for the harp, marked "MODERATO" and "P. mo". The third system is for the harp, marked "RALL.".

Fig. 1 Discursul harpei din duetul final al operei *La Favorita*

### **I.4.3.3. Comicul – dominantă stilistică a creației donizettiene**

În comedia donizettiană regăsim cordialitatea muzicianului și înțelegerea înnăscută față de slăbiciunile umane – deprinderi morale, tipuri de viclenie și diverse forme ale iubirii. *Don Pasquale*, acest spectacol burghez, încheie incursiunea stilistică din cadrul operei comice. Personajele titulare din operele Falstaff sau Gianni Schicchi vor reprezenta structuri vocale și caracteriale asemănătoare (inspirați de asemenea din *commedia dell'arte*). Fiecare dintre aceștia înfățișează însă propriile universuri expresive: John Falstaff – superficial și laș, Gianni Schicchi – șiret și oportunist.

### **I.4.3.4. Vocalitatea donizettiană – aspecte particulare**

În creația de operă donizettiană, criteriile dramatice au exercitat o influență substanțială asupra elaborării formei muzicale și implicit asupra scriiturii vocale. De altfel, melodrama verdiană era pe cale să accentueze aceste criterii, configurând o altă paradigmă interpretativă. Am putea spune că din punct de vedere tehnico-interpretativ Donizetti cere *totul* de la un cântăreț. Desigur, această abordare ar fi prea laxă, astfel încât vom puncta unele elemente esențiale vocalității donizettiene:

- dramatismul vocal provenit dintr-o versatilitate timbrală,
- capacitatea de a livra coloratura în mod impecabil,
- însușirea și menținerea unui legato chiar și în pasaje de mare dificultate tehnică,
- ușurința de a declama textul în momente de intensitate dramatică (cântul îngrijit dar „plat” nefiind satisfăcător).

## **I.5. Giuseppe VERDI – parcurs componistic și valențe stilistice**

### **I.5.1. Creatorul Giuseppe Verdi în contextul epocii sale**

O personalitate dominantă în cultura muzicală italiană a secolului XIX a fost, fără îndoială, cea a lui Giuseppe Verdi. Acest fapt nu este datorat numai lungii sale existențe și a geniului său componistic, ci îndeosebi poziției importante pe care a ocupat-o în cadrul societății timpului său. Spre deosebire de mulți artiști contemporani care manifestau atitudini de disconfort și chiar de desconsiderare față de burghezia înconjurătoare, Verdi a dovedit întotdeauna un soi de împărtășire spontană a ideilor și valorilor societății în care trăia.

### **I.5.1.1. Creația de operă din perioada 1842-1849 – elemente dramaturgice și structurale reprezentative**

Îmboldul revoluționar s-a materializat și în lucrările predecesorilor lui Verdi, însă publicul milanez nu a întâmpinat niciun spectacol cu entuziasmul afișat la debutul operei *Nabucco*. Publicul aude în această lucrare noi elemente de ordin muzical-dramatic, deși Verdi urma încă traseul înaintașilor săi. Avem de-a face în această etapă de creație cu o muzică austeră, dominată de simplitate în ceea ce privește discursul vocal al personajelor protagoniste. Comparația unor scene de același tip scrise la un interval de câțiva ani (de pildă, tabloul conjurației din *Ernani* și complotul din *La battaglia di Legnano*) confirmă progresul operelor verdiene în ceea ce privește elementul melodic.

### **I.5.1.2. Aspecte de natură socială relevante creației verdiene**

În decursul istoriei europene au existat întotdeauna etape de transformare, în care conflictul puterilor dintre clasele sociale devine un conflict între ideologii și sisteme morale; aceste etape se petreceau de obicei în perioade tulburi, în epoci de revoluție. Personajele verdiene nu prezintă predictibilitate în ceea ce privește evoluția dramatică. Vii și impetuoase, acestea sunt, de fapt, forțele care se opun principiilor morale îndoielnice.

### **I.5.2. Particularități componistice și afinități tematice**

În anii 1840 Verdi a alternat lucrări cu tematică patriotică (*La battaglia di Legnano*, 1849; *Attila*, 1846 și *I Lombardi alla prima crociata*, 1843) cu drame personale și familiale (*I due Foscari*, 1844 și *I masnadieri*, 1847, *Luisa Miller* 1849). Poveștile care se repetă cel mai frecvent în toate aceste opere gravitează în jurul temelor puterii, familiei și dragostei, toate deja prezente pe scară largă în tradiția melodramatică anterioară, dar reînnoite de Verdi cu variații originale. „Cuvântul scenic”, pe care ne-a invitat să-l căutăm, a constat în primul rând în capacitatea de a schița substanța situațiilor în câteva trăsături extrem de semnificative.

#### **I.5.2.1. Componente structurale și scenografice**

Precum temele narrative utilizate, formele muzicale regăsite în creația verdiană din anii 1840 au continuat pe scară largă experiența melodramei anterioare, reînnoind-o totuși în unele aspecte esențiale. Unitatea muzicală nu mai este dată precum în vechiul teatru de tradiție al secolului al XVIII de succesiunea schematică a recitativelor și ariilor, dar nici nu este complet liberă. Prezența schemelor formale prestabilite a „numerelor închise” este încă vie în această perioadă și totodată compatibilă cu așteptările publicului. În schema sa cea mai frecvent întâlnită, această narațiune a inclus:

- o serie de recitative inițiale (dialoguri între diferitele personaje din scenă) susținute și introduse de teme și punctuații orchestrale;

- o primă arie (numită adesea „cavatina”) a protagonistului, susținută de formule orchestrale care aveau funcția de a crea climatul psihologic al episodului;
- un discurs liber cu intervenții ale diferitelor personaje sau ale corului sau cu modificări ale prezenței lor pe scenă;
- în final, o a doua intervenție a protagonistului (numit „cabaletta”) cu un caracter mai strălucitor din punct de vedere vocal.

### I.5.2.2. Marea *Trilogie populară* – aspecte dramaturgice și interpretative

Primii ani ai carierei sale (ani de închisoare așa cum i-a definit Verdi din cauza ritmului frenetic de muncă) s-au încheiat cu trei lucrări apărute la începutul anilor 1850, *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* și *La Traviata*, ambele din 1853. Toate cele trei titluri constituie momente deosebite de maturitate inventivă. Tehnicile scenico-muzicale tind tot mai mult să adapteze formele tradiționale la nevoile teatrului modern. Astfel, recitativul presupune uneori o continuitate a liniilor melodice și un angajament expresiv. Abramo Basevi remarca următoarele aspecte: „Cu *La traviata*, Verdi a transferat cu mare succes pe scenă această muzică *da camera*, la care subiectul ales se pretează admirabil. În această partitură găsim o simplitate mai mare decât în celelalte lucrări ale compozitorului, în special în orchestră, unde aproape întotdeauna domină coardele. *Parlanti* ocupă o mare parte din partitură și există un număr semnificativ de arii care se repetă în felul cupletelor. În cele din urmă, melodiile principale sunt în așezate în general în metri binari și ternari „mici”, și, în general, nu au expansivitatea caracteristică spiritului italian. Mai mult, Verdi a infuzat emoție grozavă în această muzică, dar fără exagerarea care poate fi găsită uneori chiar și în a doua lui manieră(...)”<sup>5</sup>

### I.5.2.3. Influența *grand-opéra* în unele titluri verdiene

În anul 1865, Verdi a prezentat la Paris *Les vêpres siciliennes*, prima lucrare compusă în mod expres pentru scena franceză. Aastă creație a fost revizuită și adaptată în funcție de nevoile contextului său dramaturgic. Alte opere ulterioare, de la *Simon Boccanegra* (1857) până la *Aida* (1871) tind, de asemenea, să păstreze anumite aspecte ale *grand-opéra*:

- o mai mare articulare a intrigilor narrative,
- mărirea numărului de personaje,
- mari ansambluri colective,

---

<sup>5</sup> Basevi, Abramo. *The operas of Giuseppe Verdi*, p. 196; " With *La traviata* Verdi very successfully transferred to the stage this musica *da camera*, to which the chosen subject lends itself admirably. In this score we find greater simplicity than in the composer's other works, especially in the orchestra, where the strings almost always dominate. *Parlanti* occupy a great part of the score, and there are a good number of arias that are repeated in the manner of couplets. Finally, the principal melodies are by and large set in "small" binary and ternary meters, and generally do not have the expansiveness characteristic of the Italian spirit. Moreover, Verdi has infused great emotion into this music, but without the exaggeration sometimes to be found even in his second manner(...)" (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

- episoade coregrafice,
- scenografii somptuoase,
- o atenție deosebită acordată orchestrei care câștigă spațiu în această nouă producție, fără a șterge caracteristicile deja ferm stabilite din anii precedenți, ci extinzându-le limitele și posibilitățile.

Unele opere verdiane prezentate la Paris s-au bucurat de un succes răsunător, astfel încât pentru acestea a fost creată și versiunea franceză<sup>6</sup>.

#### I.5.2.4. A doua jumătate a secolului al XIX-lea și noile tendințe cultural-estetice în arta italiană

În acest climat s-au născut proza și versurile pe care un tânăr rebel, Arrigo Boito, le-a scris în perioada 1868-1877 deplângând situația de regres și închidere provincială în care se afla cultura țării. La rândul său, Verdi, care cunoștea bine mediul internațional, a fost cu siguranță sensibil la necesitatea actualizării culturii italiene. El însuși demonstrase pe deplin că este capabil să-și reînnoiască și să-și rafineze tehnicile de scriere muzicală și concepția teatrală, să ceară publicului o capacitate de ascultare mai subtilă.

#### I.5.3. Verdi și consolidarea unui stil muzical teatral

În mod just, stilul muzical teatral este preferabil a fi perceput precum rezultatul unor elemente diverse. Mai presus de toate, remarcăm melodia, armonia, și legătura organică dintre acestea; ulterior observăm aspectele structurale, iar după toate acestea legătura intimă a acestor elemente raportată la concepția dramatică. **Melodia** verdiană se desfășoară în mod unitar, spontan, fluid. Aceasta nu sugerează o „căutare” forțată sau un caracter artificial. Însăși natura sa trădează un caracter nobil, fără a atinge o dimensiune maiestuoasă (decât în momente selectate voit de compozitor). Totodată, încredințează interpreților sau corului redarea justă a textului libretului. Acest proces intensifică impactul melodiei asupra auditoriului. În ceea ce privește **structura armonică**, aceasta nu este tratată cu mai puțină implicare, însă există o anumită „izolare” a armoniei în relație cu melodia; convergența dintre aceste două elemente coincide cu momente de intens dramatism.

##### I.5.3.1. Observații asupra sintezei stilistice din creația verdiană

În legătură cu stilul componistic verdian se pot lansa numeroase descrieri, însă cele mai importante caracteristici ale acestuia țin de componenta melodică – care se metamorfozează în fiecare etapă de creație – și de componenta vocalității, prin intermediul căreia Verdi realizează sinteze stilistice. Regăsim aceste sinteze cu precădere în scriitura cabaletelor, care, începând cu opera *Nabucco* deschid un drum evolutiv în ceea ce privește structura discursului vocal. Remarcăm totodată

---

<sup>6</sup> De regulă această versiune reprezenta o extensie a versiunii originale, cuprinzând cinci acte în loc de patru.



noi cerințe tehnico-interpretative în abordarea partiturilor solistice, care impun dezvoltarea unei tehnici solide de cânt.

#### I.5.4. Specificul dramaturgiei în creația de maturitate

Verdi, în acea epocă, nu specula „greutatea” unei opere care nu era destinată ariilor și recitativelor. În mod inevitabil, cucerirea continuității discursului muzical a fost configurată ca o problemă de înnobilitare a recitativului. În perioada dintre operele *I vespri siciliani* (1855) și *Aida* (1871), îmbogățirea și maturizarea dramaturgiei sale muzicale sunt evidente. Din rezumatul elementar al melodramelor de început, unde binele și răul sunt forțe izolate, diametral opuse, iar contrastele sunt prezentate într-o manieră dură, trece la o psihologie mai nuanțată și pătrunzătoare, capabilă să aprofundeze personaje complexe și multidimensionale (precum cele ale lui *Don Carlos* de Friedrich Schiller).

Ulterior, experiența umană a compozitorului a fost îmbogățită, astfel încât proiecția dramei este realizată în tonuri cât mai veridice. Firul narativ, oricât de dramatic s-ar dori, este prezentat cu un soi de „încetinire”, într-o atmosferă de liniște; desigur, aceasta nu afectează substanțial intensitatea pasiunilor dintre protagoniști. În mod subtil este inserat și umorul – o tranziție de la viața artistică și schematică a melodramei la plinătatea vieții reale. Comedia începe să-și facă primele apariții în *Un ballo in maschera* și *La forza del destino*, nu ca un scop în sine, ci ca semn al unei viziuni extinse a lumii și a vieții, în care converg toate elementele. Din punct de vedere muzical, atenția sporită asupra atmosferei generale coincide cu atenția sporită acordată culorilor orchestrale. Simultan acesteia, este introdusă și declamația melodică, din ce în ce mai deliberată.

##### I.5.4.1. Ultimele opere – Verdi în fața lui Shakespeare

Poate că nu este nepotrivit să considerăm că în ultimii ani din viața lui Giuseppe Verdi lumea operei părea străbătută de stiluri eterogene, provenite din diverse inspirații. Cert este că de două ori, la o vârstă venerabilă, s-a lăsat din nou sedus de acel mare cunoscător al pasiunilor umane, care era William Shakespeare. Astfel, în 1887 a compus *Otello*, o reprezentare foarte vie a iluziilor geloziei, iar în 1893 a creat *Falstaff*, singura comedie lirică din creația sa (exceptând *Un giorno di regno*), în care fanteziile unui bătrân infatuat sunt descrise și ironizate cu înțelepciune elegantă.

