

ANA RUSU

**TEHNICA ȘI
VIRTUOZITATEA
SOLISTICĂ
CONDITII NECESARE
INTERPRETĂRII VOCALE**

Media
Musica
2006

Tehnoredactare computerizată și coperta:
CIPRIAN POP

ISBN/EAN
973-8431-46-8
978-973-8431-46-1

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	5
INTRODUCERE	9
TEHNICA ȘI VIRTUOZITATEA SOLISTICĂ – CONDIȚII NECESARE INTERPRETĂRII VOCALE.....	11
INSTRUMENTUL VOCAL - FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA LUI	11
<i>Vocea umană – un fenomen complex.....</i>	<i>11</i>
<i>Aspecte anatomo-funcționale ale aparatului vocal</i>	<i>20</i>
FORMAREA ȘI DEZVOLTAREA TEHNICII VOCALE PE BAZA PRINCIPIILOR	
VECHII ȘCOLI ITALIENE.....	37
<i>Importanța principiilor belcanto-ului italian în educarea vocală a</i> <i>cântărețului modern</i>	<i>37</i>
<i>Respirația și rolul ei în fonație</i>	<i>39</i>
<i>Obținerea legato-ului</i>	<i>51</i>
OMOGENIZAREA REGISTRELOR VOCII	56
<i>Agilitatea și flexibilitatea tehnică: messa di voce, filatura,</i> <i>ornamentele muzicale</i>	<i>64</i>
<i>Tehnica vocală versus expresie artistică</i>	<i>72</i>
<i>Importanța articulației și dicției în transmiterea mesajului muzical.</i>	<i>78</i>
<i>Formarea unei intonații muzicale corecte.....</i>	<i>86</i>
<i>Interpretarea partiției de alt din „Stabat Mater” de Gioachino</i> <i>Rossini prin valorificarea principiilor tehnicii vocale ale</i> <i>belcanto-ului italian</i>	<i>90</i>
CONCLUZII	111
BIBLIOGRAFIE.....	115

Cuvânt înainte

Construirea unei cariere muzical-artistice – în domeniul creației, interpretării și pedagogiei – poate reprezenta subiectul cel mai interesant al existenței unei persoane înzestrată de divinitate și destin cu darurile necesare unui asemenea drum în viață. Răspunsul nu vine nici în copilărie, nici în tinerețe, când impulsurile pot da doar aparența unei astfel de înzestrări. Este nevoie însă de o demonstrație de maturizare, pentru a ajunge la ceea ce se numește împlinirea scopului propus. Mezzo-soprana Ana Rusu se află, cu această scriere teoretică dedicată cântului, la orizontul acesta, al concluziilor evoluției carierei sale de muziciană și profesor. După afirmarea disponibilităților, după ce a parcurs un suficient de convingător demers interpretativ și a acumulat experiențele ce duc la asumarea responsabilităților unui pedagog, autoarea acestui volum a decis să îmbine rezultatele din viața artistică adăugându-le și pe cele teoretice. Astfel a luat ființă această lucrare care este, în esență, pledoaria pentru realizarea țărilor propuse de-a lungul timpului trăit și dăruit artei. Titlul cărții este elocvent dintr-o astfel de perspectivă: **Tehnica și virtuozitatea solistică – condiții necesare interpretării vocale**. Enunțând titlul, deosebim deja și proiectul traseul parcurs, rămânând ca lectura, implicit studiul celor cuprinse în paginile volumului să valideze propunerile conținutului.

Descoperim în traseul urmărit că se află astfel, pe de o parte, fondul profesional acumulat de Ana Rusu în calitate de profesor de canto. Cestuia i se cumulează, pe de altă parte, fondul artistic acumulat de autoare ca interpretă de concert, fie recital, fie vocal-simfonic. Cele două alternative, trebuie subliniat, nu sunt privite de Ana Rusu într-o dihotomie formală, ci se condiționează reciproc.

Privind în succesiune parcursul acestei scrieri despre tehnica de cânt, ajungem desigur la una dintre cele mai importante contribuții ale autoarei, și anume aportul personal în discutarea și aplicarea problemelor ce guvernează identificarea și educarea unei voci destinate redării muzicii culte. Desigur, cum bine observă Ana Rusu, "...a cânta este la fel de natural ca și a vorbi, iar fiecare om este un potențial cântăreț..." Intuim aici un principiu ce se dovedește vital, hotărâtor de destin, pentru prima întâlnire a unui profesor cu un virtual elev. De-abia apoi încep analizele complexe ce duc la descifrarea potențialului artistic ce îl va deosebit de oamenii obișnuți, pentru care cariera lirică în sine nu există sau nu prezintă vreun interes.

Dovedind această atitudine optimizantă, autoarea ne propune încă din primele pagini ale volumului să întreprindă o discuție avizată, cu riguros fundament științific, asupra mecanismului vocal. Treptat se ivesc apoi considerații dedicate metodelor de educare a vocii, tehnicilor necesare de a fi asimilate, ținând seama de un alt adevăr unanim recunoscut, potrivit căruia în specificul acestei arte este vorba de "...un

instrument viu, care nu este confecționat de mâna omului, ci este un dat natural...” În cuprinsul lucrării, cu un ridicat nivel didactic, ne aflăm deci pe zonele interferențelor între teoria și practica științei cântului, așa cum autoarea și-a asumat propria desfășurare a artei de a cânta și transferul experienței sale asupra discipolilor. Trebuie remarcată modestia cu care Ana Rusu evoluează în expozeurile cuprinse în aceste capitole, domnia sa evitând riscul orgoliului de a etala convingeri ce nu au și suportul unei bibliografii convingătoare, pe care o citează drept argument al propriilor afirmații. În acest scop sunt aduse în atenția cititorului și lucrări mai recente ale cercetătorilor americani (Van A. Chrtsy, Cornelius Reid, Ingo R. Titze, John B. Steane, William J. Henderson), ca și cele semnate de teoreticieni europeni din ultima jumătate de secol XX (Raoul Husson, Consuelo Rubio de Uscătescu), și din perioada clasico-romantică europeană (Francesco Lamperti, Pier Francesco Tosi, Manuel Garcia). Întâlnim de asemenea aserțiuni aparținând unor muzicieni și artiști ruși din veacul trecut (Alexandr Serov, Stanislavski, Boris Asafiev), artiști și gânditori din România ultimelor decenii din secolul trecut, de orientări estetice și profesionale diferite (Elena Cernei, Gabriela Cegolea, Mircea Duțescu, Lucia Hăngănuț-Vătășan, Ștefan Angi). Am amintit aceste prezențe legate de arta și pedagogia cântului cult pentru modul în care dezvoltarea tematicii a ținut seama de o bogată informare profesională pentru definirea tehnicii vocale, pentru studiul cântului ca o preluare a experiențelor tradiției școlii

vocale italiene de tradiție. Sunt argumente prin care Ana Rusu îndreaptă atenția discipolilor săi spre latura practicii interpretative. Dar, la acest hotar, dincolo de sala de studiu, se deschid alte orizonturi către care Maestra își îndreaptă studenții: lumea scenei lirice și a podiumului de concert, lumea visurilor existente în fiecare carieră. Pentru a ajunge acolo, trebuie parcurs însă, mai întâi, timpul acordat identificării vocii prin studiu. Este ceea ce ne învață această carte.

Gloria artei vocale romantice, celebra estetică rossiniană din primul sfert de secol XIX, găsește aici, în exegeza dedicată de mezzo-soprana Ana Rusu repertoriului de concert exprimarea aplicărilor principiilor teoretice de artă a cântului în experiența abordării capodoperei maestrului italian, **Stabat Mater**. Lucrarea a fost studiată și interpretată – partida de alt - de către autoare pe scena de concert și avem prilejul de a confrunta ideile legate de arta cântului cult cu impresiile provenind din colaborarea Anei Rusu cu partenerii în contextul concertului Filarmonicii “Transilvania”, sub bagheta maestrului Emil Simon. Există aici corelări extrem de interesante, desigur aflătoare în favoarea bunei impresii a acestui demers interpretativ despre care multă vreme au stăruit amintiri dintre cele mai bune în memoria melomanilor.

Prof. univ. dr. **Grigore Constantinescu**

Introducere

Vocea umană este instrumentul care aparține interpretului în forma cea mai directă, concretă și totodată mai misterioasă și adesea greu de pătruns. Pentru a cunoaște mecanismele funcționării vocii este nevoie de o temeinică pregătire, bazată nu doar pe înțelegerea practică a mecanicii artei cântului, ci și pe capacitatea de a explica funcționarea aparatului vocal.

Prezenta lucrare este născută din reflecții asupra experienței artistice personale, din trăirea psiho-fiziologică de pe scenă și la clasa de canto. Prin intenția sa principală lucrarea de față încearcă o proiectare teoretică, analitică și practică asupra mecanicii cântului, asupra condițiilor și virtuților ce determină ca „sunetele frumoase” cu ajutorul cărora operează această artă să ne tulbure auzul și sufletul prin magia lor sensibilă. Demersul nostru nu va omite însă aspecte a căror natură este subiectivă, deoarece considerăm că fiecare interpret este liber în alegerea mijloacelor de exprimare în funcție de particularitățile structurale ale aparatului său vocal, totuși acestea trebuie să fie întotdeauna în acord cu indicațiile compozitorului, ale regizorului și ale dirijorului.

În structurarea cărții am pornit de la premisa că principiile de educare și formare ale vocii profesioniste trebuie să

își găsească o aplicație practică în abordarea unui vast repertoriu vocal, diversificat din punct de vedere stilistic. În acest sens, lucrarea va ilustra câteva momente de referință ale artei interpretative vocale selectate din creația unor compozitori din secolul XIX și XX.

Ambitusul stilistic interpretativ este, după cum știm, un semn al unui mare interpret, de aceea abordarea repertoriului artistic are o deosebită importanță în decursul educării și formării cântărețului.

Tehnica și virtuozitatea solistică – condiții necesare interpretării vocale dezvăluie câteva aspecte legate de educarea vocii, precum și aplicarea acestora în una dintre lucrările selectate din repertoriul meu - „*Stabat Mater*” de Gioachinno Rossini. Iscușința de a transmite și de a face inteligibile propriile gânduri prin intermediul mijloacelor pur vocale reprezintă unul dintre scopurile acestei secțiuni a lucrării.

Vom încerca aici să împărtășesc din experiența personală acumulată pe parcursul a câtorva decenii la clasa de canto și pe scena de concert. Metodele pe care le folosesc în formarea vocii cântate se bazează atât pe cuceririle artei vocale moderne cât și pe principiile vechii școli a belcanto-ului italian, principii care s-au perpetuat în timp demonstrându-și viabilitatea.

Tehnica și virtuozitatea solistică – condiții necesare interpretării vocale

Instrumentul vocal - formarea și dezvoltarea lui

Vocea umană – un fenomen complex

Una dintre particularitățile importante ale celor care participă la realizarea actului interpretativ vocal o constituie faptul că ei folosesc un instrument viu, care nu este confecționat de mâna omului, ci este un dat natural, acesta fiind propriul organ vocal. În acest sens, tocmai muzica vocală, care operează cu instrumentul muzical numit vocea umană, pare a fi în măsură de a comunica din adâncul sufletului punând în mișcare cele mai interiorizate corzi ale acestuia.

„Poți să te scufunzi și să te adâncești oricât de mult în subiectul, situația, caracterul și formele unei statui sau ale unui tablou, să admiri opera de artă respectivă, și să te însuflețești peste măsură admirând-o, să ți se umple până la margini sufletul de ea, nimic nu poate face ca aceste opere de artă să nu fie și să nu rămână obiecte subzistente pentru sine, obiecte față de care noi nu putem depăși raportul de contemplare. În muzică însă, această distincție separatoare este înlăturată, conținutul ei este subiectivul în sine

însuși, iar exteriorizarea nu duce nici ea la o obiectivitate care să rămână spațială, ci, prin plutirea ei liberă și lipsită de consistență, se arată a fi o comunicare care, în loc să aibă subzistența pentru sine însăși, trebuie să fie susținută doar de interiorul subiectiv și nu trebuie să existe decât pentru interiorul subiectiv.”¹

Fiecare poartă instrumentul cântului în sine, ca și o parte din corp și în această privință cântatul este superior expresiei muzicale ca fiind un contact mai direct și mai intim cu muzica însăși.

Actul artistic, precum cântul, este întotdeauna un act de creație, iar una dintre cele mai mari plăceri ale vieții o constituie tocmai creația. Această dorință firească și puternică, existentă în toate ființele umane, își găsește de obicei obiectul în artă.

Academia americană a profesorilor de canto (American Academy of Singing Teachers) a elaborat chiar o listă cuprinzând douăsprezece puncte, care ar motiva studiul asupra vocii. Bineînțeles, această listă nu este exhaustivă. Iată motivele înșiruite de către specialiștii americani:

Cântatul contribuie la lărgirea culturii generale prin intermediul pătrunderii în gândurile și sentimentele personajelor interpretate; îmbogățește imaginația; crește inteligența și fericirea; întărește sănătatea prin respirația adâncă; îmbunătățește puterea, calitatea, anduranța și corectitudinea vocii vorbite și cântate; întărește memoria și puterea de concentrare; eliberează persoana care cântă de emoțiile negative;

¹ Georg W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol.II, Editura Academiei, București, 1966, p. 287

dezvoltă auto-încrederea; contribuie la dezvoltarea unei personalități mai puternice și vitale; este un bun cultural; este o sursă de plăcere pentru cel care cântă, la fel ca și pentru cei din jur.²

Orice cântăreț competent va mărturisi că atunci când cântă, acest lucru îi aduce o satisfacție considerabilă, datorată nu doar plăcerii estetice și artistice pe care o simte interpretul, ci și capacității lui de a controla în mod adecvat și liber instrumentul său vocal. Există o concordanță directă dintre abilitatea de a controla propriul aparat vocal și plăcerea rezultată din actul cântului propriu-zis. Cele enunțate se referă implicit și la studiul zilnic de exerciții și vocalize.

Deoarece majoritatea oamenilor posedă un organ vocal dezvoltat într-o măsură mai mare sau mai mică, a cânta este la fel de natural ca și a vorbi, iar fiecare om este un potențial cântăreț. Însă virtutea de a cânta, este supusă și ea, la rândul ei, calităților și defectelor care pot fi prezente în vocea vorbită, deoarece cântatul este „(...) în primul rând o prelungire a vocalelor și o extensie a inflexiunilor de înălțime, ce se aud în mod obișnuit în vocea vorbită.”³

La fel ca și vorbirea, cântatul este reglat în mod reflex. Jocul muscular, care contribuie la funcționarea aparatului vocal, folosit atât în vorbire cât și în cânt, se află sub influența unor stimuli

² Van A. Christy, *Foundations in Singing*, Editura Wm. C. Brown Company, Dubuque, Iowa, 1965, p. 1

³ idem, p.3

involuntari, care dacă nu sunt dirijați în mod corect pot avea repercusiuni negative asupra dezvoltării vocii.

Instrumentul viu al cântărețului – organul vocal - este format dintr-un material organic, alcătuit din cartilagii, mușchi, membrane, oase și cavități. Aceste elemente anatomice au funcții precise și trebuie bine cunoscute, cultivate și dezvoltate în mod conștient. Alte organe care au legătură cu vocea sunt cuprinse în tractul respirator: limba, laringele, cavitatea nazală și paranasală, buzele și dinții; toate acestea conlucrând cu întregul complex muscular, sunt strâns legate între ele și formează o unitate indivizibilă. În consecință, înălțimea dorită a unui sunet vocal, de exemplu, nu va putea fi inițiată fără respirație și fără acțiunea mușchilor respiratori, nici fără acțiunea corzilor vocale și a rezonatorilor care le înconjoară.

Definind noțiunea de „voce cântată”, în sens general, am putea spune că ea reprezintă acele sunete emise de organele vocale, care sunt înzestrate cu calități și caracter particulare.

„Există două procese fundamentale, responsabile pentru sunetul vocal, afirmă renumitul profesor de canto Cornelius Reid:

1. 1. contracția musculară care întinde corzile vocale la tensiunea dorită pentru obținerea frecvenței necesare de înălțime și

2. poziționarea cavităților faringiene astfel încât să existe o corespondență exactă între frecvența naturală și cea a înălțimii sunetului cântat.”⁴

Reieșind din analiza modului de funcționare a mecanismului vocal, am putea spune că sunetul cântat este produsul unui instrument care nu acționează ci reacționează. Reacția aparatului vocal survine în urma conturării unei reprezentări efectuate la nivel mental, aceasta înglobând în sine elementele fundamentale ale tonului vocal: înălțimea, intensitatea, durata și timbrul.

Un rol important în educarea vocii îl joacă acțiunea funcțională de răspuns a organelor vocale la un stimul, deoarece sunetul este rezultatul final al procesului de poziționare pe care organele vocale ajung să îl mențină împotriva presiunii respirației. Modul în care reacționează organele vocale depinde de claritatea conceptului mental și de eficiența cu care tractul respirator răspunde la imaginea mentală, împiedicând sau favorizând interacțiunea musculară.

Vocea constituie, așadar, rezultatul final al unui proces coordonator, implicând funcționarea unui compartiment de mușchi laringieni și faringieni, a căror schemă de răspuns apare ca reacție directă la o reprezentare mentală concretă.

În cadrul procesului de educare al vocii este necesară stabilirea unui program îndreptat spre schimbarea procesului obișnuit de coordonare al activității organelor vocale, deoarece

⁴ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, Editura Music House, New York, 1978, p. 23

cântatul profesionist este diferit celui obișnuit. Astfel, respirația (înhalarea și expirarea aerului) în cânt diferă în mod radical de respirația liberă. „În cânt, scrie Raoul Husson, presiunea subglotică, necesară fixării intensității sunetului la valoarea dorită de subiect, este întreținută prin acțiunea constantă și susținută de toți sau de o parte a mușchilor expiratori.”⁵ Nu doar respirația, ci și mecanismul de emisie al sunetelor ș.a., diferă enorm în arta vocală față de modul firesc de a vorbi și a cânta.

Pentru a asigura funcționarea mecanismului vocal în vederea dezvoltării unei voci profesionale este necesară o bună și corectă coordonare a părților lui componente. Astfel, unul dintre scopurile studiului vocal constă în îmbunătățirea relației coordonatoare dintre mușchii laringieni și cei faringieni, care sunt responsabili pentru poziționarea organelor vocale, la fel cum și acestea, la rândul lor răspund unor stimuli mentali ce definesc înălțimea, intensitatea și calitatea emisiei sunetelor. Pentru a obține un control volitiv asupra proceselor musculare, care sunt prin natura lor involuntare, trebuie instituit un control voluntar asupra răspunsurilor musculare, însă acesta nu trebuie să aibă doar un caracter mecanicist.

Doar atunci când tehnicile de instruire reușesc să aducă alinierea funcției de răspuns coordonat în armonie cu legile naturale, rezultatul final, vocea, va arăta o îmbunătățire marcantă. De-a lungul a treizeci de ani de activitate artistică și pedagogică am

⁵ Raoul Husson, *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968, p.68

reușit să îmi păstrez vocea tocmai datorită respectării acestor legi elementare ale fizicii aparatului vocal. La clasa de canto încerc să abordez într-un mod particular fiecare student ca fiind o ființă complexă față de care am responsabilitatea de a o educa și de a o forma nu doar ca „voce” ci și ca un artist complet. În concepția mea tocmai acesta este scopul primordial al instruirii vocale.

În acest context trebuie să menționez că eficacitatea răspunsului coordonat depinde la fel de mult de abordarea mentală sau psihologică ca și de cea fizică a cântărețului. Astfel, în sens larg, întregul schelet, incluzând sistemul lui muscular și nervos trebuie considerat ca parte indispensabilă a mecanismului vocal.

Marea cântăreață româncă, Elena Cernei, afirmă următoarele: „Respirația unui cântăreț poate fi comparată cu o uriașă coloană corintică: cu cât soclul și fundația acesteia vor fi mai solide, cu atât coloana de aer transformându-se cu ajutorul presiunii subglotice și al coardelor vocale în coloană sonoră, va fi mai perfectă, ea luând în regiunea laringelui o formă comparabilă cu un capitel corintic. Prima parte a acestui important soclu este formată din mușchii gambelor și din cei ai coapselor, acestea constituind fundația, a doua parte este formată din mușchii centurii abdominale. Toate aceste mari grupe musculare vor forma prin contracție, în timpul cântatului, acel suport necesar respirației

fonatoare lăsând diafragma și ceilalți mușchi toracici, atât interni cât și externi, să lucreze liber, în ritmul necesar frazei muzicale.”⁶

Din cele citate mai sus rezultă faptul că arta cântului implică o participare activă din partea interpretului, atât din punct de vedere fizic, cât și artistic. De altfel, a învăța să cânti nu se rezumă doar la dezvoltarea unei tehnici și a unui instrument vocal, conform crezului obișnuit. Există câteva aspecte importante legate de arta cântului care nu pot fi neglijate, și anume: elementul fizic, muzical, emoțional și intelectual. Toate acestea se află într-o relație interdependentă în cadrul artei cântului, prin care se obține expresia.

Așadar, vocea umană are la baza sa un proces natural complex, în care intervin factori regulatori precum auzul muzical și determinanți fizici (anatomo-funcționali) și psihici.

Gioachino Rossini cerea de la cântăreții profesioniști trei lucruri: voce, voce și încă o dată voce. Pentru alți mari pedagogi ai cântului calitatea vocii nu este întotdeauna primordială sau exclusivă, ci mult mai important este ceea ce poți realiza cu ea. Esențial în arta cântului, după părerea mea, este nu să posedezi o voce clară și proaspătă ci să stăpânești arta interpretativă la cel mai înalt nivel.

Nașterea unui adevărat artist vocal, scrie marele pedagog al artei cântului Cornelius Reid, survine în momentul în care „înțelegerea intelectuală și emoțională a interpretului vocal atinge

⁶ Elena Cernei, *Enigme ale vocii umane*, Editura Litera, București, 1982, p. 34

adâncimile experienței umane.”⁷ În acest sens, nu poate fi subestimat rolul profesorului de canto în îndrumarea cântărețului începător, în intenția sa de a atinge înalte culmi ale măiestriei artistice. În activitatea sa didactică, profesorul de canto trebuie să se bazeze pe cunoașterea concretă a funcționării aparatului vocal, el trebuie să posede o capacitate deosebită de pătrundere în miezul problemelor și de asemenea, abilitatea de a împărtăși altora ceea ce el însuși înțelege și simte.

În procesul instruirii didactice, trebuie să existe o flexibilitate în aplicarea principiilor funcționale de educare a vocii, pentru fiecare caz în parte, ceea ce va conduce la stabilirea unui climat dinamic și diversificat la orele de canto.

În aplicarea principiilor de bază ale formării vocii nu există proceduri sau metode statice. Acest lucru poate crea deseori confuzie, deoarece profesorul este lipsit de siguranța aplicării unei metode unice, universal valabile. Existența unei asemenea metode este imposibilă, deoarece fiecare elev are necesități tehnice proprii, iar procedeele valabile pentru unii pot fi dăunătoare pentru ceilalți. În acest sens afirmația că există la fel de multe metode câți elevi, nu pare a fi exagerată.

Dar deși mijloacele sau procedeele de operare par a fi diametral opuse de la elev la elev, există totuși un șir de principii funcționale imuabile, ce stau la baza unei corecte instruirii vocale, despre care vom vorbi mai jos.

⁷ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p. 80

În încheiere, trebuie accentuat faptul că arta cântului reprezintă o expresie naturală și artistică deopotrivă. Această artă expresivă trebuie să fie însoțită de încredere și plăcere față de ceea ce faci, deoarece un act artistic este întotdeauna și un act de dragoste. Atitudinea de interes, entuziasm, plăcere și încredere, alături de voință și răbdare toate acestea le consider indispensabile unei persoane care vrea să devină un cântăreț profesionist.

Aspecte anatomo-funcționale ale aparatului vocal

Investigațiile științifice efectuate pe parcursul ultimilor secole în domeniul artei vocale au revelat aspecte importante privind funcționarea aparatului fonator uman, subliniind complexitatea și importanța cultivării corecte a acestuia. În consecință, au fost elaborate mai multe teorii, fiecare încercând să explice modul producerii sunetului; dintre acestea, două fiind apreciate ca cele mai importante: teoria *mioelastică*⁸, bazată pe întreruperea echilibrului dintre tensiunea musculaturii aductoare și presiunea subglotică; și teoria *neurocronaxică*⁹, care a demonstrat științific originea nervoasă centrală a reglării musculaturii laringiene și a fenomenului vibrării corzilor vocale. Numeroși cercetători au completat și aprofundat aceste teorii (Lafon, Van den

⁸ **Ingo R. Titze**, *Comments on the Myoelastic - Aerodynamic Theory of Phonation*, Editura Gallaudet College, Washington, D.C., 1979

⁹ Raoul Husson, *Vocea cântată*, op. cit.

Berg, Mirano, Fink, Vallencien, Moore ș.a.), intenționând armonizarea lor în cadrul unei concepții unitare.

În urma estimărilor teoretice și practice s-a ajuns la concluzia că educarea vocii trebuie făcută luând în considerare toți factorii responsabili de producerea actului fonator, ceea ce constituie o sarcină extrem de complexă. Astfel, calitatea vocii depinde de gradul de echilibru biologic al aparatului fonator propriu-zis, precum și al zonelor învecinate acestuia. Fără îndoială, cele mai importante elemente ale formării și educării vocii profesioniște constau în cunoașterea și înțelegerea mecanismului de formare a tonului vocal pe respirație, a acțiunii musculaturii antagoniste laringiene și a distribuirii sunetului în rezonatori.

Rolul primordial în producerea și repartizarea tonului vocal revine, cum se știe, corzilor vocale. Cele două corzi vocale, însă, nu sunt egale, cea din partea dreaptă fiind mai groasă decât cea din partea stângă. Coarda vocală stângă are o importanță deosebită în emisia tonurilor înalte, în special în timpul utilizării vocii (sau registrului) de cap. Fiind mai subțire și mai elastică decât cea dreaptă, cu care conlucrează, ea facilitează emisia acestor sunete.