În aceste lucrări târzii se măsoară capacitatea lui Verdi de a dobândi unele dintre cele mai semnificative particularități tehnice ale muzicii de teatru europene de la finalul secolului al XIX-lea. Pe de o parte, demonstrează capacitatea unui fin ascultător, dovada constând în subtilitățile armonice și rafinamentele instrumentale ale orchestrelor timpului său; totodată, remarcăm știința de a le adapta și de a le oferi funcționalitate în lumea sa expresivă. Pe de altă parte, este notabilă noua manieră în care își reorganizează formele dramaturgico-muzicale, care nu uită tradițiile de operă italiană, dar care îi diminuează substanțial schematismul. Desigur, în ultima sa lucrare se deslușesc urme de arii, duete,

*concertati*, dar legăturile dintre episoade capătă o asemenea consistență încât logica formei închise este supusă unei forme fluide, mult mai adaptabilă narațiunii. În legătură cu abordarea vocală a acestei opere, Julian Budden face următoarele observații: „Gestul vocal măreț apare numai ca mod de parodie precum în monologul lui Ford sau atunci soțiile citeau cu voce tare concluzia floridă a scrisorii lui Falstaff. Este de așteptat ca interpreții să preia unul de la celălalt firul melodic și să îl transmită rapid mai departe. Din cele patru femei, cu excepția lui Meg Page, toate pot fi considerate personaje principale; cu toate acestea Verdi îi aruncă pe toți pe scenă deodată într-o conversație deschisă. Calitățile pe care le cere artiștilor săi sunt puritatea tonului și acea acuratețe combinată a atacului verbal și muzical cunoscut sub numele de „accento”. Dacă Falstaff găsește puțină favoare în rândul spectatorilor, abia are atractivitate pentru starul interpret. Este o operă pentru cunoscători.”<sup>7</sup>

Atât natura sa creatoare, cât și circumstanțele istorico-artistice în care a fost angrenat i-au atribuit o poziție substanțial conservatoare. Prin urmare, este necesar să se facă distincția între arta lui Verdi (pe care a reușit să o aducă la progrese stilistice extraordinare cu *Otello și Falstaff*), și ideile lui Verdi, care, de cele mai multe, ori se rezumă în grabă la celebrul *motto* care invocă întoarcerea la trecut. În viziunea filosofului Isaiah Berlin, compozitorul se prezintă astfel: „Nobil, simplu, cu un grad de vitalitate neîntreruptă și o vastă putere de creație și organizare, Verdi este vocea unei lumi care nu mai există.”<sup>8</sup>

### 1.5.5. Provocarea de a-l interpreta pe Verdi

Care sunt caracteristicile unei „voce verdiane” și ce o deosebește, de exemplu, de o „voce mozartiană” sau „veristă”? Nu deținem un răspuns complet, lipsit de ambiguitate. Există însă o certitudine: o voce verdiană este amplă, „colorată”, flexibilă și posedă capacitatea de a traduce așa-numitul „cuvânt scenic” în formele cântului. Astfel, interpretul verdian are capacitatea de a „sculpta” textul literar prin intermediul vocalității sale și de a prezenta situația dramaturgică în termeni mult mai clari. Interpreții trebuiau să dețină amploare și întindere vocală, articulație clară, expresie energică, capacitatea de a proiecta vocea în mod eficient (masa orchestrală se amplifică, de asemenea), atac viguros, ș.a. O bună pregătire tehnică nu a mai fost suficientă; un interpret trebuia să-și trăiască intens rolul, aducând pe scenă numeroasele pasiuni și dispoziții ale personajului. Apariția, printre tenori, a

---

<sup>7</sup> Budden, Julian. *Verdi*, p. 301; “The grand vocal gesture occurs only by way of parody as in Ford's monologue or where the wives read aloud the flowery conclusion of Falstaff's letter. The singers are expected to pick up the melodic thread from each other and quickly pass them on. Of the four women all except Meg Page could be accounted principals; yet Verdi hurls them all onto the stage at once in airy conversation. The qualities that he requires for his artists are purity of tone and that combined accuracy of verbal and musical attack known as 'accento'. If Falstaff finds little favour amongst the groundlings, it has scarcely more appeal for the star singer. It is an opera for the connoisseur.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>8</sup> Berlin, Isaiah. *The Naiveté of Verdi*, *The Hudson Review*, Spring 1968 (Volume XXI, No. 1); “Noble, simple, with a degree of unbroken vitality and vast power of creation and organization, Verdi is the voice of a world which is no more.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

faimosului „do înalt de piept” care a înlocuit tehnica belcanto a *falsetoului* pentru sunetele din registrul acut (cele mai înalte de La) a făcut parte integrantă a unei mișcări către o diversitate expresivă.

În ceea ce privește interpretării săi, reali și ideali, Verdi avea idei destul de originale și foarte variate. În legătură cu Lady Macbeth, dorea un caracter diabolic. Totodată, când o ascultă pe Gemma Bellincioni în Roma, în 1882, o găsește interpreta ideală a Violettei nu pentru că posedă abilități vocale extraordinare, ci pentru că recita textul într-un mod realist.

### I.5.6. Gaetano Donizetti și Giuseppe Verdi – receptări și comparații stilistice

Evoluția stilistică a lui Verdi, pornind de la opera *Rigoletto*, a fost probabil favorizată de îndepărtarea sa de subiectele istorice sau într-un fel eroice, și conturarea unor situații și personaje veridice. Acest aspect va fi pregnant îndeosebi în opera *La Traviata*, poate cea mai apropiată creație verdiană (ca decor și conținut) de cele care vor fi caracteristicile „veriste”, tipice începutului de secol XX. Verdi din această perioadă (1850-1860) avea acum propriul stil, cu anumite concesii privind tradiția *belcanto*. În comparație cu Donizetti, a dat dovadă, în general, de o mai mare inventivitate, datorită bogăției și varietății temelor, elementelor regăsite în discursurile vocale precum și cunoștințelor tehnice utilizate.

Uneori, s-ar părea că Verdi cedează în fața imboldului inventivității sale ireprimabile fără să impună o disciplină formală adecvată, aspect pe care îl va schimba în creația târzie. Despre anumite similarități regăsite în melodia celor doi compozitori, muzicologul James Hepokoski face următoarele observații: „(...) Cele două piese „solo” lente principale ale Violettei „Ah! fors'è lui!” și „Addio, del passato”, sunt strâns legate. Pentru moment am putea observa doar că au în comun elemente ale aceleiași *topos*. Considerând „Il faut partir” ca un model deosebit de potrivit, este ca și cum contururile melodice ale piesei lui Donizetti, tonalitatea Fa-minor-major și efectul general de refren au ajuns la „Ah! fors'è lui”, în timp ce timbrele sale caracteristice 'generic' au trecut la 'Addio, del passato'(...)”<sup>9</sup>



Fig. 2 Aria *Il faut partir* din opera *La fille du régiment*, măs. 10-14

<sup>9</sup> Hepokoski, James A. "Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, Del Passato' ('La Traviata', Act III)." *Cambridge Opera Journal*, vol. 1, no. 3, 1989, pp. 249–76; "(...) Violetta's two principal slow 'solo' pieces 'Ah! fors'è lui!' and 'Addio, del passato', are closely linked. For the moment we might notice only that they share elements of the same topos. Considering 'Il faut partir' as a particularly apt model, it is as if Donizetti piece's melodic contours, F-minor-major tonality and general refrain effect went to 'Ah! fors'è lui', while its characteristic 'generic' timbres went to 'Addio, del passato'(...)" (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).



Fig. 3 Aria *Ah fors'è lui* din opera *La Traviata*, măs. 1-12



Fig. 4 Aria *Addio, del passato* din opera *La Traviata*, măs. 3-7

### I.5.7. Noua generație de compozitori și perpetuarea stilului verdian

O prezentare completă a celor mai sumbre efecte melodramatice s-a materializat prin libretul pregătit de Arrigo Boito pentru opera *La Gioconda* (1876) de **Amilcare Ponchielli**; această lucrare urmează parțial trăsăturile stilului verdian dar dispersează efectele teatrale și înflorirea melodiilor frumoase. În legătură cu vocalitatea regăsită în operele lui Ponchielli, dirijorul Cristian Sandu face următoarele observații: „Calitatea lirismului său este într-un tot tributară lui Verdi. Cantabilitatea liniilor sale, circumscrise arcadelor ample, diatonice, ca în cazul Laurei și Giocondei, ne trimit cu gândul la personaje precum Leonora, Amelia sau Violetta. Nu mai puțin verdian este personajul lui Enzo atât prin efuziunile sale amoroase cât și prin atitudinea sa eroică de la sfârșitul actului al II-lea.”<sup>10</sup>

Un alt compozitor reprezentativ a fost **Arrigo Boito**. Opera *Mefistofele* (1868) a prezentat un anumit grad de inovație. Limbajul muzical regăsit aici este mai puțin fluent și mai puțin facil în comparație cu cel regăsit în operele convenționale, luptând totodată împotriva formulelor ritmico-tonale uzuale. Punctul de inflexiune al gustului operistic în a doua jumătate a secolului XIX se datorează unei noi sensibilități; aceasta se va regăsi în arta lui **Alfredo Catalani**.

<sup>10</sup> Sandu, Cristian. *Stilemele verismului în evoluția operei moderne*, pp. 90-91.

## CAPITOLUL II - CONCEPTUL *BELCANTO*: ÎNTRE ABORDĂRI PEDAGOGICE ȘI CONTURAREA UNUI NOU STIL INTERPRETATIV

### II.1. Aspecte istorice

Despre termenul "belcanto" s-au emis numeroase definiții, care cuprind atât referiri la evoluția unei tehnici vocale, cât și la generalizarea unui stil de operă. James Stark oferă o definiție edificatoare: „*Bel canto* este un concept care ia în considerare două aspecte separate, dar legate. În primul rând, este o metodă extrem de rafinată de utilizare a vocii cântate în care sursa glotală, tractul vocal și sistemul respirator interacționează astfel încât să creeze calitățile *chiaroscuro*, *appoggio*, egalizarea registrelor, maleabilitatea tonului și intensității și un vibrato plăcut. Utilizarea idiomatică a acestei voci include diverse forme de atac vocal, *legato*, *portamento*, articulație glotală, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, floriditate și triluri, și *tempo rubato*. În al doilea rând, *bel canto* se referă la orice stil de muzică ce folosește acest tip de cânt într-un mod plin de gust și expresiv.”<sup>11</sup>

### II.2. Elemente constitutive în tehnica vocală asociată conceptului *belcanto*

„*Respirația devine voce grație voinței și prin intermediul organelor vocale.*”<sup>12</sup>

#### II.2.1. Respirația

Respirația, această parte vitală a existenței umane, capătă noi sensuri în cântul vocal profesionist. În esență, am putea spune că „motorul vocii este respirația”<sup>13</sup>. Problematika respirației este esențială în formarea unui bun cântăreț, iar studiul acesteia a fost definit drept adevărata bază a tehnicii vocale.

Scriitura vocală regăsită în repertoriul operistic romantic (finalul secolului al XVIII-lea, primele decenii ale secolului al XIX-lea) a fost marcată în mod deosebit de două elemente: melodică exuberantă și virtuozitatea interpretativă. Aceste elemente au servit frecvent scopului de a demonstra abilitățile tehnice ale interpretului. Erau obișnuite numeroase tipuri de ornamente și construcții ale liniei vocale astfel încât era de așteptat ca interpretul să execute liber aceste pasaje, fără cusur, într-o manieră lină.

---

<sup>11</sup> Stark, James. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, pp. 311-312; „*Bel canto* is a concept that takes into account two separate but related matters. First, it is a highly refined method of using the singing voice in which the glottal source, the vocal tract, and the respiratory system interact in such a way as to create the qualities of *chiaroscuro*, *appoggio*, register equalization, malleability of pitch and intensity, and a pleasing vibrato. The idiomatic use of this voice includes various forms of vocal onset, *legato*, *portamento*, glottal articulation, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, floridity and trills, and *tempo rubato*. Second, *bel canto* refers to any style of music that employs this kind of singing in a tasteful and expressive way.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>12</sup> Lehmann, Lili. *How to sing*, tradus din limba germană (*Meine Gesangskunst*), p. 23; „The breath becomes voice through the operation of the will, and the instrumentality of the vocal organs.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>13</sup> Dicționar de termeni muzicali, coord. Zeno Vancea, 1984, p. 525.

Acest lucru a necesitat o voce bine dezvoltată, rezultatul unei tehnici solide. Interpreții au fost încurajați să își mărească ambitusul vocal și gama expresivă pentru a facilita o interpretare conformă cu noile cerințe tehnico-interpretative.

Respirația costo-diafragmatică oferă consistență, suport vocal adecvat și sporește longevitatea vocală. Acest tip de respirație poate fi realizat doar prin stabilirea unei poziții corporale potrivite: postura dreaptă, cu întregul corp aflat în aliniament. Pieptul trebuie să fie ușor ridicat și coastele extinse, astfel încât mușchii să poată funcționa corect; totodată este evitată obstrucția căilor respiratorii. O bună stăpânire a respirației constituie în mod clar fundamentul unei tehnici de cânt sănătoase.

### II.2.1.1. *Appoggio*

Termenul *appoggio* este folosit pentru a se referi la un mecanism de sprijin în cânt, între sistemul inspirator, rezonator și fonator. Fiecare sunet emis trebuie să fie bine susținut și trebuie să existe un sentiment de conexiune musculară de la stern la pelvis. Capacitatea de a gestiona eficient respirația a fost, de asemenea, asociată cu această tehnică vocală. Termenul italian *appoggio* poate fi tradus ca „a se sprijini pe” sau „sprijin” (această traducere este orientativă).

### II.2.2. Controlul expirației

Este important ca înainte de a lucra la respirație adaptând-o la utilizarea vocii în cântul vocal profesionist, să putem percepe corpul precum un spațiu interior prin care „curge” respirația. Ne putem imagina că aerul trece prin toate canalele interne ale corpului, legând trunchiul cu extremitățile (prin articulațiile umărului și șoldului) și capul (articulația atlanto-occipitală).

În cazul utilizării vocii în scopuri profesionale (cântăreți, actori, profesori, formatori, etc.), pentru a comunica informații, cunoștințe, sau exprima artistic, va fi implicată o activitate musculară mai mare, deoarece vor fi necesare următoarele:

- adaptarea fluxului expirator furnizat de mușchii abdominali pentru a susține vocea;
- utilizarea mușchilor toracici și secțiunea mediană a trunchiului în mod corespunzător pentru a întări intensitatea vocii fără a deteriora corzile vocale;
- pentru a face acest lucru, musculatura intercostală va fi implicată, menținând-o în poziție inspiratorie în timpul vorbirii și/sau pe mușchii spatelui și ai zonei lombare;
- de asemenea, va fi necesar ca „burduful” respirator să fie foarte flexibil, îndeosebi în secțiunea care separă toracele de abdomen;
- este necesar ca inspirația să permită o mare elasticitate pentru ca expirația să fie la rândul ei “eficientă”;
- această activitate musculară trebuie să se desfășoare în mod sincronizat și eficace;

- în mod contrar, vocea proiectată își pierde gradul de consistență necesar și efortul este atribuit direct musculaturii laringiene, provocând oboseală și, în unele cazuri, generând o alterare cronică a vocii.

### II.2.3. Plasarea vocii

În cântul liric, plasarea corectă a vocii reprezintă una dintre condițiile esențiale, deoarece influențează în mod direct calitatea sunetului. Rezonanța este maximizată atunci când sunetele sunt plasate corect; un sunet corect, echilibrat, conferă interpretului o senzație de confort (chiar și în registrele vocale extreme) și totodată este plăcut din punct de vedere auditiv. Utilizarea justă a rezonatorilor influențează timbrul și calitatea instrumentului.

Proiecția sunetului implică totodată o anumită atitudine vigilentă. În unele situații, intenția de a proiecta sunetul în mod eficient poate genera o mișcare involuntară a capului spre înainte; în realitate însă, această mișcare poate provoca dezechilibrul axei corporale. Atitudinea vigilentă sau pur și simplu atitudinea prezentă în timpul cântului ne poate ajuta să dobândim confort și control asupra propriilor reacții. Această atitudine se reflectă asupra poziției corpului și înfățișează o predispoziție benefică la activitate -fizică sau psihică- potrivită cântului. Senzația de vigilență invocată anterior va facilita atacul just al sunetului și debutul efectiv al discursului vocal fiind caracterizată prin:

- o aliniere bună pe axă verticală: greutatea corporală este sprijinită în picioare iar partea superioară a trunchiului este dreaptă, cu gâtul relaxat;
- activarea pomelilor prin zâmbetul intern care va determina o deschidere nazală corectă și sensibilizarea zonei rezonatorilor faciali;
- direcționarea sunetului spre zona palatului moale;
- percepția că sunetul „sare” în zona palatului dur, în spatele incisivilor;
- o deschidere elastică a maxilarului care va sensibiliza zona palatului și a faringelui pentru a avea sprijinul rezonatorilor faciali;
- suport abdominal bun.

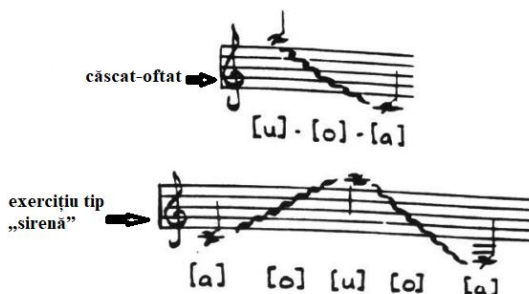


Fig. 5 Exerciții pentru atacul vocal<sup>14</sup>

## II.2.4. Egalizarea registrelor

Pentru a produce un sunet calitativ, uniform, este ideal ca vocea să fie egală în toate registrele. Cu excepția scopurilor interpretative, ar trebui să existe o tranziție imperceptibilă între registre, astfel încât senzația ascultătorului este aceea că interpretul posedă un singur registru vocal. Considerăm că este potrivit să oferim o definiție a „registruului vocal”: „Ce este un registru vocal? O serie de sunete cântate într-un anumit fel, care sunt produse de o anumită poziție a organelor vocale - laringele, limba și palatul. Fiecare voce include trei registre - piept, mixt și cap. Dar nu toate sunt angajate în fiecare clasă de voce.”<sup>15</sup>

Formarea și modificarea vocalelor reprezintă etape semnificative în procesul de egalizare a vocii. Când vocalele sunt formate corect, sunetul este mai rezonant, iar textul este inteligibil pe toată întinderea vocii. Modificarea vocalelor sau echivalentul său italian *aggiustamento* împiedică ruperea liniei vocale și diminuează contrastul între posibilele schimbări de culoare din registrele vocii. Această tehnică are la bază o modificare treptată a vocalelor și un control mai mare al respirației în evoluția către registrul acut. Vocalele trebuie să fie ușor rotunjite pe măsură ce înălțimea sunetului crește, prelungind astfel tractul vocal și încurajând o deschidere mai amplă a gâtului, care tinde să se închidă în registrul acut.