Există două grupuri de mușchi care acționează asupra corzilor vocale: mușchii crico-tiroidieni și mușchii aritenoidieni. Mușchii crico-tiroidieni sau laringieni externi sunt inserați pe primul cartilaj inelar al traheei (*cartilago-cricoidea*) și pe mărul lui Adam (*cartilago thyreoidea*), format din două plăci cartilaginoase poziționate sub un unghi care este diferit la femei și bărbați. Contracția acestora provoacă o deplasare a cartilagiilor, având

acțiunea de alungire a corzilor, observată fără dificultate. Relaxarea lor produce scurtarea corzilor.

Musculatura laringiană externă este responsabilă pentru vocea (sau registrul) de cap, precum și pentru reglarea înălțimii tonului. Datorită poziției sale în partea externă a laringelui, este numită și extensorul extern, deși acțiunea acesteia se limitează la buzele interne ale corzilor vocale. Cu cât tonul este mai înalt, cu atât funcția musculaturii externe crico-tiroidiene are nevoie de aportul, respectiv de acțiunea antagonistă a musculaturii interne aritenoidiene. Fără această susținere vocea nu are substanță și strălucire.

Datorită structurii aparatului vocal diferența dintre sunetele acute și cele grave este evidentă la o voce nelucrată. Pentru a înlătura aceste diferențe este nevoie de timp și de muncă în urma căreia se va putea ajunge la omogenizarea sunetelor pe toată întinderea ambitusului vocal. În vederea atingerii acestui scop folosim la clasă diferite exerciții și vocalize, pe care le aleg de obicei din arii cunoscute sau din metodele unor înaintași. Chiar de la început trebuie să spun că nu cred în existența unor exerciții care ar garanta corectitudinea educării aparatului vocal. Utilitatea practică a exercițiilor constă, fără îndoială, în aceea că ele dezvoltă calitățile vocii și contribuie, dacă sunt corect dirijate, la formarea unor mecanisme vocale corecte, antrenând și întărind reacțiile necesare a aparatului vocal, formând reflexe utile.

În scopul obținerii unei sunări omogene a vocii pe toată întinderea ambitusului vocal folosim următorul exercițiu:



Trebuie început ușor, tinzând spre sunetul lung (doimea) din fiecare măsură, formând un arc spre sunetul acut *Do* de la mijlocul exercițiului. În mișcarea descendentă trebuie urmărit ca sunetului să „nu să se dea peste cap” ci să își păstreze poziția înaltă și „rotundă”. (Rotunjind sunetul în direcția registrului acut, coloana sonoră va fi direcționată mai adânc în palatul tare.) La trecerea spre registrul de piept trebuie menținută rezonarea de cap prin introducerea vocalei *O* adăugând treptat sonoritatea de piept.¹⁰

Musculatura externă, despre care am amintit mai sus, acționează nu doar asupra corzilor vocale, ci, prin modificarea poziției laringelui, ridică și lărgeste faringele. Aceste modificări de poziție participă la actul deglutiției și al căscatului, acesta din urmă având o importanță deosebită în procesul fonației. „Poziția joasă a laringelui, propice unui sunet plin și unui cântat artistic, se obține în aceeași măsură și prin căscat. Chiar și cel care nu este cântăreț se poate convinge ușor de această poziție obținută prin căscat, că este favorabilă producerii sunetelor”¹¹, scrie W.

¹⁰ Alte exerciții și vocalize vor fi aduse în subcapitolul intitulat *Omogenizarea registrelor vocii*

¹¹ Raoul Husson, *Vocea cântată*, op. cit., p. 195

Nagel în a sa *Physiologie der Stimmwerkzeuge*, încă în anul 1909. Astfel, cântatul pe senzația de „căscat” sau căscatul fals, pe care îl recomand de regulă la orele mele de canto, indică acea modificare de poziție laringo-faringiană ce produce o lărgire a spațiului laringian necesară interpretării.

Poziționarea justă a laringelui, în care se află sfincterul glotic (format din cele două corzi vocale), are un rol important și în formarea presiunii subglotice, ceea ce constituie un factor important în procesul respirației. Corelarea dintre presiunea subglotică formată și poziția laringelui survine în urma acțiunii cortexului cerebral și poate fi obținută prin exercițiu.

Eficiența poziției joase a laringelui, poziție care alungește corzile vocale, având ca efect excitabilitatea recurențială, determină menținerea calităților sunetului emis pe toată întinderea ambitusului vocal. În scopul dezvoltării flexibilității laringiene precum și a agilității vocale folosim (în etapa medie a studiului) următorul exercițiu:



Cerem studentului să cante cu un sunet „luminos”, cu mare precizie ritmică, fără nici un fel de forțare a aparatului vocal, efectuând o ușoară creștere a intensității spre tonul cel mai înalt, evidențiat prin *fermata*, iar apoi o descreștere, în mișcarea descendentă. Primul triolet din măsura a treia, care marchează coborârea pe trepte în jos înapoi spre tonică, poate fi ușor rărit,

sugerând parcă dorința de a ne menține pe sunetele acute păstrând senzația obținută, fără a o pierde până la terminarea frazei muzicale cântate. Coborârea propriu-zisă trebuie efectuată ușor, fără modificarea poziției sunetului.

Foarte eficientă este și folosirea unei variante a exercițiului de mai sus, având un grad de dificultate mai mare:



Accentuarea fiecărui prim sunet a grupului de șaisprezecimi contribuie la menținerea exactității ritmice. Exercițiul trebuie executat menținând neschimbată poziția laringelui, tempo-ul execuției fiind cât mai mișcat.

Revenind la structura anatomo-funcțională a aparatului vocal trebuie să amintim că un al doilea grup de mușchi, care acționează asupra corzilor vocale, este constituit de mușchii aritenoidieni, inserați pe cartilagiul aritenoidian și pe cel cricoidian, reprezentând musculatura internă. Aceasta are o structură și o funcție mult mai complexă decât cea externă cuprinzând următorii mușchi: vocal, crico-aritenoidian, cel aritenoidian transversal, mușchiul crico-aritenoidian lateral și aritenoidian oblic.

Așadar, vorbind despre activitate musculară vorbim implicit și despre tensiune. Astfel, tensiunea trebuie să joace un rol important în procesul de fonație, din moment ce mișcarea musculară este necesară pentru reglarea corzilor vocale și menținerea lor pentru vibrație. Tensiunea este necesară de

asemenea în formarea și menținerea reglajului rezonanței. „Fără tensiune nu poate exista nici înălțime, nici intensitate a tonului. Tensiunea este o parte integrantă a procesului coordonator al echilibrului și tonusului.”¹² Sarcina profesorului de canto constă în a învăța elevul cum să influențeze și să îmbunătățească procesul coordonator al organelor vocale, în vederea evitării creării unor tensiuni greșite, astfel încât mușchii tractului faringian și laringian să funcționeze armonios și „fără conflicte”. Însă tensiunea nu trebuie confundată cu tensionarea, fiind noțiuni cu conotații diferite: prima este esențială pentru o emisie vocală bună, pe când cea de-a doua produce dezechilibru.

Faptul că tensiunea incorectă este vizibilă nu justifică însă concluzia că prin relaxarea părților afectate totul va fi corectat. Dificultățile apărute în procesul coordonator al organelor vocale pot fi înlăturate doar prin aplicarea unor tehnici corecte de educare a vocii, bazate pe niște principii fundamentale pe care le vom detalia în paragrafele următoare.

Semnele exterioare ale efortului vizibil reflectă condiția în care mușchii sunt relaxați atunci când ei ar trebui să fie în tensiune. Astfel, dacă mușchii tractului faringian și laringian nu sunt angajați corect, energia necesară interpretării vocale va fi direcționată greșit și, în consecință, mușchii maxilarului, ai gâtului, ai umerilor și ai pieptului vor intra în tensiune exact când ar trebui să fie relaxați.

¹² Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p.

Astfel, efectul dăunător al rezonanței nazale (fiind, deseori, rezultatul unei tehnici vocale deficitare), în afara aspectului său nefavorabil, rezidă în faptul că rezonatorii veridici ai sunetului – faringele oral, post nazal și laringian – sunt substituiți de alți rezonatori, ineficienți. În mod similar și efortul de a „plasa” sau de a direcționa undeva sunetul, fiind realmente irealizabil, va determina apariția unor tensiuni inferente.

Am întâlnit multe cazuri în care studenții care posedau o voce puternică și frumoasă cântau nazalizat sau gutural. Majoritatea acestor studenți își forțau, într-o măsură mai mare sau mai mică, vocea, ceea ce conducea și la distonarea intonației (având tendința mai des de a coborî sunetele decât de a le urca), fapt datorat unei funcționări incorecte a laringelui, a cavităților de rezonanță și a unei respirații greșite. Aceste deficiențe au putut fi remediate doar în urma unui studiu asiduu și îndelungat.

Păstrarea unui „acordaj” corect a organelor vocale în timpul emisiei poate fi obținută prin intermediul unor exerciții vocale care trebuie executate cu mare atenție. Recomandăm unul dintre asemenea exerciții:



Exercițiul trebuie început de pe vocala *I*, tinzând în sus spre vocala *A* (treapta a V-a a tonalității). Aceasta din urmă trebuie atacată cu ușurință, după care va fi părăsită pe pauză. Pe aceeași respirație, fără modificarea „acordajului” aparatului vocal trebuie atacat „de sus” sunetul acut *Sol*, apoi se efectuează

coborârea pe trepte în jos, cu aceeași ușurință, păstrând înălțimea sunetelor cântate. Este foarte bine ca acest exercițiu să fie repetat de două ori pe aceleași sunete, consolidând astfel senzația pe care trebuie să o aibă studentul în timpul emisiei vocale. Exercițiul trebuie să se desfășoare într-un tempo mișcat, *Allegretto*, și a devenit unul dintre preferatele exerciții ale studenților pentru începutul orei la clasa mea de canto.

Executarea arpegiului lung cântat de sus în jos contribuie, de asemenea la activarea aparatului vocal, în special a palatului moale în momentul trecerii spre tonurile înalte. Acest exercițiu este foarte benefic îndeosebi pentru vocile dramatice mari.



sau



Trebuie cântat pe vocala A, cu un sunet „rotund” pe tonul acut.

Continuând dezbaterea în jurul tensionărilor musculare, trebuie menționat că presiunea respiratorie exercitată asupra corzilor vocale și frânarea fluxului sonor generează producerea unui aflux excesiv de sânge spre laringe, în special spre corzile vocale, ceea ce determină îngroșarea acestora și pierderea elasticității. Astfel, cântatul în *forte* și de lungă durată determină suprasolicitarea musculaturii laringiene.

În consecință, în procesul de educare a vocii cântate este indispensabilă elaborarea unor tehnici cu o acțiune efectivă asupra mișcărilor reflexe intralaringiene, determinând o reacționare naturală a sistemelor musculare. Conștientizarea funcțională a acestor fenomene se efectuează, în mare parte, nu prin intelect, ci prin simțul perceperii senzoriale a calității tonului, ceea ce determină necesitatea folosirii exercițiilor vocale specifice, alese conform unor criterii individuale, cu scopul generării unei spontaneități și în vederea funcționării armonioase a organelor aparatului vocal. Pentru atingerea acestui obiectiv, nu doar profesorul, ci și studentul trebuie să perceapă și să cunoască minuțios aspectele anatomo-funcționale ale aparatului vocal, principiile sale de funcționare, cele privind „eliberarea” vocii, evitarea tensionărilor musculare și stimularea mișcărilor reflexe.

Este necesară și cunoașterea anatomiei și funcției organelor învecinate laringelui, precum faringele, vălul palatin cu cele două părți: moale (în spate) și tare, limba, gura, buzele, maxilarele, sinusurile, cât și a celorlalți rezonatori superiori și inferiori laringelui și ai tractului respirator. Cunoașterea elementelor anatomo-funcționale fundamentale pentru actul fonator, conferă profesorului de canto capacitatea de a depista rapid eventualele greșeli ale elevului privind emisia, repartizarea tonurilor vocale în rezonatori, atacul sunetului etc.

Un rol special în fonație revine și cavității bucale, numită de Raoul Husson „pavilion de exteriorizare a vocii”, în acest

spațiu vocea căpătând culoarea sa specifică. Elementele componente ale cavității bucale sunt bolta palatină, ce delimitează cavitatea nazală până la nivelul faringelui; istmul gâtului și maxilarul inferior, în arcul căruia se află limba și planșeul bucal.

Deschiderea istmului, prin aplatizarea limbii și ridicarea vălului palatului, permite o mai bună trimitere a undei sonore. Un rol important în timpul fonației îl joacă bolta și vălul palatului. Articulația unei categorii de consoane (ocluzive) se face pe boltă, pe văl sau prin mișcările omușorului (de exemplu consoana uvulară R).

Libertatea maxilarului inferior, atât de necesară în cânt, survine în urma deschiderii moderate a gurii. Coborârea excesivă a bărbiei poate determina crisparea maxilarului inferior, iar contracția forțată a deschiderii sau închiderii gurii va avea repercusiuni asupra relaxării laringiene. Crisparea maxilarului și încordarea limbii cauzează apariția multor probleme în fonație, împiedicând chiar „construirea” corectă a registrului acut.