## II.2.5. Clasificarea vocilor

Când vocea atinge un anumit nivel de maturitate, este clasificată în primul rând în funcție de ambitus, culoare, volum și flexibilitate. Atât vocile masculine, cât și cele feminine sunt împărțite în patru categorii diferite. În sistemul vestic, clasificarea vocilor este strâns legată de teoria acustică a medicului

<sup>14</sup> Exercițiile îi aparțin lui Roger Alan Lindquist; preluat din Barbara Mathis, *Selected vocal exercises and their relationship to specific laryngeal conditions*, p. 124.

<sup>15</sup> Lehmann, Lili. Op. cit. p. 134; “What is a vocal register? A series of tones sung in a certain way, which are produced by a certain position of the vocal organs - larynx, tongue, and palate. Every voice includes three registers - chest, middle, and head. But all are not employed in every class of voice.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).



și fizicianului Hermann von Helmholtz. Au fost punctate cele mai relevante categorii vocale. Deși nu putem încadra toate vocile în parametri stricți, această clasificare oferă pedagogului și studentului repere cu privire la modul în care poate fi ales repertoriul și aspectele care trebuie studiate.

### II.2.5.1. Timbrul vocal

Pe măsură ce aparatul vocal se maturizează, vibrațiile produse în crearea sunetului iau contact cu un țesut cartilajinos mai bine definit. Timbrul clar<sup>16</sup> (*timbre clair*), un termen inițiat în primul rând de Garcia, este rezultatul unei forme scurte și ușor curbate a faringelui care produce o sonoritate mai strălucitoare. Pe de altă parte, timbrul întunecat<sup>17</sup> (*timbre sombre*) se datorează unei forme alungite și bine curbate a acestuia, având ca rezultat o culoare vocală mai plină și mai rezonantă. Cu toate acestea, timbrul vocal reprezintă în mare măsură identitatea unei voci.

### II.2.5.2. Impostația

În demersul didactic, este necesar ca maestrul de canto să poată identifica impostația defectuoasă și să ofere soluții practice: exerciții vocale, adoptarea unui repertoriu care poate contribui la obținerea unei impostații juste, etc. O situație favorabilă este aceea în care de vocea întunecată și vocea clară sunt produse prin aplicarea justă a tehnicii *appoggio*. Rezultatul acestei metode constă în obținerea unui timbru vocal clar și a unei rezonanțe naturale a sunetului.

## II.2.6. Dobândirea agilității vocale

Înainte de a dobândi agilitatea vocală, interpretul trebuie să stăpânească anumite elemente de natură fiziologică pentru a stabili o bază solidă. În susținerea vocală, cel mai important element este utilizarea justă a respirației. Considerăm că flexibilitatea și vitalitatea vocală sunt strâns legate de calitatea atacului, care trebuie generat doar din respirație. În același mod, agilitatea justă (în care toate sunetele sunt la fel de importante) poate fi obținută numai prin gestiunea adecvată a respirației. Pentru a realiza agilitatea vocală în mod eficient, mișcările involuntare ale limbii sau ale maxilarului sunt indezirabile. Suportul și gestionarea eficientă a respirației vor crea o voce stabilă și flexibilă. Totodată, va dezvolta elasticitatea plămânilor astfel încât aceștia se pot adapta rapid la diferite niveluri de presiune a respirației.

În același mod, agilitatea justă (în care toate sunetele sunt la fel de importante) poate fi obținută numai prin gestiunea adecvată a respirației. „Practicarea agilității este de cea mai mare importanță și aceasta se aplică fiecărui tip de voce, masculin sau feminin. În special, o voce rigidă și inflexibilă va avea cele mai maru beneficii de pe urma exercițiilor de agilitate, care vor scoate în evidență adevărata frumusețe a acestei voci. Nu este altceva decât o etapă de ignoranță în chestiuni de dezvoltare vocală dacă profesorii consideră inutilă practicarea agilității. Măiestria vocală astfel obținută poate fi atinsă în

---

<sup>16</sup> Garcia, Manuel. *Traité complet de l'art du chant en deux parties*. pp. 9

<sup>17</sup> Idem. pp. 10

nici un alt fel și nici timpul de practică nu poate fi prescurtat. Exerciții pe gamel nu poate fi practicat prea des și cu prea multă grijă, ele tind să formeze vocea, de a o face flexibilă la scopurile pe care expresia și gustul le pot sugera.”<sup>18</sup>

## II.2.7. Articulația

Articulația justă depinde de coordonarea sa cu sistemele de respirație, fonație, rezonanță. Vocalele sunt produse în cavitatea laringiană. Sorina Creangă prezenta următoarele aspecte relevante: „(...) pentru a nu vorbi diletantist, trebuie precizat faptul că doar laringele produce sunete, iar vocalitatea se realizează în cavitatea rezonatoare(...) Peste funcția vitală a laringelui, ca organ al respirației prin care circulă aerul necesar în actul respirator, și ca organ având rolul de a proteja calea respiratorie, s-a adăugat funcția socială, de emiteră a sunetelor necesare în procesul de comunicare interumană.”<sup>19</sup> În cânt, vocalele, spre deosebire de consoane, necesită o poziție a gurii mai deschisă, neobstrucționată.

## II.3. Abordări pedagogice

Introducerea lui **Giulio Caccini** în *Le Nuove Musiche* oferă o descriere și o notație clară a celor mai importante ornamente vocale folosite în monodie, date estetice și instrucțiuni pentru recrearea practică a ornamentelor. În efortul de a recuceri principiile vechii școli italiene, multe metode au fost revizuite și reeditate. Una dintre acestea este ediția revizuită a metodei vocale a lui **Nicola Vaccaj** (*Metodo pratico de canto*), publicată inițial în 1832, care este încă folosită de mulți profesori de canto din întreaga lume.



Fig. 6 Exercițiu pentru obținerea trilului din *Le nuove musiche*

<sup>18</sup> Bloem-Hubatka, Daniela. *The Old Italian School of Singing: A Theoretical and Practical Guide*, pp. 114-115; “The practice of agility is of the greatest importance and this applies to every type of voice, male or female. Particularly, a stiff and unyielding voice will get the greatest benefit of agility exercises, which will bring out the true beauty of this voice. It is nothing more than a display of ignorance in matters of vocal development if teachers consider the practice of agility unnecessary. The vocal mastery thus achieved can be attained in no other way, and neither can the time of practice be abridged. Exercises on the Scales cannot be practiced too often and with too much care, they tend to form the voice, to render it flexible, to the purposes which expression and taste may suggest.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>19</sup> Creangă, Sorina. *Cântul și vorbirea de performanță*, p. 11.

În mod similar, tenorul și pedagogul **Marco Bordogni** (1789-1856), a scris diferite serii de vocalize, atât pentru voce cât și pentru instrumente de suflat din alamă. Din cele pentru voce, remarcăm:

- *24 Vocalises faciles et progressives à portée de toutes le voix* (Introduction aux 36 Vocalises);

- *36 Vocalises pour voix de Soprano ou Tenore composé selon le goût moderne (Dédiées à Madame de Coussy)*.

O altă serie de exerciții vocale îi aparține pianistului și compozitorului **Balthazar Lutgen** (1835-1870). Aceste *20 vocalises journalières pour soprano ou tenor pour développer l'agilité de la voix*, își propun, după este specificat chiar în denumire, să cultive agilitatea vocală.

## II.4. Reverberațiile artei interpretative *belcanto* în alte culturi muzicale

Stilul și tehnica belcanto au luat naștere în Florența și s-au răspândit rapid în alte centre muzicale din Italia, cum ar fi Veneția, Roma și Milano. Acesta stil a influențat și arta lirică a unor țări precum Germania, Franța și Anglia. În Germania, de pildă, cântăreți și pedagogi precum Julius Christian Stockhausen, Otto Goldschmidt și Ferdinand Sieber s-au familiarizat rapid cu metoda italiană de cânt.

*Belcantoul* italian a fost asimilat și în Franța. Autori, pedagogi și cântăreți precum Jean-Baptiste Bérard<sup>20</sup>, Bernardo Mengozzi<sup>21</sup>, Alexis de Garaude<sup>22</sup>, și Gilbert-Louis Duprez<sup>23</sup> au scris despre arta vocală; aceștia prezentau o fuziune între stilul francez și stilul italian. Francezii erau mai preocupați de enunț și de articularea justă a cuvintelor.

În Anglia, istoria acestui stil de cânt a fost similară. De exemplu, în tratatul cântărețului și teoreticianului Anselm Bayly (*A Practical Treatise on Singing and Playing, with Just Expression and Real Elegance*, 1771), tratatul lui Pier Francesco Tosi este invocat în repetate rânduri.

### II.4.1. Renașterea artei *belcanto*

În a doua jumătate a secolului XX a existat un sentiment reînnoit de curiozitate pentru repertoriul și tehnica belcanto. La apariția acestei restaurări au existat mai mulți factori care sugerează preferințele muzicale și stilistice în continuă schimbare dictate de fiecare perioadă socio-culturală. Un aspect important constă în revenirea virtuozității și expresiei caracteristice acestui stil. A existat, de

---

<sup>20</sup> *L'art du chant*, Paris, 1755.

<sup>21</sup> *Methode du chant du Conservatoire de Music*. Paris, 1803.

<sup>22</sup> *Methode de chant*. Paris, 1809.

<sup>23</sup> *L'Arte del canto*. Paris, 1846.

asemenea, o renaștere a stilului *cantabile*, care a subliniat un *legato* pur, intonația adecvată și intensitate dramatică.

#### II.4.2. Noua generație de interpreți – necesitatea unui nou prototip liric

Pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, opera *seria* italiană a dominat Europa, exceptând Franța, unde *opéra ballet* încă dăinuia. Odată cu succesul lui Rossini, barierele dintre mezzosoprana din opera comică și interpretele din opera *seria* au devenit mai puțin rigide și, mai important, opera *seria* rossiniană din perioada napoletană<sup>24</sup> a dat naștere unei noi vocalități. Maniera de abordare vocală și stilurile de cânt au suferit o schimbare proeminentă în timpul epocii romantice. Noua operă realistă a generației *Giovane Scuola*<sup>25</sup> a modificat vechiul echilibru dintre cuvinte și muzică, ambele componente dobândind o importanță egală. În teatrul liric, necesitatea pentru interpreți dotați atât în plan vocal cât și în plan actoricesc pare a fi inepuizabilă.

Lumea operei se schimbase după cel de-al Doilea Război Mondial. Până atunci, cântăreții erau familiarizați cu debutul unor noi opere aproape în fiecare stagiune. Poate nesiguranța față de creația contemporană a determinat companiile de operă să reia repertoriul abandonat, compus în linii mari din lucrările compozitorilor romantici italieni. Readucerea în prim plan a repertoriului belcantist a influențat pozitiv parcursul vocal al cântăreților debutanți din acea perioadă. Mulți interpreți au căutat varietatea și oportunitățile de însușire ale unor diverse stiluri vocale. Acesta este, parțial, motivul pentru care ne-am bucurat de o renaștere a genului vocal cameral: *liedul*, *chansonul*, romanța. Un număr însemnat de interpreți au optat pentru o carieră în sfera vocal-simfonică și concertistică, considerând că sunt mai potriviți pentru asta din punct de vedere temperamental și vocal. Un echilibru între operă și muzica vocală camerală reflectă tradiția *belcanto* – fuziunea între cuvinte și muzică. Aceasta a reprezentat paradigma în care s-a desfășurat activitatea operistică în cea de-a doua jumătate a secolului XX – o revenire la echilibru și la valori fundamentale cântului.

#### II.4.3. *Belcanto* și viabilitatea interpretării

Viabilitatea interpretării este strâns legată de asimilarea justă a unui stil (în cazul cercetării noastre, aceste este *belcanto*); este totodată rezultatul unei voințe și alegeri conștiente și purtătoare a propriei sale valabilități artistice. Corectitudinea tehnică reprezintă o condiție *sine qua non* pentru orice interpretare. Dacă soliștii respectă cerințele compozitorului (de la care, în opinia noastră, este de

---

<sup>24</sup> *Otello* (1816), *Armida* (1817), *Mosè in Egitto* (1818), *La donna del lago* (1819), *Maometto II* (1820).

<sup>25</sup> Grupul compozitorilor de operă reprezentativi în Italia, în a doua jumătate a secolului XIX; a debutat cu Giuseppe Verdi și s-a afirmat plenar prin creația compozitorilor veriști – Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano, ș.a.

neconceput să se abată), pot comunica adevărata poezie a stilului *belcanto*. Redarea dramatică a textului survine în mod natural odată ce interpretul își însușește gustul și stilul particular al lucrării.

#### II.4.4. Idei concluzive

Stilul *belcanto* este adesea caracterizat de predominanța virtuozității vocale, asociată cu una dintre trăsăturile sale distinctive: agilitatea vocală. Din experiența personală, considerăm că această trăsătură poate fi definită astfel:

- abilitatea de a cânta cu precizie și acuratețe intonațională pasaje dificile din punct de vedere ritmic, în registrul acut;
- menținerea unei calități corespunzătoare a sunetului în sunete de pasaj/în schimburile de registre;
- capacitatea de a reda un discurs vocal expresiv, acoperind un ambitus amplu/întreaga întindere vocală.

## CAPITOLUL III - PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI EXPRESIVE ÎN CREAȚIA DONIZETTIANĂ ȘI VERDIANĂ DE MATURITATE

### III.1. Opera *Lucrezia Borgia* – aspecte structurale, vocale, interpretative

#### III.1.1. Geneza operei – sursa literară și conotații interpretative

Legenda sumbră a Lucreziei Borgia era vehiculată în rândul subiectelor literare apreciate și în secolul XIX. Într-adevăr, în februarie 1833, Victor Hugo obținuse un mare succes la Paris cu drama în trei acte *Lucrece Borgia*. Apariția acestui titlu la Teatro alla Scala a reprezentat o consecință firească, astfel încât impresarul Alessandro Lanari<sup>26</sup> i-a oferit lui Donizetti șansa de a crea o operă omonimă celei hugoliene.

---

<sup>26</sup> Unul dintre cei mai importanți impresari de operă din Italia în perioada 1830-1850.

### III.1.2. *Lucrezia Borgia* și fenomenul *Donizetti Renaissance*

Când ne gândim la "Donizetti Renaissance"<sup>27</sup>, amintirea zboară la spectacole precum *Anna Bolena* de la Teatro alla Scala sau la întreaga "Trilogie a Tudorilor". Cu toate acestea, menținerea titlurilor donizettiene de pe afișele teatrelor italiene, a fost încredințată altor lucrări decât cele care constituie trilogia (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*). Adesea, aceste titluri erau strâns legate de faima unor interpreți, fără de care reprezentațiile nu ar fi avut același succes. Revizuiind anumite date cronologice, trebuie menționat faptul că opera *Lucrezia Borgia* a ocupat o poziție semnificativă în contextual acestui fenomen de renaștere. Lucrarea a fost reprezentată la Metropolitan Opera în 1904, cu vedete precum tenorul Enrico Caruso și baritonul Antonio Scotti, alături de soprana Maria de Marchi. În cea de-a doua jumătate a secolului XX succesul newyorkez al *Lucreziei Borgia* este legat de numele sopranelor Beverly Sills și Renée Fleming.