Acesta este unul dintre principalele neajunsuri pe care le-am întâlnit în practica mea didactică. Când maxilarul inferior se află în tensiune, limba are o formă nefirească și sunetul emis devine rigid, lipsit de elasticitate, fiind de fapt forțat și distonant.

Studentul a cărui cavitate bucală este crispată cântă „șters”, dicția lui este neclară și neconvingătoare, lăsând maxilarul inferior prea mult în jos el va pierde și senzația rezonatorilor, și nu va mai putea stăpâni deloc dicția.

Cavitatea bucală trebuie să fie deschisă normal, mărindu-se treptat, în funcție de registrul vocal, de valorile notelor cântate și de accentul logic al frazei muzicale. În cazul unor sunete cu valori scurte sau a accentelor pe cuvinte sau fraze muzicale, deschiderea gurii va fi firească, apropiată celei din timpul vorbirii. Forma deschiderii gurii influențează, după cum știm, nu doar calitatea sunetului ci și culoarea lui timbrală.

Recomand elevilor mei să „simtă” maxilarul superior plasat puțin în față, deși în realitate acesta se află nemișcat.

Chiar de la primele ore cu studentul stabilesc laturile slabe ale acestuia, ceea ce mă ajută să elaborez o strategie didactică adecvată pentru fiecare caz în parte. În cazul în care nu s-a stabilit *apriori* cu exactitate tipul vocii studentului (mezzo-soprană sau alt, bas sau bariton etc.), lucrez mai mult cu partea medie a ambitusului vocal, urmărind cu atenție direcția în care vocea „se mișcă” mai ușor (spre grav sau spre acut). La fel de importante sunt și trecerile dintre registrele vocale, precum și modul în care sună registrul de piept. Aceste elemente m-au direcționat întotdeauna corect în aprecierea calităților unei voci.

În cazul în care un student posedă un timbru vocal frumos, scopul meu va fi păstrarea acestuia și îmbogățirea lui, deoarece timbrul reprezintă calitatea cea mai valoroasă pentru un cântăreț. Dacă timbrul vocii studentului nu este foarte frumos, prin studiu se poate ajunge la înnobilarea acestuia, „rotunjirea” lui, folosind cavitățile rezonatorii.

În momentul inițierii sunetului vocal, răspunsurile musculare, după cum știm, se produc în laringe și faringe. Relația funcțională din interiorul acestei zone este cea care determină eficiența fonației. Astfel, mușchii complexului faringian și laringian sunt implicați în mod activ în actul fonației. De aici rezultă faptul că activitatea musculară, extrem de complexă, care cauzează poziționarea corzilor vocale pentru înălțime, determină și o reglare a rezonanței.

Rezonanța depinde de structura corporală individuală fiecărui cântăreț. Atât corpul cât și capul sunt purtători de rezonanță. Sunetul produs în partea de sus a laringelui pune în vibrație nu doar rezonatorii capului, ci și pe aceia ai toracelui și ai spațiului subdiafragmatic.

La orele de canto îndrum studenții să caute rezonanța sunetului emis în propriul lor corp. Una dintre metodele care permite acest lucru este următoarea: trecerea de la consoana „s” (fără ton), produsă prin îngustarea spațiului dintre limbă și dinți, fără punerea în vibrație a corzilor vocale, spre consoana sonoră „z”, ceea ce indică localizarea formării tonului, demonstrând buna repartizare a sunetului în toți rezonatorii, aflați deasupra și dedesubtul glotei. Formarea și repartizarea corectă a sunetului poate fi obținută prin folosirea suprafonemului „ng”¹³. Acest suprafonem permite, prin închiderea spațiului dintre laringe și gură, să observăm cu ușurință unde este direcționat sunetul și

¹³ Noțiunea de suprafonem aparține cântăreței suedeze Valborg Werbeck-Svårdström, deoarece „ng” nu este nici vocală nici consoană

modalitatea de a-l înfrumuseța. Închizând spațiul dintre laringe și gură prin intermediul bazei limbii și a omușorului și cântând cu gura închisă sunetul „ng”, elevul poate percepe și îmbunătăți proiectarea exactă a sunetului în rezonatori.

Așadar, fonemul „ng” trebuie simțit în cap și în partea superioară a feței, având un ecou și în piept. Acest procedeu este benefic pentru toate tipurile de voce, în special pentru vocile grave de femei și bărbați.

Studentilor începători recomand să trimită sunetul în sus, gândindu-l „arcuit”, astfel încât coloana sonoră să capete parcă o rotunjire în partea superioară (în cap). Cu cât sunetul este mai înalt cu atât rotunjirea trebuie să fie mai proeminentă. După cum știm, cântărețul percepe direcția coloanei sonore, care parcă se lovește de partea din față a palatului tare, unde și rezonază de altfel. Studentul trebuie să învețe să trimită sunetul, direcționându-l spre baza incisivilor frontali.

Pentru a obține o culoare „deschisă” a vocii, sunetele trebuie să rezoneze (mai exact să existe o senzație a vibrației) în partea din față a palatului tare, pe când coloritul mai întunecat se obține prin plasarea rezonanței puțin mai adânc în palat, ceea ce va determina „rotunjirea” sunetului emis.

Un alt exercițiu care contribuie la îmbunătățirea folosirii cavităților rezonatorii este urmărirea în fața oglinzii a contracțiilor palatului moale, pronunțând pe o coloană mică de aer silabele „ha, ha, ha”. Toate aceste exerciții aduc în timp

rezultate benefice în procesul educării vocale, atunci când și studentul manifestă seriozitate față de studiu.

În mod indispensabil, flexibilitatea rezonatorului faringo-bucal contribuie la formarea unui sunet plin, de bună calitate. Am întâlnit cazuri în care studenții folosesc acești rezonatori în mod firesc, scopul meu, fiind în acest caz, de a fixa în conștiința studentului, fără a perturba activitatea naturală a organelor fonatorii, „senzația musculară” corespunzătoare, ajutându-l să controleze această „senzație” prin intermediul auzului său. Dar dacă această plasare naturală a vocii lipsește ea va trebui educată prin formarea unei „senzații musculare” care să contribuie la o emisie vocală mai bună. Toate aceste senzații trebuie reglate automat, fiind verificate de auz, care administrează gradul de încordare a mușchilor aparatului vocal în întregime, fiind responsabil și pentru distribuirea armonicelor în sunete, colorându-le în mod necesar.

Stabilitatea aparatului vocal pe care dorim să o dezvoltăm la studenții noștri poate fi obținută doar în timp, în concordanță cu dezvoltarea tuturor elementelor constitutive ale aparatului fonator. Toate tipurile de voci, fără excepție, trebuie educate pe flexibilitate, puterea vocii constituindu-se pe ușurința emisiei sunetelor. Vocea va „curge” doar atunci când în fiecare sunet vom simți potențialul celui ce urmează, deoarece a cânta înseamnă a lega, a forma o bandă sonoră unitară.

Așadar, fiecare înălțime și fiecare nivel de intensitate necesită un aliniament special al activității musculare, produs în

interiorul mecanismului laringian. Ajustările corecte al acestui mecanism vor permite vocii să „se miște” confortabil în cadrul unui ambitus cuprins între două octave sau chiar mai mult.

Aproape nici una dintre acțiunile musculare nu pot fi supuse unui control volitiv, de aceea obținerea unui „răspuns” vocal liber va parveni doar în urma interacțiunii corecte a proceselor de coordonare a mușchilor implicați în fonație. Un cântăreț va fi capabil să emită sunete minunate doar în măsura în care eficiența procesului coordonator al mușchilor laringieni și faringieni implicați în fonație o va permite.

Reieșind din faptul că întregul complex de mușchi laringieni și faringieni se află dincolo de voința noastră, singura procedură corectă, de adoptat în educarea vocii, o constituie elaborarea unei tehnici de instruire bazată pe controlul conceptual asupra reacțiilor spontane și involuntare ale corpului.

Reușita în studiul educării vocii poate fi asigurată de câteva elemente esențiale, dintre care menționez: conturarea unor obiective clare, spre care trebuie direcționat procesul de instruire și cunoașterea exactă a elementelor care trebuie aduse sub control.

În concluzie, trebuie subliniat faptul că acumularea de cunoștințe din diferite ramuri științifice precum anatomie/fiziologie, fizică/acustică poate fi utilă doar în măsura în care promovează o mai bună teoretizare a aspectelor legate de aparatul vocal, însă aceste domenii ale științei nu trebuie supraestimate din punct de vedere al aplicațiilor practice.

Educarea vocii cântate aduce rezultate doar în urma cultivării simțului de formare, localizare și „colorare” a sunetului, bazată pe înțelegerea mecanismului vocal complex ale cărui aspecte anatomice, funcționale și psihologice trebuie bine cunoscute. Fără cunoașterea elementelor anatomo-fiziologice de bază ale aparatului fonator, a metodelor funcționale de educare vocală, nu este posibilă crearea unei voci cu calități tonale multiple, cu flexibilitate și complexitate tehnică.

Scopul activității mele didactice constă în crearea unei *voci libere*. Aceasta, spre deosebire de o voce formată după principii mecaniciste, are posibilități aproape nelimitate, se individualizează din punct de vedere al timbrului și este bogată în culoare. Este firească, convingătoare, și de aceea poate impresiona. Sunetul unei asemenea voci copleșește, înviorează și înalță. Este sunetul ce aparține unui adevărat maestru-muzician.

Formarea și dezvoltarea tehnicii vocale pe baza principiilor vechii școli italiene

Importanța principiilor belcanto-ului italian în educarea vocală a cântărețului modern

Pledând pentru educarea vocii cântate în stilul vechii școli italiene, ne pronunțăm în favoarea formării unor principii proprii de predare, bazate pe arta bel canto-ului, dar și pe descoperirile secolului XX, în ceea ce privește, în special, structura fiziologică a instrumentului vocal.

Indubitabil, parcurgând o traiectorie evolutivă ce a cuprins câteva secole, arta belcanto-ului a fost treptat îmbogățită cu noi elemente stilistice, în domeniul componistic și interpretativ. Vorbind, de aceea, despre educarea vocii în stilul acestei școli italiene, nu ne vom referi la o perioadă anume, ci la principiile generale ale stilului *belcanto*, care rezidă nu în intensitatea expresiei și a declamației, ci se bazează pe educarea flexibilității și omogenității vocii, pe capacitatea de a cânta în cele mai fine gradații, cu o emisie vocală plină de noblețe și cu un sunet frumos.

Pentru a crea o individualitate artistică, în conformitate cu principiul „*la voce serve alla musica e non la musica alla*

voce”, pedagogii vechii școli de canto pretindeau de la elevi următoarele:

- posedarea unor cunoștințe temeinice de armonie și contrapunct, necesare improvizării;
- citirea capodoperelor literaturii grecești, latine și italiene, cu scopul de a cultiva bun-gust și înțelegere a artelor în general, precum și capacitatea de redare în fața publicului a sentimentelor cerute de lucrările interpretate, a textului cântat, al afectelor;
- posibilitatea de improvizare, în conformitate cu stilul;
- participarea frecventă la concertele marilor cântăreți;
- însușirea unuia sau mai multor instrumente.

Aplicarea unor asemenea principii poate conduce, în mod incontestabil, la formarea unor personalități artistice și nu doar a „meșteșugarilor” în arta cântului. În consecință, tocmai principiile de educare a vocii în stilul belcanto constituie o temelie solidă în educarea corectă și complexă a cântărețului în formare.

„A cultiva vocea din punct de vedere funcțional corect înseamnă a o face să sune natural, fără încordare laringiană, cu amestec perfect al registrelor, adică cu obținerea unui echilibru al grupurilor musculare antagoniste, cu evitarea greșelilor de formare, repartizare și emisie a tonului, a vocalelor și consoanelor pe toată întinderea și intensitatea ei, precum și

educarea a *messa di voce* și a tuturor ornamentelor cu facilitate pe o respirație bine susținută.”¹⁴

Doar prin intermediul unei tehnici vocale corespunzătoare, din care reiese evident purtarea tonului de la un sunet la altul pe o respirație bine susținută, va deveni posibilă abordarea unui vast repertoriu interpretativ, cuprinzând cântecul popular și cel spiritual, cel cult și cel de operă, diferitele perioade stilistice, de la Baroc la romantism, verism și epoca modernă.

Respirația și rolul ei în fonație

„O respirație corectă este importantă pentru o tehnică vocală corectă, dar o tehnică bună nu depinde de o respirație bună.”
(Cornelius Reid)¹⁵

Aruncând o privire asupra evoluției istorice a tematicii legate de respirația vocală, am putea spune că aceasta a cunoscut o dezvoltare ciclică în arta cântului. Pornind de la nivelul unor indicații și sfaturi generale în cadrul vechii școli italiene, și de la

¹⁴ Mircea Duțescu, *Am învățat să nu strig. Studiu de artă vocală interpretativă pe baza tratatelor vechi ale școlii italiene de canto*, editarea personală a autorului, Aachen, 2005, p.17

¹⁵ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p.

celebra formulă „arta cântului este arta respirației”, de la metodică vocală minuțios elaborată a noii școli italiene și franceze (Francesco Lamperti, Manuel Garcia ș.a.), trecând prin investigațiile analitice detaliate a principiilor respirației vocale în cadrul școlii anatomo-fiziologice germane și ajungând spre recunoașterea automatismului și reflexivității funcției respiratorii coordonată în mod riguros cu celelalte componente ale formării vocii, s-a ajuns din nou la simplitate și claritate vocal-metodologică, la indicații clare privind organizarea respirației în procesul fonației.