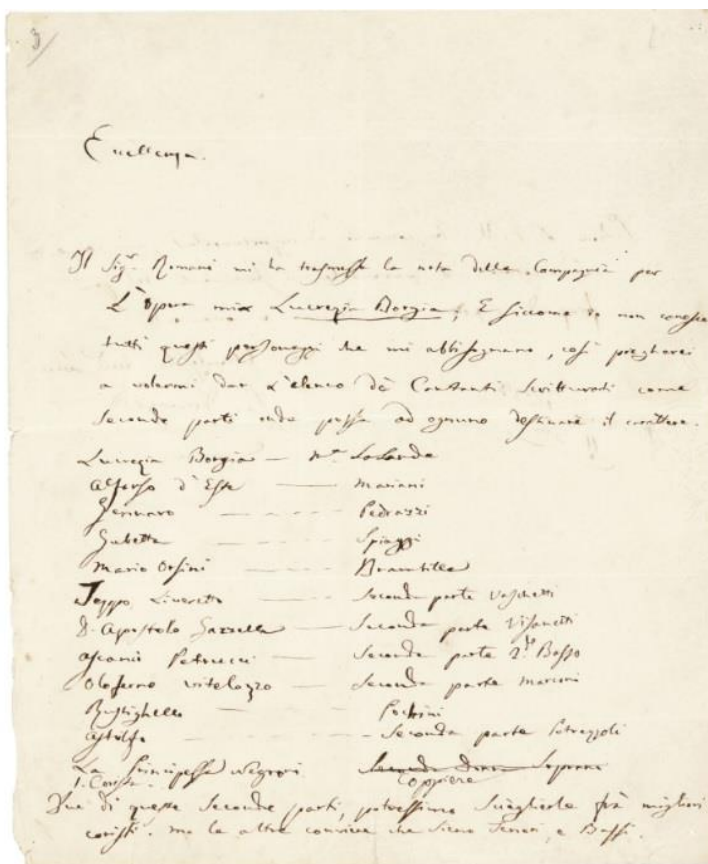


Fig. 7 Autograful<sup>28</sup> lui G. Donizetti dedicat conducerii teatrului La Scala, pentru opera *Lucrezia Borgia*

<sup>27</sup> Renașterea unor titluri de operă din creația donizettiană; fenomen de noutate care a apărut în teatrele italiene la sfârșitul anilor 1950.

<sup>28</sup> <https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2018/music-sale-118406/lot.260.html> (accesat în 22.09.2022)

### III.1.3. Drama hugoliană sub condeii lui Felice Romani

Ca și Hugo, Donizetti însuși a scris prefața operei sale. Dar dacă *Le Roi s'amuse*, retras în noiembrie 1832 după o singură reprezentație din cauza problemelor de cenzură, fusese un eșec răsunător, *Lucrece Borgia* a fost a fost în schimb un succes incontestabil. Acest succes i se datorează și lui Felice Romani, care o profitat de bogăția situațiilor dramatice extrem de interesante, transformându-le cu precauție în libret.

#### III.1.3.1. Prezentarea succintă a libretului

Au fost prezentate în mod succint momentele relevante acțiunii muzical-dramatice.

### III.1.4. Portretizări ale personajului Lucrezia Borgia în literatură și arta plastică<sup>29</sup>

Figura Lucreziei, prin diverse reprezentări scrise și pictate, a fost conturată alternativ în interiorul liniilor de feminitate corespunzătoare epocii sale sau aruncată în afara acestor linii și supusă unei judecăți inevitabile. Astfel, în afara spațiului propriului și al acceptabilului, Lucrezia devine un „monstru moral”, întruchiparea frivolității, a viciilor și lăcomiei și, în același timp, devine un fel de avertisment împotriva tentației de a păși în afara granițelor femininului acceptat.

### III.1.5. Vocalitatea personajului Lucrezia Borgia în contextul rolurilor de “femme fatale” din cadrul operelor romantice italiene

În operă, personajele feminine controversate au avut întotdeauna un loc aparte. Acestea au fost cele care au adus „culoare” subiectelor istorice pe care compozitorii le-au materializat în plan sonor. În ceea ce privește vocalitatea, acestea se remarcă printr-o structură particulară; personajele “femme fatale” sunt :

-fie **soprane dramatice de coloratură** care „(...) trebuie să arate flexibilitate în pasaje de mare viteză, având totuși o mare putere de susținere.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Acest subiect a fost tratat parțial în cadrul articolului: **Adetu**, Edith Georgiana; Coroiu, Petruța Maria. *THE CHARACTER “LUCREZIA BORGIA” OF DONIZETTI’S HOMONYMOUS OPERA. AN ANALYSIS OF CHARACTER AND VOCAL FEATURES*. Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Musica . Jun2022, Vol. 67 Issue 1, p263-276. 14p, 10.24193/subbmusica.2022.1.17.

<sup>30</sup>Miller, Richard. *Training Soprano Voices*, p. 8 “(...) must display flexibility in high-lying velocity passages yet have great sustaining power” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

-fie **soprane dramatice**, care este "cea mai amplă dintre toate vocile de soprană (...) Trebuie să aibă mare putere de susținere, prezentând atât profunzimea și strălucirea timbrului, cât și o prezență fizică impunătoare."<sup>31</sup>

-fie **mezzosoprane dramatice** care "(...) cântă adesea la fel de înalt și nu mai grav decât soprana dramatică, dar timbrul ei arată profunzime și culorile mai închise sunt asociate cu tragedie, intrigă, gelozie, răzbunare sau intenție răutăcioasă"<sup>32</sup>.

### III.1.6. Tradiția *Lucreziei* și sopranele titluare ale rolului

Creatoarea rolului a fost **Henriette Méric-Lalande**<sup>33</sup>, o soprană versatilă conform repertoriului aborda. O altă interpretă aclamată în rolul Lucreziei la *Her Majesty's Theatre*, în 1839, a fost soprana **Giulia Grisi**<sup>34</sup>. Conform repertoriului interpretat, vocalitatea acesteia era mai lirică, iar abordarea sa a implicat o lejerizare a discursului. O abordare a rolului mai îndepărtată de cea traditional-belcantistă a fost a sopranelor **Ester Mazzoleni**<sup>35</sup> (Teatro alla Scala, 1917) și a **Giannina Russ**, ambele interprete asociate cu repertoriul verist; desigur, acest aspect a influențat abordarea Lucreziei. Ulterior, soprana **Giannina Arangi Lombardi** a reprezentat un etalon vocal al acestui rol, interpretându-l în stagiunea 1933-1934 la Teatro dell'Opera di Roma. Ulterior, rolul a fost abordat de soprane mai lirice, precum **Katia Ricciarelli** și **Mariella Devia**. Deși ambele interprete posedă calități vocal-interpretative remarcabile, fiind recunoscute pentru un repertoriu de altă factură (preponderant repertoriu bellinian și rossinian), niciuna dintre acestea nu a avut „greutatea” și culoarea vocală pe care o impune personajul.

## III.2. Arta interpretativă a personajelor din opera *Lucrezia Borgia*

Complexitatea atmosferei regăsite în operă este rodul contribuției tuturor personajelor. Împărțite în categorii vocale și caracteriale diverse, fiecare dintre acestea aduce o notă distinctă dramei – o înobilează sau adâncește vidul emotional prin discursul vocal încredințat de compozitor.

---

<sup>31</sup> Ibid. p. 11 "The most ample of all soprano voices (...) She must have great sustaining power, exhibiting both depth and brilliance of timbre as well as an imposing physical presence." (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>32</sup> Ibid. p. 12 "(...) often sings as high as and no lower than the dramatic soprano, but her timbre displays depth and the darker colors associated with tragedy, intrigue, jealousy, revenge, or outright evil intention." (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări.)

<sup>33</sup> Robinson H. Robinson, Julian Marshall. *The Grove Book of Opera Singers*, p. 318.

<sup>34</sup> Forbes, Elisabeth. *The Grove Book of Opera Singers*, p. 202.

<sup>35</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/ester-mazzoleni\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ester-mazzoleni_%28Dizionario-Biografico%29/) (accesat în 22.11.2022).



### III.2.1. Cerințe tehnice și interpretative necesare în abordarea rolului titular


Scriitura vocală este concepută într-o manieră particulară: aceasta necesită lirism, capacitatea de a realiza fraze muzicale complexe într-o dinamică redusă în maniera *legato*, în Prolog. Totodată, necesită dramatism și incisivitate timbrală în unele momente din cadrul recitativelor și în scena finală din actul al II-lea al operei.

Discursul vocal este constituit din următoarele secțiuni muzicale:

Tipologia discursului	Titlu	Moment al operei
Scena e <i>Romanza</i>	<i>Tranquillo ei posa... Com'è bello! Quale incanto!</i>	Prolog
Duetto	<i>Ciel! Che vegg'io</i>	Prolog
<i>Recitativo</i>	<i>Gente appressa...</i>	Prolog
<i>Stretta</i>	<i>Maffio Orsini, signora, son io</i>	Prolog
Scena e <i>Duetto</i>	<i>Che chiedete?</i>	Act I
Terzetto	Della Duchessa ai prieghi	Act I
Scena	La gioia de' profani	Act II
Scena ed Aria finale	<i>M'odi...ah! m'odi</i>	Act II

Tabel 1. Rol Lucrezia Borgia – structura discursului vocal

#### III.2.1.1. Analiza structural-interpretativă: Scena și aria *Tranquillo ei posa ... Com'è bello* (Prolog)

Donizetti rămâne fidel convenției care impune o arie de introducere, menită să sublimeze prima apariție a primadonei, însă în acest context optează pentru o *romanza*. Ambitusul regăsit în acest moment este de cvintadecimă  iar forma ariei este bipartită (secțiunea A – *Andante*, Fa Major; Secțiunea B – *Larghetto cantabile*, Mi *bemo*/Major). Încă din introducerea orchestrală ce precede aria, indicația de *tempo Larghetto*, culorile timbrale ale partidelor de coarde, clarinet în Do și ale partidei de oboi, reliefează latura maternă a personajului, printr-un caracter liric, rafinat.

Finalul ariei impune o exprimare vocală elegantă. În pofida ritmului punctat și a valorilor scurte de treizecimo, maniera de execuție a cadenței finale rămâne o opțiune a sopranei. În acest sens, tempoul *rubato* din măsura 150 servește unor intenții interpretative diverse. Intervalul de octavă perfectă Si *bemo* 1 – Si *bemo* 2 poate fi realizat atât prin *legato*, fără respirație între sunete, cât și prin salt, cu respirație înainte de Si *bemo* 2. În oricare dintre situații, principalele aspecte stilistico-interpretative constau în: menținerea unei linii vocale clare, a unui vibrato egal, grija pentru frumusețea fiecărui sunet.

Fig. 8 Arie *Tranquillo ei posa... Com'è bello* (măs. 145-153)

### III.2.1.2. Aspecte dramaturgice și repere interpretative: *Stretta Maffio Orsini, signora, son io* (final Prolog)

Acest moment al operei reprezintă singurul număr concertat din partitură. Pe un ritm de marș lent, grupul de prieteni ai lui Gennaro în frunte cu Maffio Orsini prezintă o succesiune de reproșuri, fiecare reluând sau însușindu-și tema melodică. Efectul reverenței ironice existente în text se traduce în plan muzical într-un profil descendent, asociat cu accente ferme, elegante. Aceste accente sunt totodată încărcate cu o doză de tragism, prin prezența ritmului punctat.

Fluxul muzical este intensificat odată cu schimbarea măsurii (*Più Allegro*; 12/8), fără a se îndepărta însă de tema muzicală principală. Sub aspect dramaturgic, acest număr concertat reprezintă o "inițiere" în lumea carnavalescului. Lucrezia, acum mascată, este înconjurată de toate personajele care au acuzat-o anterior, cărora li s-a alăturat și corul. Armonia acestui moment este concentrată într-un unison sinistru, susținut în plan orchestral de clarinete, fagoți, tromboni și timpani (reper 57 în partitura integrală). Acuzatorii îi smulg masca Lucreziei, pronunțându-i numele pe cel mai disprețuitor ton: "È la Borgia..."<sup>36</sup>. Drama psihologică a celor două personaje protagoniste (Lucrezia și Gennaro) debutează odată cu această descoperire.

<sup>36</sup> "Este Borgia..." (traducere proprie).

The image shows a page of a musical score for the opera 'Stretta' by Maffio Orsini, measures 84-88. It features a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Italian and Romanian. The orchestral parts include strings and woodwinds. The score is marked with 'a piacere.' and 'a tempo.' and features a 'Soli.' section for the vocalists.

Fig. 9 *Stretta* Maffio Orsini, *signora, son io* (măs. 84-88)

### III.2.1.3. Analiza structural-interpretativă: Scena și duet Lucrezia-Alfonso – *Che chiedete?* (act I)

#### III.2.1.3.1. Elemente de dramaturgie muzicală

Apariția Lucreziei este marcată în acompaniamentul orchestral prin pasaje cromatice ascendente și descendente, alimentând astfel caracterul tensionat al dramei. Prima parte a duetului reprezintă un dialog, construit sub forma unei scene-recitativ. Deși duetul prezintă o confruntare, aceasta se desfășoară într-un mod elegant; primele cuvinte ale lui Alfonso sunt precedate de un discurs orchestral temperat (preponderent instrumente de suflat și corzi), amintind de primele măsuri introductive ale Lucreziei în *romanza Tranquillo ei posa...Com'è bello*.



Fig. 10 Duet *Che chiedete*, motivul corzilor (măs. 19-23)

### III.2.1.3.2. Aspecte structural-interpretative

Partitura muzicală este una complexă, compozitorul oferind o scenă înaintea duetului, forma acestuia fiind bipartită, cu următoarea schemă arhitectonică:

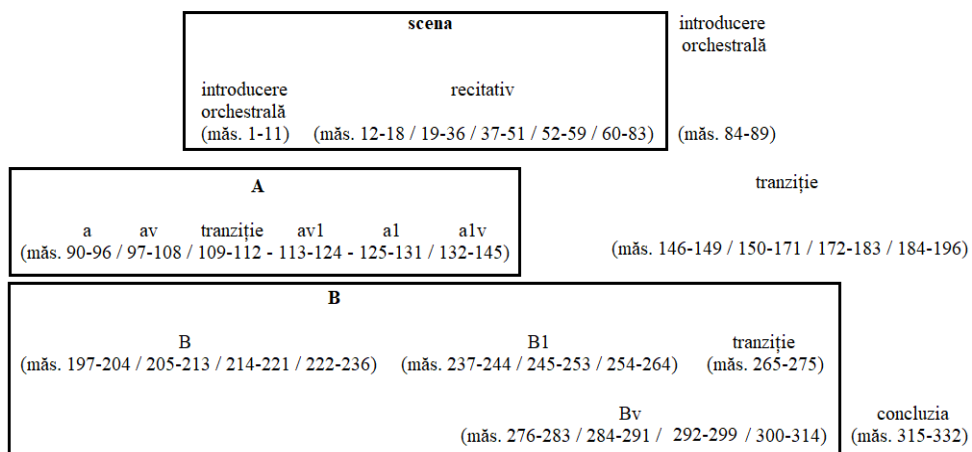


Fig. 11 Schema formală a scenei

Scena este formată din cinci segmente melodice cu o introducere orchestrală. O bună parte din intervențiile Lucreziei sunt elaborate fără acompaniament, excepție făcând primele două fraze muzicale.

### III.2.1.4. Analiza structural-interpretativă: Terțet Lucrezia, Gennaro, Alfonso (final act I)

#### III.2.1.4.1. Elemente de dramaturgie muzicală

Donizetti pune în valoare valențele psihologice ale personajului Alfonso d'Este și îi conferă statutul de bun actor. Eleganța discursului său vocal este constituită prin următoarele elemente: tempoul *Larghetto*, ritmul ternar, o sonoritate timbrală diferită de cea prezentată în contexte anterioare, sonoritatea delicată a orchestrei (partidele de corzi pizzicato, însoțite de clarinet și fagot în *piano*); toate acestea imprimă un caracter aristocratic.