Au fost descrise mai multe tipuri de respirație, precum ar fi: cel trohaic superior, abdominal, trohaic inferior etc. Toate aceste noțiuni însă nu au o valoare fiziologică și sunt greșit interpretate. Cert este că se respiră doar într-un singur fel, respirația fiind rezultatul unui factor de presiune al aerului extern și intern al plămânilor, a schimbului chimico-biologic dintre aerul inspirat și cel expirat. Acest fenomen se petrece datorită funcționării unui șir de mușchi în colaborare cu mușchiul diafragmei, care joacă rolul unui suport al plămânilor fiind totodată și peretele despărțitor dintre organele aflate în torace și abdomen.

Alăturându-ne păreriilor unor mari cântăreți și profesori de canto, ne pronunțăm în favoarea folosirii în cânt a respirației costal-diafragmale, numită și „respirație diafragmală”. În urma observațiilor îndelungate și a realizărilor artistice obținute, putem afirma că folosirea acestui tip de respirație se reflectă fără

întârziere asupra calității tonului emis. Astfel, sunetele nazale, gătuite sau guturale vor dispărea. Sunetul emis va fi înzestrat cu multiple calități, îmbogățindu-se cu noi culori timbrale, va deveni „rotund” și bine centrat, iar execuția va căpăta justete ritmică și intonațională. Va crește și rezistența vocală, deoarece respirația costal-diafragmală oferă o cale sigură pentru a ajunge la o emisie corectă a sunetelor, cale ce garantează sănătatea și longevitatea organelor vocale.

Urmărind evoluția unui cântăreț, observăm că nivelul lui de maturitate artistică se află într-o relație de interdependență cu nivelul atins în dezvoltarea și perfecționarea aparatului respirator. Acest fapt condiționează capacitatea de a cânta pe o singură respirație fraze muzicale de mare durată fără a depune eforturi considerabile, utilizând o paletă bogată de nuanțe ale vocii, în funcție de caracterul muzicii interpretate. Respirația corectă contribuie la expresivitate în cânt, precum și la ușurința emisiei vocale. Atingerea unui asemenea grad înalt de măiestrie artistică reprezintă fără îndoială rezultatul unei munci asidue, desfășurate pe parcursul unei perioade îndelungate, prin intermediul unor exerciții corespunzătoare.

Considerăm respirația corectă o premisă a unei interpretări de calitate, de aceea în cadrul orelor noastre de canto îi acordăm un rol deosebit. Corectitudinea în educarea respirației fonatoare conduce, după cum am menționat mai sus, la longevitate vocală, în consecință selectarea exercițiilor de dezvoltare a respirației trebuie făcută cu mare atenție.

Există foarte multe exerciții pentru dezvoltarea respirației. Reieșind din considerația că majoritatea dintre ele conduc, probabil, la rezultate bune, am experimentat de-a lungul carierei didactice foarte multe dintre acestea, executându-le pe ton și fără ton. Rezumând experiența acumulată pe parcursul a câtorva decenii am ajuns la următoarele concluzii:

- gimnastica respirației trebuie făcută preponderent pe ton, fără a rupe acest aspect de celelalte elemente ale educării vocii;
- atenția studentului nu trebuie fixată asupra unui tip de respirație anume, respectând următoare regulă: cu cât este mai grav și mai puternic sunetul cu atât se respiră mai adânc;
- respirația studentului trebuie monitorizată continuu, astfel încât în timpul inhalării aerului să nu își ridice umerii sau să își modifice postura;
- fiecare exercițiu trebuie făcut respectând riguros profil ritmic și durata impusă;
- pauzele dintre exerciții trebuie scurtate progresiv, ajungându-se la o durată cât mai scurtă.

În etapa pregătitoare a studiului asupra educării unei respirații corecte, recomandăm următorul exercițiu: se inhalează aer și se reține puțin, după care - încet dar activ - acesta este expirat printre dinți, pronunțându-se consoana „s”. Acest exercițiu conferă studentului posibilitatea de a își controla contractarea mușchilor abdominali, făcând-o lin și progresiv.

Cântărețul trebuie să facă totul echilibrat, pentru a nu crea tensiuni ce pot conduce la împiedicarea actului fonației. Important este ca partea superioară a cavității toracice să rămână flexibilă, iar laringele să fie moale și elastic.

Chiar de la primele ore urmărim ca studentul, respirând adânc, să nu inhaleze aer în exces. Foarte important este ca în timpul inhalării aerului abdomenul să fie puțin tensionat, ceea ce va contribui la obținerea unei poziții normale (corecte) a tuturor organelor corpului în timpul respirației, deoarece aerul localizat prea jos conduce la împiedicarea funcționării libere a centurii abdominale.

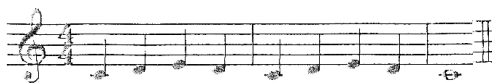
Cerem studentului să respire adânc, de preferință pe nas, de parcă „ar mirosi o floare”. Această metodă protejează împotriva suprasolicitării aparatului respirator, oferind totodată studentului posibilitatea de a simți cum se umple cu aer nu doar cavitatea toracică ci și toate căile rezonatorilor capului. După cum știm, mușchii angajați în respirație funcționează în mod reflex, în colaborare cu camera de rezonanță. Importantă este capacitatea de a păstra aerul în această zonă, ceea ce va permite trimiterea sunetului „în față” cu ușurință.

În practica vocală însă, adesea respirația trebuie făcută foarte rapid, de aceea se impune ca studentul să învețe să respire și pe nas și pe gură concomitent. În ambele cazuri respirația trebuie făcută fără zgomot, rapid și fără mișcări convulsive.

Articularea corectă și clară (dar fără tensionare) a limbii, a buzelor și a maxilarului inferior vor atrage după sine o expirație

corectă. În consecință, exercițiile pentru dezvoltarea respirației pot fi combinate cu alte aspecte ale tehnicii vocale, precum este cel al obținerii omogenizării vocalelor, de exemplu, ceea ce și facem la orele noastre de canto.

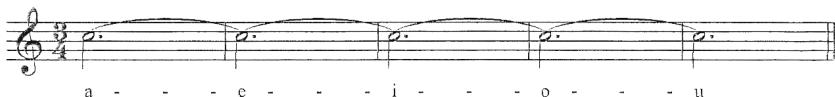
Astfel, depistând cu ușurință vocala care nu reușește studentului, îi cerem să cânte un exercițiu format din 3 sau din 5 sunete pe vocala care îi reușește cel mai bine. Durata acestuia nu va depăși 6-8 secunde:



sau



Cerem apoi studentului să execute aceleași sunete pe vocala defectuoasă, transferând senzațiile anterioare. Această metodă s-a dovedit a fi foarte eficientă atât pentru educarea respirației cât și pentru obținerea egalizării vocalelor. Odată egalizate (vocalele), chiar dacă nu a fost încă atinsă perfecțiunea, trecem la următorul exercițiu:



Durata acestui exercițiu trebuie să atingă 18 secunde. Bineînțeles, acest lucru se obține treptat, cu fiecare oră de canto. Experiența ne arată că este nevoie de o jumătate de semestru

pentru a obține primele rezultate, exercițiile destinate dezvoltării respirației ocupând 4-6 minute din fiecare oră.

În continuare trecem la un alt exercițiu cântat pe toate vocalele. Durata acestuia o mărim treptat (atingând 28-35 de secunde).



Urmărim ca studentul să cânte fără a se sufoca sau a se înroși, fără a respira greoi. De asemenea este foarte important ca sunetul să fie emis liniștit, fără efort și fără a se auzi sunete suplimentare datorate inhalării sau exhalării aerului. Cea mai nesemnificativă schimbare a culorii timbrale sau „clătinare a vocii” indică faptul că studentul nu poate merge mai departe.

În paralel lucrăm și pe alte exerciții, cântate pe toate vocalele, a căror complexitate și durată de asemenea variază:



Un rol esențial în executarea acestor exerciții îl are nu cantitatea de aer expirat, ci mișcarea coloanei de aer, „curgerea” ei controlată, fără a exercita presiune asupra sunetului. În registrul mediu recomandăm o ușoară tensionare a mușchilor

abdominali, iar în registrul acut este nevoie de o mai mare contractare a acestora, fără a exagera însă. Încordarea excesivă a musculaturii abdominale conduce la creșterea presiunii aerului subglotic, având ca rezultat un atac brusc și forțat al tonului, iar execuția acestor exerciții trebuie făcută cu multă ușurință și lejeritate.

Atunci când studentul obține un sunet liber și liniștit în exerciții cântate în registrul de piept, a căror durată atinge 30-35 de secunde, considerăm dezvoltarea ulterioară a respirației inutilă și chiar dăunătoare, deoarece poate conduce la lărgirea exagerată a plămânilor, cauzând abuzuri în cântatul în registrul de piept, în special la vocile de mezzo-sopran și alt.

Așadar, capacitatea de a executa exerciții și vocalize de mare durată pe o singură respirație, păstrând cu rigurozitate ritmul și exactitatea intonației reprezintă unul dintre obiectivele ce trebuie atinse de către cântărețul care își dorește o carieră artistică. Recomandăm unul dintre exercițiile pe care le folosim la clasă, în special pentru vocile înalte :



Acest exercițiu - destinat cântăreților a căror nivel de dezvoltare a aparatului fonator este mediu sau avansat - contribuie nu doar la dezvoltarea și menținerea capacității respiratorii a interpretului ci și la dezvoltarea articulației, a flexibilității laringiene și a omogenizării registrelor. Executând

exercițiul, coloana de aer trebuie îndreptată spre rezonatori, pentru ca sunetul să capete amplitudine, culoare și direcționare înspre exterior. Sunetele trebuie cântate cu multă lejeritate, cu o ușoară creștere spre acut și descreștere în mișcarea descendentă.

Abordând fenomenul respirației în cânt, trebuie să precizăm că dorim să îl examinăm nu doar sub aspectul mecanismului său de formare, ci în corelație cu alte două coordonate ale muzicii: interpretare și stil. Astfel, pentru a aborda un repertoriu muzical vast ce cuprinde câteva secole (secolele XVII–XIX), perioadă în care a dominat arta belcanto-ului, considerăm că o documentare amănunțită asupra elementelor folosite în educarea vocii din acea perioadă este indispensabilă.

Termenul folosit în legătură cu actul respirației în cadrul școlii vocale italiene este cel de *cantare sul fiato*, ceea ce poate fi tradus prin expresia „a cânta pe respirație”. Astfel, una dintre cerințele esențiale față de emisia tonului vocal din acea perioadă consta tocmai în sprijinul sunetului pe coloana de aer, susținută de musculatura abdominală și de spațiul dintre perineu și diafragmă în întregime. Coloana reală a aerului expirat se suprapune cu cea imaginară, corporală, de la perineu până la vârful capului. În cadrul acestui proces complex un rol important îl joacă poziția corpului și a elementelor anatomice ale aparatului fonator, nu doar în timpul cântatului ci și în cel al inspirației.

„Atacând sunetul, scria Francesco Lamperti, trebuie atras atenția asupra susținerii respirației, de parcă procesul inhalării ar

continua, făcând acest lucru în așa fel ca vocea să se sprijine pe respirație sau, mai bine-zis, să fie susținută de o coloană de aer, iar sunetul să iasă curat și fără zgomote străine. Sprijinirea sunetului pe respirație trebuie prelungită și după ce sunetul a fost deja emis, creând senzația unei dorințe de continuitate, acest lucru fiind obținut prin sprijinul toracico-abdominal exercitat asupra mușchilor abdomenului, care astfel se dilatează.”¹⁶

Tradiția școlii italiene era legată de finețe și elasticitate în cânt și nicidecum de forță sau tensionare, iar efectul estetic al sunetelor acute se afla tocmai în simțul pentru tensiune. Astfel, tonurile înalte erau încadrate perfect în linia melodică de către interpreți, fără a le evidenția față de celelalte sunete. Executarea acestora impune lipsa încordării laringiene sau a presiunii violente a aerului. Senzația care trebuie resimțită de către cântăreț în momentul atacului sunetelor din registrul acut este aceea a unui efect imploziv și nu exploziv, având impresia că tonul este proiectat mai degrabă înăuntru decât înafară, că aerul este absorbit și nu eliminat, chiar dacă în realitate este vorba despre actul exalator.

În consecință, frazarea frumoasă, articularea, emisia și proiectarea corectă a tonului, executarea cu virtuozitate a unei bogate palete de ornamente proprii epocii belcanto-ului, toate acestea anunță un control ireproșabil asupra vocii, realizabil doar în cazul stăpânirii de către cântăreț a actului respirator.

¹⁶ Francesco Lamperti, *A treatise on the Art of the Singing*, Editura Schirmer, New York, 1980, p. 153

Tratatele vechi de canto conțin o serie de reguli privind tehnicile de respirație indispensabile interpretării artistice a lucrărilor muzicale aparținând epocii belcanto-ului și nu doar. Acestea ar putea fi rezumate la următoarele:

1. Atacul și purtarea tonului trebuie făcute pe respirație (*sul fiato*), ceea ce semnifică faptul că în procesul emisiei sunetului vine mai întâi aerul și apoi tonul vocal.
2. Oprirea tonului trebuie realizată pe o respirație bine controlată și susținută. Acesta poate fi întrerupt brusc de musculatura abdominală sau „purat” pe respirație până este părăsit, fără atac de glotă.
3. Un rol important în timpul respirației fonatoare revine poziției corecte a corpului sau posturii.
4. Inhalarea aerului trebuie făcută echilibrat, fără excese, iar expirația trebuie să fie economicoasă, ceea ce necesită un control voluntar.
5. Cântărețul trebuie să cunoască și să simtă el însuși modul de susținere prin respirație a vocii, astfel încât laringele să nu fie „presat” de coloana de aer, ci complet relaxat.
6. *Vibrato*-ul este o virtute, pe când *tremolo*-ul – un defect. Studiul corect asupra funcției musculaturii antagoniste laringiene, bazat pe respirația bine susținută de musculatura abdominală și intercostală, creează un ton plăcut, cu vibrarea sunetului pe toată întinderea

ambitusul vocal, împiedicând apariția unui *tremolo* dezagreabil.

7. Din punct de vedere anatomo-funcțional procesul respirator are drept punct de plecare *plexul solar*, aflat în relație funcțională cu musculatura diafragmei, cu cea a abdomenului și cu musculatura intercostală. Prin urmare, cântărețul trebuie să învețe să perceapă conștient existența acestui centru, fără a încorda puternic și exagerat musculatura abdominală.

În concluzie, școala vocală a belcanto-ului italian, după cum este descrisă și de către Gioachino Rossini, se compune din două elemente esențiale: cunoașterea anatomiei instrumentului vocal (cuprinzând tehnica sau mijloacele de folosire a acestuia) și utilizarea unui stil de cântare specific (ale cărui „ingrediente” sunt gustul și sentimentul).

Așadar, respirația, fiind un element fundamental al artei vocale, se află în concordanță directă cu expresia artistică. Respirația nu poate fi făcută aleatoriu sau în mod arbitrar, ci trebuie să se afle în armonie cu structura intimă a frazelor muzicale. Fixarea locului respirației în partitură precum și alegerea tipologiei acesteia (variată de la caz la caz) au un rol extrem de important, fiind condiționate de specificul psihologic al lucrării interpretate.

Respirația nu trebuie să fie un factor de întrerupere a discursului muzical, ci trebuie subordonată sensului muzicii și textului lucrării interpretate. Momentul respirației, de obicei, se

plasează între două idei muzicale, pauzele nu întotdeauna indicând locul acesteia. În consecință, există o relație interdependentă dintre tehnica de respirație și frazarea cerută de melodie.

Marele cântăreț și actor român George Niculescu-Bassu remarcă: „respirația nu reprezintă doar un combustibil pentru emisia vocală, ci și un mijloc de expresie care poate întregi actul interpretativ. (...) pentru a da impresia de agitație sau de spaimă este sugestivă o inspirație precipitată și sonoră, după cum, pentru momentele lirice, inspirația lină și calmă amplifică expresia artistică.”¹⁷

Obținerea legato-ului

William J. Henderson, o personalitate remarcabilă a artei vocale din secolului trecut, scria în lucrarea sa *The art of singing*: „Temelia belcanto-ului o reprezintă arta de a cânta *legato*.”¹⁸ Într-adevăr, termenul *bel canto*, al cărui sens direct este acela de a cânta frumos, într-o accepțiune generală, este asociat mai întâi de toate cu cantabilitatea interpretării vocale, rămânând și în prezent un standard clasicizant al frumuseții tonului vocal, al

¹⁷ Lucia Hăngănuț-Vătășan, *Concepția unor exponenți ai școlii românești de canto privind câteva din problemele educației vocale*, op. cit., p. 296

¹⁸ William J. Henderson, *The Art of Singing*, Editura Music house, New York, 1936, p.114

legării sunetelor și al altor elemente care fac parte din limbajul interpretativ.

În afara considerației pur muzicale, cântatul *legato* atestă gradul de eficiență funcțională a organelor vocale. Doar reușita obținerii unui *legato* impecabil, de o finețe deosebită, pe întinderea întregului ambitus vocal denotă faptul că elementele tehnicii vocale se află în echilibru. Așadar, dacă un număr mare de sunete poate fi cântat fără nici o întrerupere, într-o continuă curgere, cu susținere pe respirație, pe toate intensitățile și înălțimile, atunci procesul de coordonare a elementelor tehnicii vocale este eficient. În acest sens, aducem un fragment din partiția pentru mezzo-soprană din *Requiem*-ul de Giuseppe Verdi, acesta înglobând elementele enumerate mai sus:



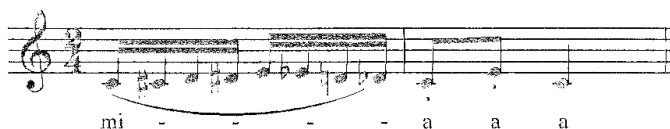
În consecință, tehnica de a cânta *legato* trebuie să reprezinte esența tuturor exercițiilor vocale, în special în perioada de început a studiului asupra vocii. Propunem următorul exercițiu:



În timpul execuției vocale a acestui exercițiu este necesar de a urmări cu atenție realizarea trecerii de pe vocala *I* spre vocala *A*. Acest lucru trebuie făcut păstrând senzația de „poziție

înaltă” a sunetului și în mișcarea descendentă. Recomandăm „rotunjirea” vocalei A adăugându-i puțin O.

Cântatul *legato* este de fapt important în toate etapele educației vocale, asigurând o bună corelație dintre registrație și reglajul rezonanței. Un *legato* corect facilitează trecerea de la o vocală la alta, încurajând și prezența vibrato-ului, fără de care este imposibil să ne imaginăm realizarea cântatului *legato*, deoarece mișcarea de la un sunet la altul este făcută pe acest fel de puls. Gamele cromatice facilitează obținerea unor linii vocale neîntrerupte, contribuind la realizarea unui *legato* impecabil:



Un *legato* frumos, cu evidențierea fiecărui ton în parte și cu un colorit tonal identic poate fi realizat doar pe o respirație corectă.

Legato-ul coordonează toți factorii enumerați mai sus unindu-i într-o entitate funcțională, ceea ce conduce la concluzia că a cânta *legato* constituie un element fundamental în arta vocală din toate timpurile.

Rezumând cele enunțate mai sus, concluzionăm că pentru realizarea unui *legato* frumos sunt necesare următoarele elemente:

- legarea tonurilor pe o respirație bine susținută, care să permită emiterea omogenă a acestora pe diferite intensități;

- între tonuri nu trebuie să existe nici cea mai mică întrerupere, accent sau presare;
- tonurile trebuie să fie perfect egale din punct de vedere al intensității și calității lor, păstrându-se un colorit constant pe toată întinderea ambitusului vocal; calitatea tonului însă poate fi schimbată, în mod voit, în funcție de necesitățile textului;
- pentru a obține un *legato* desăvârșit este necesară nu doar o omogenizare perfectă a registrelor ci și a vocalelor. Trecerea de la o vocală la alta trebuie realizată omogen, pe toate intensitățile și pe întreaga scară tonală.

În mod incontestabil, deși educarea vocii trebuie făcută individual, scopurile urmărite rămân însă comune: de a cânta pe respirație, cu un ton cald, omogen și flexibil, atingând treptat o performanță tehnică, ce va permite trecerea cu ușurință de la un ton la altul pe toate intensitățile și întinderea vocii. Propunem câteva exerciții și vocalize al căror rol este acela de a facilita elaborarea tehnicii de interpretare *legato*:



Vorbind despre cântatul *legato* nu putem trece cu vederea tipologiile înrudite într-o măsură mai mare sau mai mică cu acesta, folosite în practica artistică a stilului belcanto, ne referim

aici la *portar la voce* sau *portamento*. Într-un anumit sens, aceste tipologii de interpretare vocală, la baza cărora stă principiul de legare a notelor, pot fi privite și ca un mijloc de ornamentare a melodiei, având funcția de înnobilare a discursului muzical.

„(...) Eu învăț pe elev să lege vocalele de la un ton la altul și astfel să poarte vocea într-un mod plăcut de la notele înalte la cele joase”¹⁹, scrie Pier Francesco Tosi. Vorbind despre legarea tonurilor între ele și despre purtarea vocii de la un sunet la altul Tosi se referă așadar, la o anumită tipologie de *legato*, cultivată în cadrul școlii vocale italiene, care desemnează deci trecerea de la un sunet la altul, fără întrerupere respiratorie și fără accente pe cuvânt. Acest tip de cântare era utilizat pe larg atât în fraze melodice melismatice, cât și în pasaje *staccato*, *martelatto* și în cele de agilitate, fiind prezent în stilul vocalizat precum și în cel monosilabic. Pentru a exemplifica cele enunțate aducem două fragmente muzicale selectate din lucrările compozitorilor secolului XIX:

¹⁹ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, 1723, material disponibil pe internet

Habanera din opera *Carmen* de Georges Bizet:



Arietta A mezzanotte de Gaetano Donizetti:



Așadar, observăm că în arta interpretativă și componistică a epocii belcanto-ului a cânta *legato* semnifică nu doar legarea unor sunete notate în partitură. *Legato* devine un imperativ fundamental, care se inserează în aproape toate elementele tehnicii vocale din vremea respectivă. În concluzie, stăpânirea perfectă a tehnicii de execuție *legato* este vitală pentru interpretul ce încearcă o abordare stilistică justă a lucrărilor ce aparțin acestei perioade.

Omogenizarea registrelor vocii

Fenomenul registrației vocale nu este o descoperire recentă. Prezența registrelor în vocea cântată a fost observată și înregistrată de mulți teoreticieni încă din cele mai vechi timpuri. Înainte de Renaștere erau cunoscute două registre, numite *vox integra* și *vox ficta*. Mai târziu acestea au intrat în circulație sub denumirea de *voce di petto* sau vocea de piept și *voce di testa* sau vocea de cap. Această terminologie, deși nu reflectă acțiunea

fiziologică reală a organelor vocale, s-a încetățenit și în practica pedagogică modernă.

În realitate organele vocale nu sunt situate în piept sau în cap, ci în gât. În gât se găsesc mușchii care poziționează corzile vocale și stabilesc o condiție favorabilă rezonanței. Astfel mecanismele responsabile de apariția registrelor se găsesc în faringe și laringe, fenomenul registrației fiind rezultatul activității mușchilor laringieni.

Registrele vocii reflectă un mod particular de reglare sau ajustare a corzilor vocale, determinând o reacție specifică a mușchilor laringieni, a căror contracție stabilește înălțimea sunetului emis, precum și intensitatea lui. Astfel, fiecare registru este legat de forma de vibrație a corzilor vocale, caracterizându-se prin formarea tonului în glotă, în funcție de predominarea unuia dintre sistemele musculare cartilagos-intralaringiene.

„Echilibrul schimbător al tensiunii din corzile vocale este cel care creează fenomenul registrației. Când o preponderență a tensiunii este absorbită de mușchii aritenoizi, vocea este dominată de registrul de piept. Dacă proporția de tensiune este inversată, vocea va fi dominată de așa-numitul mecanism al registrului de cap.”²⁰

Definiția clasică a registrului a fost dată de către Manuel Garcia fiul, unul dintre cei mai proeminenți profesori ai secolului XIX. El a definit registrul ca fiind „o serie de tonuri omogene,

²⁰ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op.cit., p.

produse de un mecanism, a cărui natură diferă esențial de o altă serie de tonuri egale, consecutive și omogene, produse de un alt principiu mecanic.”²¹ Astfel, Garcia nu a considerat un registru ca fiind doar o serie de sunete cu proprietăți unice de tesitură vocală, ci și de sunete care își datorează apartenența lor la un tip special al aranjamentului mecanic din interiorul organelor vocale.

Apariția registrelor vocii reprezintă „reflexul funcțional, care apare involuntar la o anumită înălțime și intensitate. Astfel, un interpret nu trebuie să schimbe în mod activ registrele ci să le lase pe ele să se schimbe și să se reajusteze ca răspuns la schema de înălțime – intensitate.”²²

Așadar, o înregistrare bine echilibrată survine în urma unui răspuns funcțional liber al organelor vocale, ceea ce creează pentru interpret posibilitatea de a trăi în interiorul muzicii și a textului, identificându-se cu eroul muzical din punct de vedere sentimental, fără a fi înlănțuit de preocuparea pentru elementele de mecanică a cântului.

Fără îndoială, condiția unei interpretări vocale de succes o reprezintă stăpânirea calităților expresive ale înregistrării. Folosirea registrelor cu măiestrie facilitează nașterea noilor combinații de culori tonale. Nu întâmplător noțiunea de registru

²¹ Manuel García, *A Complete Treatise on the Art of Singing*, partea I, Editura Da Capo Press, New York, 1982, p. xli.

²² Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p.94

a fost împrumutată în arta vocală din terminologia instrumentală, în special din cea folosită pentru orgă, un instrument de o bogăție și varietate coloristică deosebită.