#### III.2.1.4.2. Aspecte structural-interpretative

Terțetul este organizat în trei secțiuni ample, formă des întâlnită în operele lui Donizetti. Delimitarea formală a partiturii a fost posibilă datorită indicațiilor agogice și schimbărilor armonice:

- *Andante*: "Della Duchessa..."
- *Larghetto*: "Guai se ti sfugge..."
- *Cabaletta*: "Infelice il veleno bevesti..."

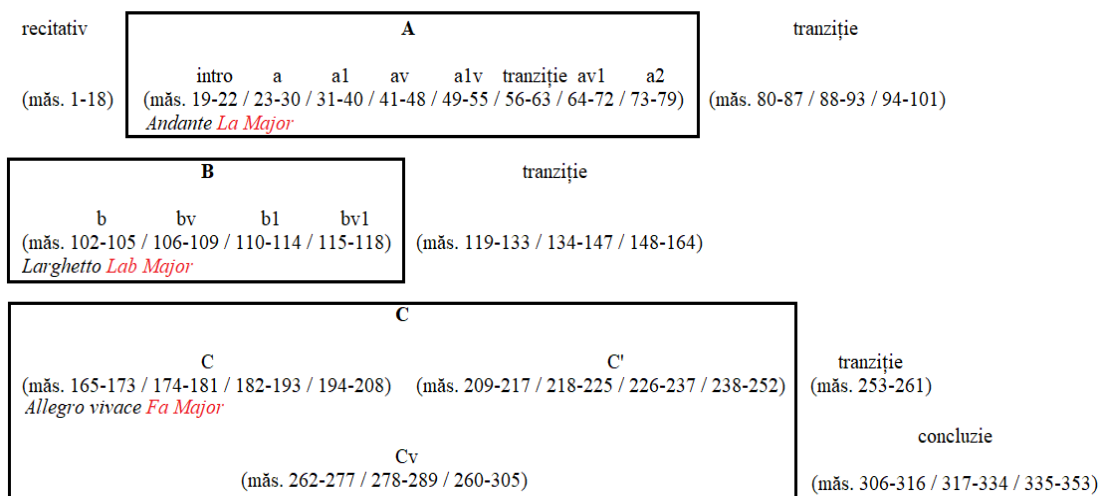


Fig. 12 Schema formală a terțetului

Reușitul *Larghetto* *Guai se ti sfugge un moto*, este unul dintre cele mai frumoase pasaje din partitură. Primele fraze concise ale lui Alfonso, pe valori de șaisprezecimi în *staccato*, trădează sentimente de furie și dezgust, abia reținute. Discursul Lucreziei este reluat în a treia măsură din cadrul

acestei sețiuni și reprezintă o reexpunere a materialului muzical: aceasta repetă melodia Ducelui în mod identic, pe un text diferit. Gennaro reapare în măsura a cincea; discursul acestuia este marcat de o linie melodică amplă, neîntreruptă, vocalitatea personajului fiind intens valorificată în registrul acut.

The image shows a musical score for the Terțet final act I of *Lucrezia Borgia*, measures 102-106. The score is written in G major and 3/4 time. It features three vocal parts: DUCA (Tenor), LUC (Soprano), and G. Gennaro (Bass). The piano accompaniment is marked *LARGHETTO* and *fp*. The score includes the following lyrics:

**DUCA:** (a Lucrezia in disparte)  
 (Guai se ti sfugge un moto, se ti tra-di-see un

**LUC:**  
 (Oh! se sapessi la quale opam' a stringi a

**DUCA:**  
 detto! Uscir dal mio espetto vivo quest' uom tonde. Taci,

**G. Gennaro:**  
 Iroce, per quanto all' feroce, me avresti orrore con me. Oh! se sapessi quale  
 (Me - - - co beni - - - gni  
 taci. Guai se ti sfugge un moto!

The piano accompaniment is marked *p a legato*.

Fig. 13 Terțet final act I *Lucrezia Borgia* (măs. 102-106)



### III.2.1.5. Analiza structural-interpretativă: Scena și aria Lucrezia-Gennaro *M'odi...ah!* *m'odi...Era desso il figlio mio* (finalul actului II)

#### III.2.1.5.1. Elemente de dramaturgie muzicală

Scena finală a Lucreziei, *M'odi, ah m'odi*, reprezintă una dintre cele reprezentative realizări ale lui Donizetti în planul dramaturgiei muzicale. Comparabil cu această scenă mai poate fi duetul dintre Maria Stuarda și Elisabetta I, *Figlia impura di Bolena*, din opera *Maria Stuarda*. Prin versatilitatea culorilor timbrale, prin încărcătura emoțională degajată, marea scenă *Tu pur qui?* care precede aria finală are valoarea unui duet, chiar dacă este exprimată sub forma unui *dialog arioso*. Lucrezia o inițiază cu un motiv structural (în tonalitatea Fa minor) format din două replici scurte și ascendente (perfect adaptate aici pe un text interogator). Discursul orchestral prezintă o melodie funebră în partidele corzilor.

Donizetti alternează aici fraze de un lirism desăvârșit cu pasaje pătimașe de coloratură, articulate printr-o schimbare de *tempo* neașteptată. Aici, prezența morții și pedeapsa divină reunesc



extremele țesăturii vocale ale Lucreziei lăsând la iveală două vocalități opuse; aceasta este una dintre caracteristicile vocii de soprană dramatică de agilitate.

#### III.2.1.6. Aspecte structural-interpretative

Scena "M'odi, ah m'odi" este gândită într-o formă bipartită **AB**, ce flanchează o amplă secțiune tranzitorie în două etape, având următoarea schemă:

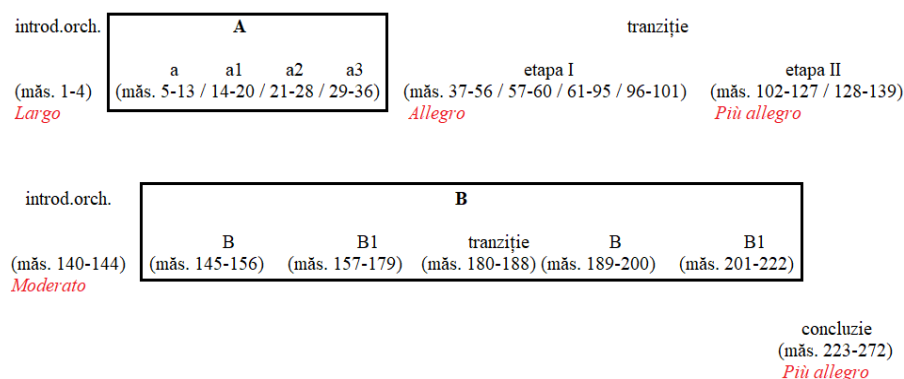


Fig. 14 Schema formală a scenei

Aria debutează cu o introducere orchestraală de patru măsuri, traseu melodic ce va evolua progresiv în dezvoltarea melodică a primei părți. Secțiunea **A**, *Largo*, este formată din patru perioade muzicale (9+7+8+8) bazate pe piloni armonic ai tonalității Mi Major, cu inflexiuni graduale spre Sol *diez*

minor. Observăm în perioada a o melodie ondulatorie, fluidă, construită preponderent din durate scurte susținută de un acompaniament aerisit cu substrat melodic desprins din introducere.

### III.2.1.7. Lucrezia – influență notabilă asupra prototipului de soprană verdiană

Roluri donizettiene precum Lucrezia Borgia, Anna Bolena, Maria Stuarda, Maria di Rohan, ș.a. reprezintă partituri solistice solicitante, deoarece marchează o nouă formă de exprimare vocală. Abordarea acestor roluri necesită o serie de calități, atât de natură tehnică, interpretativă, cât și calități actoricești, fiind sugerat un *summum* al expresivității vocale. Cu excepția agilităților din scena finală care nu mai corespund în totalitate scriiturii verdiane din perioada de maturitate, ambitusul și culoarea timbrală necesară rolului Lucrezia Borgia sunt impuse și sopranelor care abordează roluri precum Elena din *I vespri siciliani*, Amelia din *Un ballo in maschera*, Aida din opera omonimă, etc.

## III.2.2. Vocalitatea celorlalte trei personaje protagoniste – aspecte particulare

### III.2.2.1. Gennaro – fragilitatea tenorului donizettian după tiparul hugolian

În concepția lui Felice Romani, Gennaro preia trăsăturile modelului literar original. Și în drama lui Victor Hugo, tânărul pare inocent, credul, aspect vizibil în derularea acțiunii (de pildă încrederea pe care o arată în fața pretensei îngăduințe a lui Alfonso d'Este). Fără o miză pasională, acest personaj nu este înzestrat cu un temperament eroic.

#### III.2.2.1.1. Analiza structural-interpretativă: Duet Lucrezia-Gennaro – *Ciel! Che vegg'io?*

##### (Prolog)

Sub aspect structural, acest duet este conceput în formă tripartită, **ABC**. Delimitarea secțiunilor constitutive a fost realizată urmărind indicațiilor compozitorului, fiecare dintre acestea remarcându-se printr-un *tempo* diferit.

În planul vocalității, acest duet pune în valoare îndeosebi vocea de tenor. Secțiunea **B** din cadrul analizei noastre corespunde unui moment reprezentativ în discursul vocal al personajului Gennaro. Momentul *Di pescatore ignobile* poate fi extras din contextul duetului și interpretat ca arie. Acesta reprezintă o autodescriere a personajului, o scenă de mare intimitate. Este regăsită adesea în repertoriul de concert al unor cunoscuți tenori.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Ne referim la interpreți precum Alfredo Kraus, Alain Vinzo, Salvatore Fisichella, ș.a.





Forma cavatinei este bipartită **AB**, precedată de o scenă organizată în maniera unui recitativ și o concluzie care antrenează întreaga acțiune dramatică. În plan armonic remarcăm următoarele aspecte: scena-recitativ este scrisă în tonalitatea Do Major, secțiunea **A** – La *bemo*/Major, secțiunea **B** – La *bemo*/Major/ Mi *bemo*/minor, La *bemo*/Major.

Alfonso d'Este este un rol ofertant, abordat de-a lungul istoriei operei *Lucrezia Borgia* de interpreți aparținând unor categorii vocale diverse, după cum am menționat anterior. Dintre interpreții remarcabili ai acestui personaj îi menționăm pe următorii: basul Ezio Flagello, basul Mario Petri, baritonul Kostas Pascalis, baritonul Michele Pertusi.

### III.2.2.3. Maffio Orsini – curajul personajului donizettian *en travestie*

În distribuția Lucreziei Borgia, Maffio Orsini întruchipează un adevărat *primo uomo*<sup>38</sup>. Rolul este dedicat vocii de mezzosoprană/contralto *en travesti* și necesită un temperament scenic înflăcărat. Pe lângă Orsini, Donizetti a creat nu mai puțin de 16 personaje asemănătoare. Orsini este însă o excepție: timbrul său feminin este cu atât mai bine evidențiat deoarece este înconjurat de voci masculine la fiecare apariție; Orsini și Lucrezia sunt singurele personaje reprezentate de voci feminine.

Caracterul masculin al acestuia este afirmat în momentele sale solistice. Cele două arii care îi sunt încredințate reprezintă în mod sugestiv:

- o narațiune plină de suspans care amestecă amintiri ale luptei și un episod înfiorător (*Nella fatal de Rimini*, Prolog)

- un cântec de beție, potrivit unui soldat dominat de un caracter expansiv (*Il segreto per esser felici*, actul II).

Desigur, acest personaj a beneficiat de toate subtilitățile artei *belcanto*. Vocalitatea mezzosopranei/contraltei emană un soi de senzualitate, fie și atunci când întruchipează un personaj masculin.

#### III.2.2.3.1. Repere structural-interpretative: Romanza *Nella fatal de Rimini* (Prolog)

Pentru a continua prezentarea personajului și a vocalității acestuia am selectat pentru analiză aria *Nella fatal de Rimini*. În partitura integrală, acest moment solistic este definit precum *romanza*, datorită ritmului ternar, a caracterului placid și acompaniamentul rarefiat. Ambitusul vocal regăsit în cadrul

acestui moment este de *terziadecima*  iar țesătura valorifică registrul mediu, cu anumite pasaje spre registrul acut .

<sup>38</sup> Interpret principal în operă, analog *primei donna*.

Forma ariei este bistrofică - **AAv**. În plan armonic remarcăm următoarele aspecte: secțiunea **A** este concepută în tonalitatea Si minor, cu modulație la tonalitatea Re Major în măsura 11; secțiunea **Av** este concepută în cadrul aceluiași plan tonal (Si minor, cu modulație la tonalitatea Re Major în măsura 34). Tema ariei este organizată în maniera unei monodii acompaniate, având o linia melodică unduită iar acompaniamentul orchestral este prezentat în acorduri simple, într-o dinamică redusă. Tonalitatea minoră este cea care conferă acestui moment caracterul funebru.

Fig. 16 Romanza *Nella fatal de Rimini* (măs. 1-9)

În legătură cu relevanța discursului personajului Maffio Orsini în cadrul dramaturgiei muzicale, sunt importante următoarele aspecte: „În *Lucrezia Borgia*, operă obsedată de continuitatea dramatică, cele două balade ale lui Maffio Orsini asigură o legătură internă în cele mai mari blocuri scenice, iar a doua baladă pregătește calea (prin contrast) corului penitenților, oferind un efect teatral extraordinar în pofida neplauzibilității intrigii sale.”<sup>39</sup> Dintre marile interprete ale acestui rol, le menționăm pe contraltele: Shirley Verrett, Ewa Podles, Anna Maria Rota, Marianna Pizzolato, Cora Canne Meijer.

<sup>39</sup> Zoppelli, Luca, et al. "‘Stage Music’ in Early Nineteenth-Century Italian Opera." *Cambridge Opera Journal*, vol. 2, no. 1, 1990, pp. 29–39. "In *Lucrezia Borgia*, an opera obsessed with dramatic continuity, Maffio Orsini's two ballads provide an internal connection in the largest scenic blocks, and the second ballad prepares the way (by means of contrast) for the penitents' chorus, providing an extraordinary theatrical effect in spite of the implausibility of its plot." (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

### III.3. *Bal mascat* – aspecte structurale, vocale, interpretative

#### III.3.1. Sursa literară și reprezentarea acesteia în muzica de operă a secolului al XIX-lea

Opera *Bal mascat* a fost considerată de unii cercetători un soi de *Tristan și Isolda*. Subiectul nu prezintă un grad ridicat de inovație – acesta expune în manieră romanțată viziunea lui Eugène Scribe despre moartea istorică la un bal mascat a lui Gustav al III-lea, regele Suediei, în 1792. Subiectul fusese stabilit atât în versiunea lui Gustav Auber din 1833, cât și în adaptarea italiană a lui Salvatore Cammarano în *Il reggente* pe muzica lui Saverio Mercadante, fără prea multe distincții.

##### III.3.1.1. Libretul operei sub condeiul lui Antonio Somma

Au fost prezentate în mod succint momentele relevante acțiunii muzical-dramatice.

#### III.3.2. Observații asupra limbajului muzical

*Bal mascat* marchează sfârșitul perioadei „de mijloc” în creația lui Verdi și reprezintă un punct important în progresul muzical al compozitorului. Conține o varietate muzicală și o inventivitate orchestrală mult mai mare decât oricare dintre lucrările anterioare și, mai mult decât oricând, partitura este în acord cu structura dramatică a operei. În această lucrare, compozitorul demonstrează o flexibilitate mult mai mare în utilizarea timbrurilor instrumentale, în special în ceea ce privește instrumentele de suflat. Vocilor interioare, cum ar fi fagoturile și violele, li se oferă părți mult mai active, rezultând o viață orchestrală încărcată de subtilități. Structura discursului vocal este mai liberă în raport cu tradiția post-rossiniană, fiind totodată mai echilibrată. De asemenea, vocalitatea personajelor reprezintă un interes major, acoperind o varietate de tipologii.

#### III.3.3. *Bal mascat* și ecourile dramei donizettiene *Maria di Rohan*

Am considerat relevantă menționarea operei *Maria di Rohan* deoarece prezintă în linii generale aceeași dramă familială precum cea din *Bal mascat*, păstrând însă proporțiile unei drame sintetice. Totodată există anumite similarități în discursul vocal al personajelor; aria *Havvi un Dio* a Mariei di Rohan se aseamănă cu secțiunea Andante din cavatina Ameliei, *Ma dall'arido stelo divulsa* (ambele introduse de sonoritatea cornului englez).

Interesantă a fost și alegerea primei distribuții a spectacolului, interpreții care au creat personajele pentru prima dată fiind familiari repertoriului verdian: „(...) Ronconi (primul Nabucco al lui Verdi în 1842) cântase deja rolul ducelui de Chevreuse (pentru bariton). Tadolini, *Maria di Rohan*, a fost noua *prima donna*, prima protagonistă în *Linda di Chamounix* din Viena în 1842 și creatoarea rolului

omonim din *Alzira* de Verdi (1845). Între 1843 și 1846, tenorul Guasco, contele de Chalais, a participat la premierele unor opere verdiene, *I Lombardi alla prima Crociata*, *Ernani* și *Attila*.<sup>40</sup>

### III.4. Arta interpretativă a personajelor din opera *Bal mascat*

#### III.4.1. Cerințe tehnice și interpretative necesare în abordarea rolului Amelia<sup>41</sup>

Partitura solistică destinată Ameliei conturează una dintre cele mai dificile tipuri de vocalitate din cuprinsul repertoriului feminin verdian. Cu o vocalitate orientată preponderant către registrul mediu, conform aptitudinilor sopranei Marie-Cornélie Falcon<sup>42</sup>, Verdi a urmat structura dramaturgică a lui Auber și a plasat numeroase momente orchestrale ce preced ariile Ameliei. În legătură cu vocalitatea Ameliei, prezentăm următoarele observații: „Partea ei este exceptional de grea, beneficiind de vocile mai pline ale unor soprane dramatice, precum Zinka Milanov și Maria Callas, Martina Arroyo și chiar Birgit Nilsson.”<sup>43</sup>

#### III.4.2. Portretul afectiv al personajului

Amelia din concepția verdiană nu suferă modificări substanțiale în comparație cu cea din *Gustave III, ou Le bal masqué* de Auber sau cu cea din *Il reggente* de Mercadante. Verdi creează un portret vivid, dominat de nuanțele cu totul noi ale unei pasiuni dezlănțuite.

---

<sup>40</sup> Gossett, Philip, and Daniela Macchione. "UNA NUOVA FONTE PER 'MARIA DI ROHAN.'" *Rivista Italiana Di Musicologia*, vol. 43/45, 2008, pp. 223–46; "(...) Ronconi (il primo Nabucco di Verdi nel 1842) avrebbe già cantato nel ruolo di Duca di Chevreuse (per baritono). La Tadolini, Maria di Rohan, era una notta *prima donna*, prima protagonista nella *Linda di Chamounix* a Vienna nel 1842 e creatrice del ruolo eponimo dell'*Alzira* (1845) di Verdi. Tra il 1843 e il 1846 il tenore Guasco, il Conte di Chalais, avrebbe partecipato alle prime di alcune opere verdiane *I Lombardi alla prima Crociata*, *Ernani* e *Attila*." (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>41</sup> Acest subiect a fost tratat parțial în cadrul articolului: **Adetu**, Edith Georgiana. *The role of Amelia in Giuseppe Verdi's "Un ballo in maschera" - Vocality and Technical-interpretative Coordinates*, Bulletin of the Transilvania University of Brasov. Series VIII: Performing Arts, Vol. 15(64) No. 2 (2022), <https://doi.org/10.31926/but.pa.2022.15.64.2.1>.

<sup>42</sup> Prima interpretă a rolului Amélie din opera *Gustave III, ou Le bal masque* de Daniel Auber; libretul operei îi aparține tot lui Eugène Scribe.

<sup>43</sup> Lederer, Victor. *Verdi: the operas and choral works*. p. 179; "Her vocal part is exceptionally hard, benefiting by heavier voices of dramatic sopranos, such as Zinka Milanov and Maria Callas, Martina Arroyo and even Birgit Nilsson." (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

### III.4.3. Analiza structural-interpretativă: Recitativ și cavatina Amelia *Ecco l'orrido campo... Ma dall'arido stello divulsa* (act II)

De regulă, cavatina are un pronunțat caracter expozițional. Relevă o atitudine retrospectivă și o dispoziție lirică a protagonistului iar aceste aspecte influențează în mod firesc atât conținutul textului literar cât și întreaga structură a discursului.

#### III.4.3.1. Aspecte structurale specifice *cavatinei* verdiene

Până la lucrările de maturitate, ariile „de intrare” ale lui Verdi urmează o schemă structurală clar definită, stereotipă, care era deja comună în lucrările precedente. Ne referim la acel aranjament în patru părți, format din:

- recitativ introductive sau *Scena*
- mișcare lentă de arii, așa-zisul *Primo Tempo* sau *Cantabile*
- o parte intermediară scenică, *Tempo di mezzo* sau *Intermezzo*
- o mișcare rapidă de arii sau bine-cunoscuta *Cabaletta*.

De pildă, ariile Leonorei din *Il Trovatore* și aria Violettei din actul I din *La Traviata* sunt redată în această formă standard. Scena Ameliei, însă, urmează un principiu de construcție în mare măsură independent

#### III.4.3.2. Repere de dramaturgie muzicală

În cadrul acestei scene din actul II al operei este prezentat un câmp solitar, situat la poalele unui deal care stă să se prăbușească, unde două spânzurătoare sunt percepute vag în lumina slabă a lunii. Peisajul este sinistru iar acuratețea descrierii acestui loc în discursul Ameliei duce cu gândul la scenele regăsite în versim<sup>44</sup> sau chiar în expresionism.<sup>45</sup>

#### III.4.3.3. Repere structurale și interpretative

Cavatina *Ma dall'arido stelo divulsa* este precedată de o amplă introducere orchestrală în formă tristrofică, având următoarea schemă:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>tranziție</b>	<b>A1</b>
(măs. 1-28) <i>re minor</i>	(măs. 29-56) <i>Re major</i>	(măs. 57-64) ~	(măs. 65-89) <i>re minor</i>

<sup>44</sup> Ne referim aici la finalul actului IV din opera *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini.

<sup>45</sup> Ne referim aici la monodrama expresionistă *Erwartung* de Arnold Schönberg.

Această introducere orchestrală deține o dublă funcție: „pictează” atât decorul exterior (câmpul sinistru de tortură în care au loc execuțiile capitale), cât și frământarea interioară care o paralizează pe Amelia.

Aria propriu-zisă are de asemenea o formă tristofică, cu recitativ și concluzie. Recitativul, compus din trei perioade, se evidențiază prin indicația de tempo *Allegro agitato* și este construit în maniera unui dialog între linia solistică și acompaniamentul orchestral. Desigur, anumite libertăți agogice și dinamice sunt permise, dacă realizarea lor implică o strânsă legătură cu fluctuațiile emoționale ale Ameliei. Prima frază a recitativului trădează un sentiment de nervozitate, exprimarea acestuia în cânt fiind imperios necesară. Astfel, atacul pe sunetul La din prima măsură a recitativului trebuie să fie precis, însă nu „lovit” prin *coup de glotte*.<sup>46</sup>

Fig. 17 Recitativ *Ecco l'orrido campo...* (măs. 1-10)

Aria este alcătuită dintr-o frumoasă cantilenă alternând cu pagini declamative ce sugerează în mod edificator conflictul emoțional. Secțiunea **A**, *Andante*, este formată din patru perioade muzicale. Prima este încredințată acompaniamentului și o putem considera introducere, având o linie meditativă bazată pe o melodie ondulatorie descendentă. În *Andante*, Verdi înmulțește indicațiile expresive, aspect ce impune interpretei o mai mare versatilitate vocală, în concordanță cu implicațiile textului și diferitele dispoziții agogice care se succed:

<sup>46</sup> Atac de glotă.

- *con espressione,*
- *smorzando,*
- *con dolore,*
- *marcato il canto,*
- *cantabile,*
- *con calore,*
- *con spavento,*
- *con voce soffocata,*
- *con passione,*
- *morendo.*

Finalul ofertant regăsit în cavatina Ameliei a inspirat o serie de interprete să „croiască” această cadență după propriile calități vocal-interpretative. În acest sens, prezentăm varianta mării soprane Eugenia Burzio.



Fig. 18 Cadența din finalul ariei *Ma dall'arido stello divulsa* în versiunea<sup>47</sup> Eugeniei Burzio

#### III.4.3.4. Idei concludive referitoare la structura și dramaturgia muzicală a acestei cavatine

Dacă aria-cavatină a Ameliei este comparată cu celelalte *romanze* etichetate ca atare de Verdi însuși sau de editorii săi, atunci atât tempoul, cât și metrica acesteia coincide cu majoritatea dintre ele. Câteva particularități ale *romanzei*<sup>48</sup> verdiene constau în:

- *tempo Andante,*
- ritmul ternar (3/4, 3/8, 6/8, etc.),
- de regulă introducerea atribuită unui instrument de suflat din lemn.

<sup>47</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=5C\\_uY1j65KU&ab\\_channel=EugeniaBurzio-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=5C_uY1j65KU&ab_channel=EugeniaBurzio-Topic) (accesat în 18.08.2022)

<sup>48</sup> Dintre *romanzele* verdiene studiate și interpretate, menționăm: *O fatidica foresta* (rol Giovanna) din *Giovanna d'Arca*, *Liberamente or piangi* (rol Odabella) din *Attila*, *Non so le tetre immagini* (rol Medora) din *Il Corsaro*, *O cieli azzuri* (rol Aida) din opera Aida.



În consecință, cavatina Ameliei reprezintă o fuziune de elemente distincte, în care sunt suprapuse diferite tipuri de arie. Un astfel de discurs presupune o idee concisă a situației dramatice, iar realizarea ei depinde de o bază textuală adecvată ca formă și conținut.

#### III.4.4. Analiza structural-interpretativă: Duet Amelia-Riccardo *Teco io stò. Gran Dio!* (act II)

Acest duet reprezintă momentul central din întreaga operă. Este plasat în cele trei mișcări tradiționale; primele două se reflectă una în cealaltă, în timp ce a a treia mișcare se desfășoară într-un *crescendo* constant, profund emoțional. În acest moment al operei, soliștii tind să se lase purtați de interpretare, existând pericolul de a-și pierde coerența. Astfel, dezvoltarea acestui moment din punct de vedere muzical și afectiv revine orchestrei. Aceeași temă, cântată de ambii protagoniști, este prezentată în *cabaletta Oh, qual soave brivido*, separând total accentul formal obișnuit. Acompaniamentul harpei descrie în plan sonor acest moment extatic însă în sonoritatea sa nu regăsim un caracter angelic ci mai degrabă unul febril; tempoul este mai puțin incisiv comparativ cu precedentul (*Allegro agitato*).

Referitor la texturile timbrale alese de Verdi pentru acest moment, cercetătorul Emanuele Senici prezintă următoarele idei: „Verdi folosește alți parametri muzicali pentru a separa această mișcare de tot ce a fost înainte, mai ales orchestrația. Harpa, nemiăuzită înainte în această partitură ia loc de onoare în orchestră, realizând obișnuitul rol timbral verdian, vocea extazului și a transcendenței.”<sup>49</sup>

#### III.4.5. Repere interpretative: Scena și terțet Amelia-Riccardo-Renato (act II)

Această scenă marchează o revenire la dramă, după caracterul liric regăsit în duetul dintre Amelia și Riccardo. Ansamblul este construit astfel:

- *Tempo d'attacco* (*Allegro mosso* în tonalitatea Fa major: *Tu qui?*); Renato pătrunde în scenă;
- Scurt dialog între Riccardo și Renato organizat sub forma unui recitativ (*Amico, gelosa t'affido*);
- Terțetul în sine, în tonalitatea Re minor (*Presto assai. Odi tu come fremono cupi*).

---

<sup>49</sup> Senici, Emanuele. *Cambridge Opera Journal* Vol. 14, No. 1/2, Primal Scenes: Proceedings of a Conference Held at the University of California, Berkeley, 30 November-2 December, 2001 (Mar., 2002), pp. 79-92 “Verdi employs other musical parameters to set this movement apart from everything that comes before, most importantly orchestration. The harp, never heard before in the score, takes pride of place in the orchestra, performing its usual Verdian timbre role, voice of ecstasy and transcendence”. (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

Energia motrică a terțetului este datorată tempoului rapid *PRESTO ASSAI* ♩ = 108, valorilor scurte, ritmurilor anapestice și scandării orchestrei în acorduri repetate. Liniile vocale traduc nervozitatea protagoniștilor, tranzitând spre registrul acut în mișcări dezordonate generate de alternanța ascendent-descendent; discursul soliștilor evoluează de la recitativul murmurat la cântul melodic.

### III.4.5.1. Repere interpretative: Scena și cvartet Amelia-Renato-Samuel-Tom (final act II)

Caracterul tensionat al acestui moment este redat prin alternarea articulației discursului muzical în *staccato - legato* și de *appoggiatura* dinamică a viorilor combinate cu trilarile flautului; aceste elemente însoțesc răspunsurile batjocoritoare ale conspiratorilor după ce aceștia înțeleg natura relației dintre Amelia și Riccardo. Mersul melodic descendent și repetat al „râsului” conspiratorilor întăresc caracterul unei mascarade.

Fig. 19 Râsul lui Sam *Ve' se di notte*

### III.4.5.2. Analiza structural-interpretativă: Scena și duet Renato-Amelia *A tal colpa é nulla il pianto* (act III)

Caracterul regăsit în incipitul actului III nu diferă de cel regăsit în actul precedent. Scena este organizată în maniera unui recitativ cântat, deși, unele secțiuni sunt asemănătoare duetului. Acest început de act este format din mai multe fragmente, având următorul plan formal și armonic:

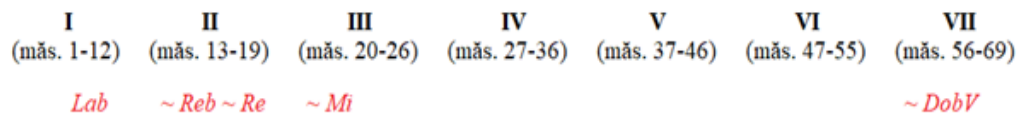


Fig. 20 Schemă formală scenă și duet

Ritmul punctat, însemnele *marcato* și unisonurile reduc marea masa orchestrală la o linie severă și rece, sugerând o violență emoțională, sucombată până în acest punct. Structura melodică

reproduce mișcarea furiei crescânde: un sunet repetat dă naștere unui tril de o măsură, apoi unui arpegiu ascendent marchează caracterul exploziv susținut de întreaga orchestră.



Fig. 21 Scena *A tal colpa é nulla il pianto*, introducere orchestrală (măs. 1-8)

#### III.4.6. Analiza structural-interpretativă: Aria Amelia *Morrò, ma prima in grazia* (act III)

Aria reprezintă o mostră pură a stilului *belcanto*, deoarece frazele ample și dinamica redusă contituie elemente de referință; execuția acestei arii este cu atât mai dificilă deoarece este inserată aproape de finalul operei, după ce interpreta a abordat vocal alte momente dramatice. Conținutul muzical nu prezintă un contrast major între secțiunile constitutive ale ariei: partea centrală „morrò, ma queste viscere” evoluează în aceleași culori și aceleași tonalități regăsite și în secțiunile externe. În plan vocal, este pus în valoare atât registrul mediu cât și registrul acut al interpretei, printr-un discurs liniar.