„Stăpânirea activității funcționale a registrelor este unul dintre principalele mijloace ale cântărețului pe care le are la dispoziție pentru a „colora” vocea. Dacă muzica este lirică și poetică în sentiment, cântărețul va folosi forma coordonată a vocii „de cap”. Când muzica este dramatică și pasionată, acesta va adăuga în mod intuitiv mai mult registrul coordonat „de piept” (...) ”²³, constată Cornelius Reid, subliniind intenția de subordonare a elementelor de tehnică vocală expresiei muzicale.

Fără a caracteriza toate tipologiile vocilor feminine și a celor de bărbați din punct de vedere al înregistrării, fapt care ar depăși scopurile și limitele lucrării noastre, am dori să aducem câteva elemente de referință asupra vocii de alt. Altul reprezintă vocea cea mai gravă dintre vocile feminine, făcând parte din categoria *mezzo-soprano*. Spre deosebire de sopran, la care sunetele registrului de piept sună slab și mai sărac din punct de vedere timbral, vocea de alt posedă în acest registru o putere și o frumusețe timbrală deosebită, precum și o rezonanță pectorală de o densitate marcantă.

După cum am observat, tonurile emise de o voce umană nu sună egal pe toată întinderea ambitusului vocal. Acest lucru are o explicație fizică, valabilă nu doar în cazul vocii. Tonurile

²³ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p.

înalte sunt mai „deschise” decât cele joase. Același ton cântat la vioară pe coarda Re sau Sol sună diferit, având un efect coloristic specific. În ceea ce privește vocea umană trecerea de la un registru la altul este evidentă din punct de vedere acustic, între ele existând puncte de tranziție, numite și note de pasaj (*ponticello* în școala veche italiană). Unul dintre mijloacele care vor conduce spre unificarea trecerii dintre registre îl constituie voalarea sau „acoperirea” sunetelor. În consecință, pentru a obține un sunet frumos, cald și egal pe toată întinderea vocii este necesară studierea acoperirii (*la couverture*) și deschiderii tonului. Fără acoperire tonurile superioare pierd din intensitate și strălucire, transpunând proiecția sunetului în spate, la nivelul vâlului palatin moale. În acest fel se pierde rezonanța osoasă, asigurată de bolta tare a cavității bucale.

Trecerea de la un sunet deschis la unul acoperit poate fi realizată prin modificarea poziției cavităților supralaringiene, în special a gurii și mult mai puțin prin aceea a laringelui sau a locului de proiectare a tonului. Acoperirea sunetelor, conform părerii lui Raoul Husson, este și un „mecanism protector” pentru organele vocale. Prin intermediul acoperirii se pot obține, ușor și fără încordare laringiană, tonuri înalte calde, moi și având un timbru plăcut.

Chiar și în timpul emisiei pe același ton, deschis sau acoperit, poziția laringelui se modifică doar foarte puțin, deplasându-se ușor în spate, spre a acoperi sunetul cântat. Tonul acoperit necesită o mai mare cantitate de aer și o mai bună

susținere decât cel deschis. Acoperirea exagerată a sunetelor însă reduce calitatea tonului, în special, în registrul acut. Un sunet prea acoperit poate deveni tubat, îngroșat, fără strălucire. Astfel, o înregistrare incorectă va crea impresia că sunetul este „nefocalizat” sau așa-zis plasat greșit, devenind cauza aproape a tuturor dificultăților tehnice.

Faptul că există posibilitatea separării sau combinării registrelor vocale, datorită unor condiții de înălțime și intensitate specifice, creează o oportunitate singulară pentru a purcede la anumite schimbări în tehnica vocală, în cazul în care au fost formate niște deprinderi greșite. Prin „dezangajarea” registrelor, fiecare dintre ele poate fi exersat independent, întărit, reechilibrat și pus în corelație cu celălalt, rezultatul fiind obținerea din nou a echilibrului necesar în procesul coordonativ al organelor vocale.

Așadar, datorită caracterului reflex al apariției registrelor vocale (la anumite nivele specifice de înălțime și intensitate) acestea, la rândul lor, pot deveni mijloace pentru obținerea controlului volitiv asupra răspunsurilor involuntare al organelor vocale. Însăși existența unei paralele dintre schemele de înălțime-intensitate și registru determină o oportunitate unică pentru a câștiga acest control.

O tehnică vocală corect elaborată se caracterizează prin obținerea unor ajustări specifice a înregistrării pentru fiecare sunet și intensitate. Doar atunci când interpretul vocal va stăpâni la un nivel

Înalt tehnica registrației el va avea capacitatea de a realiza o trecere insesizabilă dintre registrele vocale.

În consecință, una dintre preocupările principale în educarea vocii o reprezintă obținerea omogenizării registrelor. Exercițiile și vocalizele folosite în acest scop la orele de canto trebuie să se axeze pe găsirea posibilității de „a lega” registrele, astfel încât tranziția dintre ele să devină firească și imperceptibilă.

În scopul atingerii omogenității folosirii registrelor vocii recomandăm următoarea metodă, pe care o practicăm la clasa noastră. Vocalizând pe vocala „A” aceasta va fi voalată prin vocala „O” nu doar în zona de trecere dintre registre, ci pe toate treptele, de jos în sus, pe toată întinderea ambitusului vocal.

Un exercițiu deosebit de eficient pentru obținerea omogenizării registrelor, în special în cazurile în care trecerea spre registrul de piept la vocile de mezzo-sopran și alt are un caracter inactiv, fiind „prea moale”, este următorul:



În timpul execuției trebuie urmărită păstrarea poziției înalte a tonului superior pe parcursul întregului exercițiu.

Recomandăm și alte exerciții, care contribuie la obținerea omogenizării registrelor vocii, precum și la cucerirea de ambitus:



Pentru vocile de mezzosopran și alt folosim următorul exercițiu:



O variantă pentru vocile înalte:



Cântărețul trebuie să se „sprijine” pe respirație mai mult în mișcarea ascendentă, iar în cea descendentă să încerce să își mențină atenția asupra rezonatorului superior, pentru ca sunetele grave să nu „se prăbușească” din punct de vedere al intonației. Respectarea echilibrului în această mecanică simplă a urcării și coborârii vocii pe toată întinderea ambitusului vocal va conduce spre o rezolvare practică a acestui dificil aspect al registrației.

Un ton cântat în oricare dintre registrele vocale devine frumos și bogat doar atunci când este susținut și de rezonatorii toracici. Astfel, noțiunea de rezonanță este strâns legată de cea a registrului, existând o corelație puternică dintre aceste două

elemente ale tehnicii vocale. În consecință, registrația este influențată de ajustarea rezonanței.

„Cântatul este un proces coordonativ și dacă răspunsul mecanic al organelor vocale este într-un fel deficient, una dintre primele căi de a ataca problema este să corelăm dezechilibrele prezente în registrație”²⁴, scrie Cornelius Reid. De aici concluzionăm că omogenizarea registrelor stă în centrul echilibrului funcțional al organelor vocale. Fără o coordonare corectă a registrelor devine imposibilă executarea unui *legato* impecabil, la fel și realizarea filării tonului, a unei *messa di voce*, a cântatului în *piano*, toate acestea aflându-se în corelație directă cu fenomenul registrației vocale.

Agilitatea și flexibilitatea tehnică: messa di voce, filatura, ornamentele muzicale

Începând încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, la scurt timp după introducerea în teoria și practica vocală italiană a „*nobile maniera di cantare*” de către Giulio Caccini și Jacobo Peri, Claudio Monteverdi a introdus în operele sale stilul ornamental (*stile fiorito*), diferențiindu-l de cel neornamental (*stile spianato*), acestea fiind subordonate unor anumite scopuri dramatice. Treptat însă ornamentarea melodiei a devenit o

²⁴ Cornelius Reid, *The free voice. A guide to natural singing*, op. cit., p.

normă estetică a limbajului muzical al epocii, foarte repede devenind o parte integrantă a gramaticii acestui stil. În consecință, una dintre calitățile definitorii ale manierei interpretative ale epocii belcanto-ului, alături de cântatul perfect *legato* cu un sunet „rotund” și plin, ușurința „purtării vocii” pe toată întinderea ambitusului vocal, elocvența frazării ș.a., o constituie stăpânirea de către cântărețul-interpret a unei deosebite flexibilități și agilități tehnice.

Este binecunoscut faptul că epoca de aur a belcanto-ului a rămas consemnată în istoria muzicii datorită faimei cântăreților săi. Arta barocă a belcanto-ului, având valori estetice ideale și idealizante, ceea ce o face surprinzătoare și extravagantă, a inspirat și a alimentat panopia mijloacelor de expresie ale artistului liric, care devenise astfel o figură senzațională și venerată. Cântăreții acelei perioade posedau o uluitoare agilitate tehnică, erau improvizatori desăvârșiți, având capacitatea de a îmbogăți și a înfrumuseța melodia prin integrarea de ornamente muzicale în linia vocală, făcând aceasta conform gustului propriu educat într-o manieră interpretativă ale cărei rădăcini se regăsesc în Renașterea italiană. Este epoca în care vocea concura cu instrumentele muzicale, epoca în care flexibilitatea tehnică devenise o necesitate.

Importanța acordată capacității interpretului de a improviza liber, de a interpreta cu strălucire cele mai dificile cadențe și ornamente poate fi dedusă din scrierile care ni s-au păstrat din acea perioadă. Astfel, studiind tratatele vechi de canto

descoperim descrieri desfășurate ale tipologiilor de ornamentație folosită, precum și indicații detaliate asupra executării lor. Una dintre cele mai complete documentări asupra ornamentelor folosite în epoca „pierdută” a belcanto-ului, conținând și indicații cu privire la semnificația și modul lor de interpretare, a fost făcută de către Manuel Garcia, în anul 1847. În acest tratat de canto, Garcia face o sinteză a tratatelor vechi, ceea ce conferă studiului său o valoare istorică deosebită.

Numărul extrem de mare al ornamentelor folosite în lucrările muzicale ce aparțin școlii vocale italiene face imposibilă o descriere a fiecăruia dintre ele. Chiar și trecerea lor în revistă ar solicita un spațiu ce ar depăși limitele lucrării de față. Din această cauză considerăm necesar să ne limităm doar la câteva dintre ele, referindu-ne în special la ornamentele folosite în perioada rossiniană. Dintre acestea remarcăm câteva categorii: ornamente dinamice și ornamente melodice.

Unul dintre ornamentele dinamice adeseori întâlnit în lucrările compozitorilor școlii italiene îl reprezintă așa numita *messa di voce*, semnificând creșterea și descreșterea intensității tonului pe o vocală ținută. Aducem în acest sens un fragment muzical din *Le crépuscule* de Gaetano Donizetti pe versuri de Victor Hugo:



Conducerea nuanțată a vocii, prin realizarea unui *crescendo* și apoi a unui *diminuendo* pe un singur sunet, avea o

conotație expresivă și artistică deosebită în acea epocă, fiind numită și „fonare extatică”. Tocmai de aceea această fluctuație de intensitate trebuie realizată cu multă finețe și sensibilitate, pe toate vocalele și pe toată întinderea ambitusului vocal, fiind necesar a fi susținută pe o coloană de aer elastică. Tragerea bărbiei în spate și presarea ei pe gât reprezintă, după cum știm, o formă greșită de impostare. Acest lucru va împiedica trecerea treptată de la *piano* la *forte* și invers. Astfel, exersarea unei *messa di voce* este foarte eficace în elaborarea impostării corecte, contribuind la obținerea omogenizării registrelor vocii. Tocmai din această cauză Manuel Garcia recomanda cu insistență intonarea gamelor realizând *messa di voce* pe fiecare sunet.

Unul dintre exercițiile pe care le folosim la clasă pentru elaborarea unei *messa di voce* este următorul:



Trisonul Do majorului trebuie cântat rar, pe silaba *mi*, mișcarea melodică pe intervalul de sextă făcându-se cu un ușor *portamento*. Tonul superior va fi atacat „de sus” pe vocala voalată *A*, realizându-se un *crescendo* puternic, dacă e posibil până la nuanța de *forte*, descrescând apoi spre *piano*, și revenind cu mult calm spre tonică, pe optimile legate. Revenirea trebuie făcută păstrând rezonanța de cap. Tempo-ul execuției este rar, iar pe măsura însușirii exercițiului trebuie să devină un *lento* larg.

Messa di voce contribuie nu doar la înlăturarea unor probleme tehnice ci conduce și spre obținerea unei expresivități muzicale deosebite. Astfel, Caccini o considera „fundament în exprimarea pasiunii”, iar în secolul XVIII Farinelli și-a câștigat faima datorită efectuării a *messa di voce* cu o deosebită măiestrie.²⁵

Din același grup de ornamente face parte și *filatura* sau filarea tonului, reprezentând o mișcare dinamică direcționată de la *piano* spre *forte* sau invers, în funcție de intensitatea tonului pe care este realizată.