Introducerea orchestrală ilustrează o melodie unduitoare cu tendința spre registrul grav. Prima perioadă muzicală se remarcă prin acompaniamentul aerisit și dinamică redusă. Linia vocală este de asemenea ondulantă, valorificând figuri ritmice prezente în introducere. După pagini de furie care preced acest moment înduioșător, din cadrul orchestrei se remarcă un solo de violoncel care va acompania discursul vocal al Ameliei pe durata întregii arii. Îl remarcăm cu trei măsuri înainte ca Amelia, după o liniște covârșitoare, să rostească un singur cuvânt: „*morrò*”.

introducere violoncel

ANDANTE = 48

pp allarg.

a piacere

con dolore

Morrò, ma prima in gra - - zia

ffff

deh mi consen - ti al - me - - no l'u - ni.co fi\_glio mi - - o, l'unico figlio

Fig. 22 Aria *Morrò, ma prima in grazia* (măs. 1-10)

### III.4.7. Vocalitatea personajelor masculine – aspecte particulare

#### III.4.7.1. Riccardo – verva și eleganța tenorului verdian

Riccardo întruchipează un nou tip de personaj masculin, bogat în fațete psihologice. În elaborarea discursului său, cântul nu poate fi niciodată monocolor sau plat, una dintre caracteristicile „accentul verdian” fiind următoarea: compozitorul nu lasă interpretului nici un moment de odihnă, ci îl însoțește pe tot parcursul operei cu bogăția sa particulară. Remarcăm în acest sens indicații agogice și dinamice în scop expresiv: *crescendo-descrescendo*, *fermate*, *pianissimo-fortissimo*, și binecunoscute *morendo*, *cupo*, etc., precum cele regăsite în aria *Ma se m'è forza perderti* din actul III.

#### III.4.7.2. Repere interpretative: Aria *Ma se m'è forza perderti* (act III)

Au fost prezentate interpretări de referință ale acestei arii. În secolul XX și în secolul XXI rolul a fost interpretat de tenori reprezentativi, precum: Mario del Monaco, Luciano Pavarotti, Giuseppe Giacomini, Jaume Aragall, Gianni Poggi. Rolul lui Riccardo reprezintă o piatră de încercare pe care fiecare dintre interpreții menționați au depășit-o, utilizând propriile resurse vocale și interpretative.

### III.4.8. Renato – pasiunea și grandoarea baritonului verdian

Renato posedă plurivalența vocală și dramatică a „baritonului verdian”. Pentru a oferi o definiție acestui tip de personaj, vom prezenta următoarele descrieri: „bărbați în vârstă încărcăți cu o autoritate implacabilă extrasă din tradiția familială, putere politică, statut social sau prerogativă religioasă.”<sup>50</sup> El este cel care colorează opera în cele mai întunecate tonuri.

#### III.4.8.1. Repere structural-interpretative: Aria *Alzati... Eri tu che macchiavi quell'anima* (act III)

Această partitură este construită pe baza unei forme bistrofice, cu recitativ și concluzie. Delimitare secțiunilor constitutive se datorează schimbului de *tempo*, dezvoltarea liniilor solistice sau stratului acompaniator și frecvențelor modulații spre tonalități paralele și omonime. De asemenea, reîntâlnim sonoritatea din aria Ameliei, *Morrò, ma prima in grazia*, aspect care va potența caracterul tensionat. Verdi explorează registrul acut al vocii de bariton și îi dedică o serie de fraze cu o țesătură situată între sunetele Mi și Sol.

Recitativul se remarcă prin indicațiile de *tempo Andante* fiind construit din replici succinte, care evoluează în fraze ample. Relația dintre discursul vocal și acompaniamentul orchestral conturează un caracter fluctuant, amplificat prin ritmul punctat și dinamica redusă.

Fig. 23 Recitativ *Alzati...* (măs. 1-5)

Referitor la progresul vocii de bariton, pentru o mai bună privire de ansamblu avem în vedere pe de o parte o evoluție a bas-baritonilor din tradiția *belcanto* de tipul lui Antonio Tamburini, pe de altă

<sup>50</sup> Edwards Geoffrey, Edwards Ryan. *The Verdi Baritone: Studies in the Development of Dramatic Character*, p. 3; “older men weighted with an implacable authority drawn from family tradition, political power, social status, or religious prerogative.” (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

parte evoluția vocii de „baritenor” de tipul lui Domenico Donzelli. Per total, țesătura rolului Renato, în special în aria din actul III, impune o sinteză între cele două tipuri de vocalitate menționate anterior.

Provocările acestei arii implică și alte aspecte de natură interpretativă. Acestea vizează resursele vocal-teatrale prin care poate fi exprimată dubla trădare: aceea a prietenului și aceea a soției. În mod similar, expresia masculinității trădate este exploatată în repetate rânduri în operele lui Verdi. Pentru a sublinia ingeniozitatea lui Verdi din această scenă în comparație cu scenele corespondente din operele lui Auber și Mercadante, sunt relevante următoarele idei: „Superioritatea lui Verdi în actul conspirației este indiscutabilă: ar fi suficient pentru a o stabili romanței baritonului „Eri tu che macchiavi quell'anima”, unde durerea și mânia sunt cuplate în așa fel încât imensa popularitate a muzicii nu împiedică efectul deplin al auzului ei. Nimic asemănător în celelalte două partituri, și nimic care să poată fi comparat cu intrarea conspiratorilor (...)”<sup>51</sup> Din istoricul acestui spectacol reiese faptul că o serie de baritoni relevanți scenei lirice internaționale au abordat rolul lui Renato. Dintre aceștia, îi menționăm pe: Ettore Bastianini, Piero Cappuccilli, Alexander Sved, Giorgio Zancanaro, Leo Nucci, Dmitri Hvorostovsky.

### III.4.9. Vocalitatea celorlalte două personaje feminine contrastante

#### III.4.9.1. Oscar – un personaj spumos *en travestie*

Acest personaj (singurul personaj *en travesti* din creația verdiană, atribuit vocii de soprană) – reprezintă un „împrumut” francez; compozitorii italieni au preferat în mod tradițional pentru rolurile *en travesti*, vocea de mezzosoprană/contralto. Este totodată un stereotip al pajului de curte. Ambele arii care îi sunt încredințate au structura unui *cuplet* francez. În *Volta la terrea*, în care elogiază puterile prezicătoarei Ulrica, fiecare refren este precedat de un hohot de râs orchestral. O observație interesantă referitoare la vocalitatea lui Oscar este următoarea: „Probabil că Verdi a dorit să echilibreze vocile grave, care susțin celelalte roluri, cu un timbru copilăros.”<sup>52</sup> În scena finală, Somma îl urmează pe Scribe în crearea unui număr cu refren („tra la la”) pentru Oscar, ca răspuns la presiunile lui Renato, care îi cere să-l identifice pe Riccardo în vârtoarea balului mascat.

Tradiția secolului XX de a încredința rolul unor mari primadonne precum **Selma Kurz** sau **Frieda Hempel** și nu unor voci „modeste” confirmă importanța acestui rol și în planul vocalității. Alte interprete de

---

<sup>51</sup> Pascolato, Alessandro. *Re Lear e Ballo in maschera: lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, p. 34; "La superiorità del Verdi nell'atto della congiura è incontestabile: basterebbe a stabilirla la romanza del baritono "Eri tu che macchiavi quell'anima" dove il dolore e l'ira s'accoppiano per modo che la immensa popolarità della musica non impedisce di sentirne ancora tutto l'effetto. Nulla di simile negli altri due spartiti, e nulla che possa paragonarsi all'entrata dei congiurati(...)" (traducere în limba română autoarea prezentei lucrări).

<sup>52</sup> Eremia, Ramona. Op. cit. p. 77

referință ale rolului din secolul XX și XXI sunt: Rita Streich, Eugenia Ratti, Kathleen Battle, Diana Damrau.

### III.4.9.2. Ulrica – vocea „neagră” a dramei verdiene

Ulrica, ghicitoarea a cărei soartă se află în mâinile lui Riccardo, este reprezentată de o voce feminină gravă. Conturează astfel un profil vocal după o viziune „realistă” a vocii de contralto. În realitate, Ulrica reprezintă mai mult decât un personaj; este întruchiparea fatalității iminente. În incipitul scenei din actul I, denumită în mod edificator *Invocazione*, Verdi concepe o introducere orchestrală teribilă. Aceasta este deschisă de acorduri ample, amintind de incipitul uverturii *Coriolan* Op. 62 de Ludwig van Beethoven.

**Invocazione**  
Ulrica

**36** Andante sostenuto ♩ = 63

Fig. 24 Introducere orchestrală arie *Re dell'abisso affrettati* (măs. 1-6)

### III.5. Interpretări comparate

În acest segment al cercetării am realizat paralele între interpretări de referință ale ariilor personajelor feminine protagoniste din operele *Lucrezia Borgia* și *Bal mascat*. Ne-am propus ca prin intermediul acestui demers comparativ să apreciem caracterul versatil al vocii de soprană – atât de necesar în aceste două creații.

#### III.5.1. Aria *Era desso il figlio mio* – *Lucrezia Borgia* (finalul actului II)

Pentru provocatoarea arie finală am selectat două interprete de excepție: Leyla Gencer<sup>53</sup> și Mariella Devia<sup>54</sup>. Un aspect esențial rezultat în urma acestui demers comparativ este următorul: ambele propun dizolvarea dramatismului artificial, conturând personajul donizettian, puritatea și noblețea vocală a acestuia. Gencer abordează rolul într-o manieră declamativă, cu accente dramatice puternic evidențiate în timp ce Devia abordează rolul într-o manieră lirică mai temperată. Timbrul pur și cristalin al lui Devia atrage o Lucrezia fragilă, o victimă a evenimentelor și nu un personaj antagonist. Personajul conturat de Gencer se distinge în multe privințe: este mult mai pătimaș, în același timp elegant și conturat în nuanțele întunecate solicitate de dramaturgia lucrării.

#### III.5.2. Cavatina *Ecco l'orrido campo...Ma dall'arido stelo divulsa* – *Bal mascat* (act II)

Lista înregistrărilor de referință ale spectacolului *Bal mascat* este extrem de diversă și ofertantă, însă pentru cavatina Ameliei din actul II am selectat două interpretări „tradiționale” în care protagoniste sunt soprane de mare calibru: Anita Cerquetti<sup>55</sup> și Leontyne Price<sup>56</sup>. Considerăm că interpretarea lui Cerquetti relevă un control al patosului verdian, din care rezultă o intensitate expresivă pe cât de plină de emoție pe atât de inteligent măsurată. Leontyne Price deține calitățile necesare scriiturii verdiane: o voce impunătoare, folosită cu măiestrie, cu o competență tehnică incontestabilă. În aceeași măsură, faptul că Price a abordat și roluri handeliene sau mozartiene a antrenat-o la o disciplină în cânt, fără a diminua expresivitatea.

#### III.5.3. Lucrezia Borgia și Amelia în interpretarea aceluiași soprane

Încă de la începutul acestei cercetări am considerat interesantă și provocatoare aprofundarea celor două roluri feminine. În urma studiului tehnic individual, intuiția ne-a ghidat către o documentare amănunțită asupra aspectului interpretativ. Pot fi abordate Lucrezia Borgia și Amelia de aceeași voce?

---

<sup>53</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=OwxipxuN7X0&ab\\_channel=LeylaGencerBest](https://www.youtube.com/watch?v=OwxipxuN7X0&ab_channel=LeylaGencerBest) (accesat în 12.10.2021).

<sup>54</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=R03P8pO4Tbg&ab\\_channel=jovi1715](https://www.youtube.com/watch?v=R03P8pO4Tbg&ab_channel=jovi1715) (accesat în 10.08.2021).

<sup>55</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=O7HuLs92uxw&ab\\_channel=Addiobelpassato](https://www.youtube.com/watch?v=O7HuLs92uxw&ab_channel=Addiobelpassato) (accesat în 13.08.2022).

<sup>56</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=GEYcqnl2f80&ab\\_channel=Onegin65](https://www.youtube.com/watch?v=GEYcqnl2f80&ab_channel=Onegin65) (accesat în 27.07.2022).



Cu scopul de a prezenta un argument veridic, am gândit un tabel care oferă informații concrete despre interpretele care au abordat ambele roluri, tipologia vocală a acestora și date despre spectacole/înregistrări aferente. Menționăm faptul că acest tabel nu cuprinde o listă integrală; ne-am folosit de informațiile regăsite în arhivele spectacolelor, în biografiile interpretelor, și am preluat date din discografia disponibilă publicului larg.

Interpretă	Vocalitate	Date spectacole/înregistrări – rol Lucrezia Borgia din opera omonimă de G. Donizetti	Date spectacole/înregistrări – rol Amelia din opera <i>Bal mascat</i> de G. Verdi
Thérèse Tietjens	Soprană dramatică	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol "Lucrezia Borgia" la opera din Hamburg în 1849</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol „Bal mascat” la Lyceum Theatre London în 1861</li> </ul>
Teresa Stolz	Soprană <i>spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Debut la Teatro Comunale di Cesena în 1865</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Debut la Teatro Comunale di Cesena în 1865</li> </ul>
Giannina Arangi-Lombardi	Soprană <i>spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fragmente din rol înregistrate în perioada 1929-1933 pentru Columbia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fragmente din rol înregistrate în perioada 1929-1933 pentru Columbia.</li> </ul>
Caterina Mancini	Soprană dramatică de coloratură	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol "Lucrezia Borgia" la Teatro alla Scala în 1951</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol „Bal mascat” la The Gaiety Theater în 1956</li> </ul>
Maria Callas	Soprană <i>sfogato</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrări stereo pentru EMI cu ariile Lucreziei: "Rossini and Donizetti Arias"; dirijor Nicola Rescigno, perioada 1963-1964.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare stereo pentru EMI cu opera integral „Bal mascat”; dirijor Atonino Votto, anul 1956.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Teatro alla Scala; dirijor Gianandrea Gavazzeni, anul 1957.</li> </ul>
Montserrat Caballé	Soprană <i>lirico-spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Philadelphia Lyric Opera; dirijor Anton Guadagno, anul 1969.</li> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro alla Scala; dirijor Ettore Gracis, anul 1970.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, RAI Roma; dirijor Bruno Bartoletti, anul 1969.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Metropolitan Opera; dirijor Francesco</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Gran Teatro del Liceo; dirijor Reynald Giovaninetti, anul 1970.</li> </ul>	<p>Molinari-Pradelli, anul 1970.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Gran Teatro del Liceo; dirijor Adolfo Camozzo, anul 1973.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Teatro alla Scala; dirijor Francesco Molinari-Pradelli, anul 1975.</li> </ul>
Leyla Gencer	Soprană dramatică de coloratură	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro di San Carlo di Napoli; dirijor Carlo Franci, anul 1966.</li> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro alla Scala; dirijor Ettore Gracis, anul 1970.</li> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro Donizetti di Bergamo; dirijor Adolfo Camozzo, anul 1971.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Teatro Comunale di Bologna; dirijor Oliviero De Fabritiis, anul 1961.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Teatro alla Scala; dirijor Nino Verchi, anul 1973.</li> </ul>
Ángeles Gulín	Soprană dramatică de coloratură	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro Comunale dell'Opera di Genova; dirijor Paolo Peloso, anul 1972.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Covent Garden; dirijor Anton Guadagno, anul 1971.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Teatro de la Zarzuela de Madrid; dirijor Nino Sanzogno, anul 1974.</li> </ul>
Katia Ricciarelli	Soprană lirică	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol "Lucrezia Borgia", Teatro Comunale di Bologna; dirijor Gabriele Bellini, anul 1984.</li> <li>• Spectacol "Lucrezia Borgia", Ópera de Las Palmas de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Covent Garden; dirijor Claudio Abbado, anul 1975.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Bayerische Staatsoper;</li> </ul>

		Gran Canaria; dirijor Helmut Kukuchi, anul 1987.	dirijor Gómez Martínez, anul 1977. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Metropolitan Opera; dirijor Giuseppe Patanè, anul 1980.</li> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Opéra National de Paris; dirijor Jean-Claude Casadesus, anul 1981.</li> </ul>
Daniela Dessì	Soprană <i>lirico-spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Lucrezia Borgia”, Teatro di San Carlo di Napoli; dirijor Filippo Zigante, anul 1991.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fragmente din rol înregistrate pe albumul „Daniela Dessì sings Verdi”, Orchestra della Fondazione Arturo Toscanini; dirijor Steven Mercurio, anul 2008.</li> </ul>
Inés Salazar	Soprană dramatică de coloratură	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Lucrezia Borgia”, <i>Orchestra Internazionale d’Italia, Bratislava Chamber Chorus</i>; dirijor Giuliano Carella, anul 1993.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Orquesta Sinfónica de Madrid, Coro de Valencia; dirijor Luis Antonio García-Navarro, anul 1998.</li> </ul>
Adelaide Negri	Soprană dramatică de coloratură	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Lucrezia Borgia”, Opera de Buenos Aires; dirijor Susana Frangi, anul 2000.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Bal mascat”, Kennedy Center Opera House Orchestra, Washington Opera Chorus; dirijor Cal Stewart Kellog, anul 1985.</li> </ul>
Dimitra Theodossiou	Soprană <i>spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Lucrezia Borgia” din cadrul „Bergamo Musica Festival G. Donizetti”; dirijor Tiziano Severini, anul 2007.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fragmente din rol înregistrate pe albumul „Dimitra Theodossiou in Concerto”; la pian Elda Laro.</li> </ul>
Sondra Radvanovsky	Soprană <i>lirico-spinto</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Înregistrare spectacol „Lucrezia Borgia”, <i>Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Coro del Festival de Ópera</i>;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spectacol „Bal mascat”, Metropolitan Opera; dirijor Fabio Luisi, anul 2012.</li> </ul>

		dirijor Paolo Arrivabeni, anul 2007.	• Spectacol „Bal mascat”, Teatro alla Scala; dirijor Nicola Luisotti, anul 2022.
--	--	--------------------------------------	--

Tabel 2. Lista (parțială) a interpretelor care au abordat ambele roluri

## III.6. Concepții interpretative proprii

### III.6.1. Aria *Tranquillo ei posa... Com'è bello* (Prolog - *Lucrezia Borgia*) în viziune interpretativă personală

Această arie<sup>57</sup> amplă relevă încă o dată înclinația lui Donizetti către efectele dramaturgice subtile. Introducerea intrumentală (măs. 1-17), elegantă și insinuantă, este suficientă pentru a înțelege calitatea muzicii care se împletește în mod ideal cu indicațiile dramaturgice ale partiturii. În realizarea vocală a primelor fraze muzicale am avut în vedere indicația dramaturgică „guardandolo con affetto”. Astfel, am construit fraze ample, căutând o sonoritate „catifelată”, respectând salturile intervalice cu strictețe din punct de vedere intonațional, însă fără a le trata precum „opreliști” în calea fluidității discursului.

Cadența finală a acestei arii (măsura 150) a fost structurată astfel:

- atac direct, moale, menținând poziția înaltă pe sunetul Si *bemol*1;
- pasajul de agilitate din prima jumătate a măsurii este realizat fără întrerupere, respirația fiind efectuată înainte de sunetul Si *bemol* 2;
- sunetul Si *bemol* 2 este atacat direct în nuanța *mezzo-piano* și dezvoltat gradual către nuanța *mezzo-forte*,
- pasajul descendent este realizat într-un *tempo* ușor dilatat, fiecare sunet având o ușoară „greutate” expresivă; nu ne referim la coborâre poziției sau la modificarea emisiei vocale,
- sunetul Do 2 este atacat discret în nuanța *piano* reținut într-o *fermata* de expresie,
- între sunetul Si *bemol*2 și Mi *bemol*1 este realizat un *portamento* discret,
- dinamica redusă este menținută până la ultimele sunete regăsite la acompaniament.

<sup>57</sup> În partitură denumită *Scena e Romanza* prin prisma complexității sale muzical-dramatice.



Măsurile 34-36 pregătesc marea cadență finală. Sunt câteva aspecte importante pe care le-am urmărit aici:

- am avut în vedere ca repetiția cuvântului "più" să posede de fiecare dată un alt substrat emoțional.
- am menținut dinamica în nuanțe medii, mezzo-forte/mezzo-piano
- am urmărit să obținem o culoare vocală suavă și o textură catifelată.



Fig. 27 Aria *Morrò, ma prima in grazia* în viziune personală, măs. 35-38

Astfel, discursul muzical nu a devenit monoton iar indicația agogică *con forza* a reprezentat o punte către climaxul ariei.

Abordarea vocală ideală este aceea care exprimă lejeritate, fără stridențe, fără sunete apăsate. Am abordat cadență solistică de la finalul ariei într-o manieră *rubato*, astfel:



Fig. 28 Aria *Morrò, ma prima in grazia* în viziune personală, măs. 39-40

### III.6.2.1. Sugestii proprii de vocalize în realizarea ariei *Morrò, ma prima in grazia*

Următoarea vocaliză este foarte utilă în dobândirea flexibilității și maleabilității vocale. De asemenea, am integrat în această vocaliză și sunete ținute, regăsite frecvent în cadrul rolului Ameliei. În execuția vocalizei vom urmări precizia și moliciunea atacului, dinamica abordată fiind una medie, între *mezzo-forte* și *mezzo-piano*. Vocaliza este amplă și este necesar să fie executată dintr-o singură respirație, pe vocala /a/.



Fig. 29 Vocaliză pentru obținerea flexibilității

## CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII ORIGINALE

Istoria operei reprezintă o mișcare de pendul în curs de desfășurare. La o extremă îi găsim pe fondatorii operei, respectul lor ridicat pentru dramaturgie, accentul lor, clarificarea textului, cererea lor de exprimare derivată din cuvânt. Pe de altă parte, regula neîngrădită a *belcantoului*, virtuozitatea vocală, melodia captivantă, care nu mai este legată de text, neglijarea exigențelor dramatice și textuale în fața muzicii excentrice. Bucuria simțurilor, dorința pur estetică conduce întotdeauna opera spre cel de-al doilea pol menționat. În Italia, viața operistică a fost dominată de o profundă diversificare.

Rodnicul Donizetti, umbrit în tinerețe de succesul lui Rossini, nu putea prevala împotriva producției lente și meditative a lui Bellini. Apoi, moartea prematură a acestuia din urmă și „abdicarea” lui Rossini timp de un deceniu i-au facilitat ascensiunea către succes. Desigur, acestea nu au fost singurele motive. Stilul donizettian a cunoscut mai multe etape, reușind spre finalul carierei să cucerească orașe cosmopolite precum Paris și Viena. La rândul său, boala și moartea îl vor scuti de neșansa de a fi iarăși umbrit de ascensiunea irezistibilă a lui Giuseppe Verdi, a cărui artă a fost purtată pe valul Unificării Italiei. Melodrama lui Donizetti este produsul burgheziei italiene de dinaintea Unificării Italiei. Melancolia gingașă a dramelor sale, întunericul sumbru al tragediilor, sunt deseori convenționale și se dizolvă în arii bine conturate, unde predomină ușurința melodistului. În pasiunea amoroasă, eroii lui Donizetti găsesc uneori accente ale disperării umane, unde muzica, simplificată, atinge adevărul și nostalgia cântecului popular. Inspirația scenică a compozitorului este prezentă atât în scenele secundare ale unor opere importante (precum *Lucrezia Borgia*), cât și în comedii muzicale (precum *L'elixir d'amore* și *Don Pasquale*). Aceste creații sunt valoroase pentru consistența și naturalețea personajelor, pentru vivacitatea și bogăția muzicală.

Deși nu ajunge la extraordinarul spectru sonor verdian, fastuos și fățiș, frumusețea melodiei donizettiene relevă naturalețe, pe care o va transmite și personajelor sale. În istoria teatrului liric, acesta este însemnul unui mare creator-poet.

Continuând pe firul istoriei, următorul compozitor este poate cel mai popular muzician al secolului XIX, și, dintre toți exponenții celebri ai artei lirico-dramatice italiene, incontestabil cel mai mare. Țara cântecului frumos a produs mulți muzicieni de seamă, mulți melodiști remarcabili, dar nici unul dintre aceștia, nici măcar Rossini, nu a influențat atât de mult arta națională precum Verdi. Amprenta creației sale a fost cunoscută pe deplin abia atunci când poporul italian a venit în întâmpinarea artelor și a susținut artiștii care, precum Verdi, militau pentru idealuri morale înalte.

În această direcție, operele timpurii ale lui Verdi s-au diferențiat de alte compoziții muzicale dramatice italiene. *I Due Foscari*, opera care a urmat după *Nabucco*, a rămas puțină vreme în atenția publicului; astfel, nu a sporit reputația creatorului său. Din întreaga listă a creațiilor verdiene, este dificil de reperat o operă care să nu prezinte urmele dezvoltării stilistice constante. Titlurile de la *Giovanna d'Arco* până la *La Battaglia di Legnano*, erau înscrise în liniile italiene acceptate, în care se încadrau și lucrările predecesorilor săi, însă odată cu *Luisa Miller* creația verdiană a cunoscut o dezvoltare fermă și sugestivă. Lucrările sale ulterioare, începând cu *Simone Boccanegra* și continuând cu *Bal mascat*, marchează o etapă importantă în consolidarea teatrului liric verdian. Fațetele psihologice ale personajelor devin mai subtile iar vocalitatea devine o unealtă în realizarea veridică a spectacolelor. Creația târzie, începând cu *Aida*, a ilustrat noi forme de artă operistică, care nu a putut fi depășită și nici abordată anterior în Italia. **Capitolul I** din cadrul acestei cercetări, *Opera italiană: de la Gaetano Donizetti la Giuseppe Verdi*, tratează fenomenul operistic italian din prima jumătate a secolului XIX și parcursul componistic al celor doi exponenți menționați.

Aspectele tehnice conturate în această cercetare au prilejuit formularea unei sinteze a celor mai importanți factori implicați în obținerea vocalității specifice repertoriului analizat. Capitolul II din cadrul acestei cercetări, *Conceptul belcanto: între abordări pedagogice și conturarea unui nou stil interpretativ* tratează o sumă de aspecte relevante tehnicii vocale; totodată, tratează corelativ tehnica vocală *per se* și stilul interpretativ asociat *belcantoului* italian.

În secolul al XIX-lea, drama muzicală a reprezentat una dintre cele mai înalte forme de exprimare artistică. Tendința realistă a melodramei, căutarea autenticității istorice sau psihologice prin intermediul tehnicilor narative – constituie aspecte importante în dramaturgia muzicală. Este relevantă următoarea precizare: veridicitatea pe care compozitorii și spectatorii o atribuie personajelor, acțiunilor și situațiilor melodramatice ține nu atât de realitatea existenței în concretețea și deplinătatea ei, cât de un fel de realitate substanțială, care reușește să filtreze convențiile operistice. Cercetarea noastră a vizat în proporții însemnate creația de maturitate a doi prolifici compozitori italieni: Gaetano Donizetti și Giuseppe Verdi. Din vasta lor creație am selectat două lucrări, mai puțin abordate: *Lucrezia Borgia* și *Bal mascat*. Elementele principale vizate în cadrul acestor analize au fost **stilul și vocalitatea**. Particularitățile stilistice regăsite în fiecare lucrare au fost determinate prin analize structural-interpretative, fără a neglija aspectele dramaturgice și semantice. Particularitățile vocalității donizettiene, respectiv verdiene, au fost reliefate de asemenea prin analize structural-interpretative însă în acest context am avut în vedere relevanța relației vocalitate-aparat orchestral. **Capitolul III** din



cadrul cercetării noastre, *Particularități stilistice și expresive în creația donizettiană și verdiană de maturitate*, reprezintă cea mai amplă parte a tezei de doctorat și însumează aspectele punctate anterior. Acest capitol reprezintă totodată partea cea mai originală a lucrării, oferind o serie de sugestii interpretative de referință cât și concepții interpretative personale.

O perspectivă sintetică asupra acestui parcurs de cercetare relevă faptul că atât vocea de soprană cât și celelalte vocalități abordate sunt solicitate să participe cu întreaga capacitate timbrală, afectivă, tehnică la crearea unui spectacol complet. Repertoriul analizat subliniază o serie de provocări vocale, sub diverse forme. Ambele roluri feminine protagoniste (Lucrezia și Amelia) necesită forță de susținere, amploare, penetranță și lejeritate în același timp. În cazul Lucreziei, frazarea este generoasă, ambitusul este extins iar registrul dramatic este dominant. În cazul Ameliei, soprana are de cântat partituri solistice extrem de solicitante fără momente reale de respiro, are de susținut linii melodice împreună masa corală sau trebuie să participe la ansambluri scenice de anvergură. Toate acestea sunt elemente care pot induce ideea că cea mai importantă abilitate pentru a realiza acest rol constă în forță. În mod paradoxal, ceea ce dorim să subliniem ca o concluzie generală asupra profilului tehnic descris ambelor roluri este că abilitatea cea mai necesară constă în **maleabilitate** vocală.

Maleabilitatea vocală specifică repertoriului analizat se referă la capacitatea de adaptare a vocii între registrul liric și cel dramatic, între registrul grav și cel acut. Această calitate ține în proporții mari de datele native, specifică atât vocilor lirice cât și celor cu potențial spinto sau spinto-dramatic, prin exerciții vocale specifice. Este necesară pentru a putea reda întregul spectru de culori timbrale și nuanțe indispensabile expresivității romantismului italian. De asemenea, este relevantă în efortul de integrare a vocii în ansamblul interpretativ astfel încât să se poată obține unitate sonoră, omogenitate, echilibru. Considerăm că gestionarea justă a respirației este cea mai importantă componentă în obținerea omogenității registrelor și echilibrului sonor. Repertoriul analizat prezintă o serie de provocări, regăsite atât în discursul personajelor feminine protagoniste cât și în discursurile celorlalte personaje (masculine și feminine); menționăm următoarele:

- un control optim al coloanei de aer,
- capacitatea de a alterna cu succes între cea mai largă coloană de aer, necesară emiterii unui sunet de intensitate mare și cea mai îngustă coloană de aer, necesară emiterii unui sunet filat,
- stăpânirea tehnicii *appoggio*.

Un alt aspect important rezultat în urma repertoriului analizat ține de **articulația** justă a textului literar. Dacă vocalele sunt preferate în general de către interpreți pentru că ele sunt cele care ne asigură cursivitatea coloanei de aer, facilitând astfel obținerea legato-ului, consoanele sunt privite deseori precum „piedici”, deși în realitate acestea dau viață rostirii. În consecință, unele abordări vocale acordă o atenție scăzută rostirii consoanelor, iar rezultatul nu poate fi altul decât un cânt superficial, în care inteligibilitatea textului este precară. Atât Gaetano Donizetti cât și Giuseppe Verdi așeză o mare

considerație pentru expresivitatea dramatică a textului. Una dintre sursele dramatismului existent în repertoriul analizat constă în utilizarea ritmului punctat în cadrul recitativelor, momentelor solistice sau chiar în momentele de ansamblu; de asemenea, dramatismul este redat adesea prin construcții melodice ascendente, de cele mai multe ori secvențiale și uneori cromatice. În astfel de pasaje, forța rostirii este esențială. Sintetizând punctele de vedere exprimate anterior, considerăm că interpretării operelor *Lucrezia Borgia* și *Bal mascat* trebuie să descopere în actul lor metodele prin care vocalitatea și abordarea interpretativă servesc dramatismului (atât de bine sugerat la nivel muzical). Cu certitudine, rostirea fermă, energică, plină de sens a textului literar, deslușirea mesajelor subliminale din cadrul discursului orchestral, însușirea unor elemente afective și calibrarea vocalității la cerințele dramaturgice reprezintă dovezile unei interpretări viabile, corespunzătoare stilurilor celor două creații de operă.