Dintre ornamentele melodice, folosite pe larg în epoca belcanto-ului se evidențiază apogiatura (*appoggiatura*). Modul de interpretare al apogiaturii era indicat de obicei de către compozitori, în perioada rossiniană, iar în cea timpurie era lăsat la latitudinea interpretului. La fel ca și alte ornamente, apogiatura contribuia la îmbogățirea liniei melodice, rolul ei însă nereducându-se doar la aceasta. Ea era folosită de către compozitori și interpreți în scopul creării unor efecte dramatice, tensionale, imprimând totodată cântului o mișcare strălucitoare și vie. De aceea nu atât înălțimea de pe care se făcea accentuarea sunetului de bază (fiind admisibilă oscilația de un semiton sau un ton) sau durata (egală sau mai scurtă decât sunetul de bază) erau importante, pe cât încărcătura ei expresivă, ea fiind legată de afect, de sentiment.

²⁵ *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Editura University Press, Oxford, 2001

În cazul de mai jos apogiatura este legată de redarea sentimentului de tristețe, accentuând parcă starea de suferință a eroului lucrării lui Gaetano Donizetti *Lu trademiento*. Autorul notează chiar în partitura lucrării sale felul în care dorește interpretarea liniei vocale– *piangente*:



Un rol important în executarea apogiaturii îl constituie evitarea atacului de glotă precum și omiterea accentuării silabei pe care este plasat acest ornament melodic (mai ales în cazul în care apogiatura se află pe una dintre silabele interioare ale cuvântului), ceea ce ar putea determina întreruperea liniei melodice în locul consolidării ei.

Un alt ornament frecvent întâlnit, în special în lucrările compozitorilor italieni din secolele XVIII-XIX, este *gruppetto*-ul. Acesta reprezintă o combinație de patru sunete, conținând o mișcare melodică direcționată de la sunetul superior spre cel inferior, cu revenire la sunetul principal. În partitură *gruppetto*-ul poate fi notat prin intermediul semnului de *gruppetto* sau poate fi transcris. Drept exemplu ne poate servi Romanța din opera *Othello* de Gioacchino Rossini:



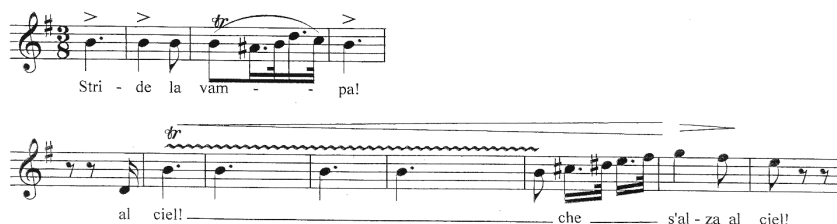
Acest grup de note scurte intercalate în linia melodică, numit *gruppetto*, are la fel ca și apogiatura un efect estetic și

stilistic deosebit de expresiv. Folosirea lui contribuie în mod considerabil la îmbogățirea liniei melodice, în care trebuie integrat fluid, calm și cu rapiditate. Pentru a obține acest lucru folosim următorul exercițiu la orele noastre de canto:



Acest exercițiu de pregătire a *gruppetto*-ului trebuie cântat luând în considerație fiecare detaliu, fiecare sunet în parte. Dacă este posibil trebuie executat pe o singură respirație. Este foarte indicat în special vocilor înalte.

Gruppetto-ul este înrudit cu un alt ornament, trilul, care era definit la început prin noțiunea de *gruppo*. Trilul reprezintă o oscilație rapidă și repetată dintre două sunete alăturate, aflându-se la distanța de un ton sau semiton. Pentru exemplificare aducem două tipologii de tril, unul de scurtă durată și altul de durată foarte lungă, selectate din *Canzona Azucenei* din *Il trovatore* de Giuseppe Verdi:



Așadar, și trilul se caracterizează printr-o variabilitate de execuție deosebit de mare, executarea lui fiind subordonată considerentelor de ordin estetic, dramatic sau melodic.

Importantă este capacitatea de integrare a trilului în linia melodică, care trebuie făcută fără accente inutile pe sunete, ceea ce poate fi obținut datorită localizării lui corecte. Trilul trebuie realizat fără încordare laringiană, pe o singură respirație, respectând cu exactitate înălțimea tonului pe care se execută, ceea ce permite o emisie clară și exactă a sunetului. Trebuie reținut faptul că sunetul este mișcare, de aceea momentul de pornire trebuie să fie întotdeauna nu greoi ci ușor și adânc. Recomandăm câteva exerciții de pregătire a trilului:



În concluzie, în epoca belcanto-ului ornamentarea melodiei era folosită pe larg incluzând atât ornamentele melodice precum apogiatura, *gruppetto*-ul, trilul ș.a., cât și pe cele de intensitate: *messa di voce*, filarea tonului etc., toate acestea constituind o parte integrantă al acestui stil componistic și interpretativ. Doar cunoașterea lor în amănunt va face posibilă redarea caracterului și specificului stilistic al acelei epoci.

Executarea ornamentelor trebuie făcută cu mare ușurință, integrându-le perfect în linia melodică; atacurile de glotă, exploziile retorice, inspirările audibile și aspirarea vocalelor, fiind incompatibile cu stilul belcanto.

Posedarea tehnicii *legato*, a executării unei *messa di voce*, a filării tonului, a purtării lui pe respirație, alături de o articulație și o frazare corespunzătoare, toate acestea fiind rezultatul unei educări consecvente și de lungă durată a vocii, vor determina frumusețea muzicală și stăpânirea ireproșabilă a aparatului vocal de către cântăreț. Astfel, rezonanța, registrația, impostarea, modul de a respira și cel de formare a tonului, reprezintă elemente ce se află într-o relație strânsă, acționând împreună, fiind indispensabile interpretării lucrărilor ce aparțin stilului belcanto și oricărui stil componistic în general.

Tehnica vocală versus expresie artistică

Rolul interpretului este acela de a „decodifica și de a transpune pe plan sonor simbolurile grafice cuprinse în partitură”²⁶ precum și de a-i da o expresie vie acesteia. În consecință, succesul unei opere muzicale se datorează atât compozitorului cât și interpretului.

Așadar, interpretarea reprezintă un act de înaltă valoare artistică. Tocmai de aceea totalitatea procedeele tehnice utilizate de către artistul-interpret trebuie să se afle în deplină concordanță cu realizarea unei reprezentări vii și emoționante. Pentru a sensibiliza sufletele ascultătorilor interpretul are nevoie de o profunzime interioară deosebită, îmbinată cu o înaltă

²⁶ *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Muzicală, București, 1979

pregătire tehnico-vocală. Identificarea profundă și totală a cântărețului cu lumea afectivă, cu climatul intim al operei muzicale interpretate poate fi obținută doar în urma recurgerii la mijloacele tehnice corespunzătoare.

O temeinică pregătire tehnică aduce stabilitate în situații de stres temperând emoțiile unui cântăreț tânăr și neexperimentat, ajutându-l să își mențină controlul și echilibrul sufletesc pe scenă, subordonându-și vocea propriei voințe.

„(...) Cântărețul trebuie să își asume rolul de a redescoperi permanent, prin propria-i strădanie, opera interpretată, de a o recrea cu posibilitățile vocii, tehnicii, temperamentului și culturii sale, de a-i transmite valorile esențiale unui public devenit element receptiv. În acest scop, pentru fiecare modalitate de canto – oratoriu, lied, cântec, operă, zarzuela, operetă - el trebuie să afle linia de fidelitate față de textul și partitura operei și linia de interpretare și comunicare estetică și expresivă dintre autor și auditoriu sau public”,²⁷ afirmă marea cântăreață Consuelo Rubio de Uscătescu. Această „comunicare estetică și expresivă” dintre „autor și public” pe care o efectuează cântărețul-interpret nu poate fi realizată fără o pătrundere și o cunoaștere profundă a textului muzical al lucrării interpretate, al valențelor lui expresive, stilistice și estetice.

Stilul interpretativ a unei lucrări muzicale este legat în mod incontestabil de cel componistic. Tocmai de aceea perioada

²⁷ Consuelo Rubio de Uscătescu, *Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 120

de pregătire a acesteia trebuie să devină și un timp de acumulare a cunoștințelor privind particularitățile stilistico-estetice ale epocii în care a fost scrisă, a unor date importante despre autorul ei, despre condițiile în care a fost creată, toate acestea concurând la realizarea interpretativă corectă, din punct de vedere stilistic și al conotațiilor estetice și emoționale, a lucrării în cauză.

Pare imposibil a găsi o altă manifestare artistică vocală ca cea a belcanto-ului care să fie supusă unei rigori stilistice atât de pronunțate. Din această cauză oricare ar fi virtuțile dramatice ale interpretului, el va fi silit să rămână în arcul inamovibil al acestui stil muzical. „Frumusețea tonului, stăpânirea tehnicii, dăruire față de artă și autoritatea stilului”²⁸, astfel definește John B. Steane stilul interpretativ al epocii belcanto-ului.

În capitolele anterioare am vorbit deja despre elementele constitutive de bază din care se compune stilul interpretativ al belcanto-ului italian și care, în consecință, nu pot lipsi atunci când este abordat un repertoriu compus din lucrările unor compozitori precum: Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi (lucrările din perioada timpurie de creație) ș.a.

Pentru a interpreta un asemenea repertoriu cântărețul trebuie să posede un nivel tehnic corespunzător, deoarece „maniera de abordare a unei partituri muzicale, rezidă în gradul

²⁸ John B. Steane, *The Grand Tradition – Seventy Years of Singing on Record*, Londra, 1974, p. 45

de stăpânire a instrumentului vocal de către cântăreț”²⁹, după cum afirmă Gabriela Cegolea. Într-adevăr între universul tehnicii vocale și cel al interpretării trebuie să existe o armonie perfectă, deoarece fiecare dintre aceste elemente contribuie la fructificarea valorii intrinsece a operei de artă.

Stilul ornamental propriu epocii belcanto-ului italian, epocă cuprinsă între secolele XVII și prima jumătate a secolului XIX, impune interpretului o extraordinară stăpânire a aparatului vocal, o lejeritate și o flexibilitate tehnică deosebită. Astfel, ușurința executării ornamentelor, precum și obținerea unei tehnici vocale de înaltă virtuozitate vor surveni în urma unui cântat cu laringele aproape complet relaxat, pe o respirație sprijinită pe coloana de aer. Cântatul pe respirație, despre care am vorbit mai amănunțit în capitolul anterior, permite un atac precis și o emisie corectă a tonului, contribuind și la obținerea unui timbru omogen pe toată întinderea ambitusului vocal, prin punerea în vibrație a cavităților rezonatoare toracice și craniene. În acest context trebuie observat că omogenitatea registrelor și a emisiei tonale, cântatul pe respirație, elaborarea unei articulații corespunzătoare cu valențele expresive ale sensului poetic și muzical al lucrării, frazarea fluidă și nuanțată, presupunând conducerea cuvintelor pe respirație, obținerea unui *legato* desăvârșit, interpretarea corectă a ornamentelor, precum și posedarea unui colorit tonal bogat în nuanțe, toate acestea

²⁹ Gabriela Cegolea, *Mecanica artei cântului*, Editura Armonia, 1992, p. 12

reprezintă principii fundamentale ale stilului belcanto, ce rămân valabile pentru toate perioadele din evoluția artei vocale cuprinzând Barocul italian și ajungând până în zilele noastre.

Astfel, reușita unei interpretări stilistice expresive este condiționată de gradul tehnic atins de către interpretul vocal. Vorbind despre tehnica vocală însă ne referim nu doar la procesul fiziologic descris de Raoul Husson sau de alți oameni de știință, ci la un fenomen mult mai complex, ce implică aspecte psihologice, sentimentale, filozofice și intelectuale.

„Conceptul de interpretare are un sens cel puțin bivalent în definirea relațiilor estetice existente dintre creația propriu-zisă și înfățișarea ei interpretativă în fața spectatorilor. Mai întâi, înseamnă procesul artistic de a înfățișa în timp schema (construcția) constitutivă în spațiu, fie vorba de o poezie sau de o coregrafie concepută, sau de o partitură compusă. (...) În al doilea rând, conceptul de interpretare vizează pe plan estetic explicitatea demonstrativă, analiza discursivă a fenomenului artistic, deci o contribuție în plus a celui ce ne prezintă lucrarea artistică respectivă.”³⁰ Între aceste două aspecte ale interpretării, pe care le consemnează autorul *Prelegerilor de estetică muzicală*, există o relație interdependentă. Abordarea analitică a lucrării interpretate, pătrunderea conștientă a sensului ei, determină folosirea unei palete bogate de culori vocale necesare întruchipării imaginii artistice. La rândul său, stăpânirea

³⁰ Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, op. cit., p. 515

amplului arsenal de mijloace ale tehnicii vocale va atribui interpretării o expresivitate deosebită, accesibilitate și strălucire.

Relația armonioasă dintre cele două laturi descrise ale actului interpretativ va crea oportunitatea atingerii de către cântăreț a gradului de perfecțiune necesar. Referitor la acest subiect criticul muzical rus Alexandr Serov scria : ”Fără cultivarea conștientă a tehnicii este imposibilă o interpretare bună. Tehnica însă este doar un mijloc; dacă ea se transformă într-un scop în sine va deveni ceva inferior, plasându-se la nivelul unui trucaj ... fiind o dovadă a abilității obținute, a nivelului de școlarizare ... putând impresiona doar mulțimea. În acest caz o asemenea tehnică nu va mai avea nimic în comun cu adevărata artă.”³¹

Așadar, o tehnică vocală, oricât de performantă ar fi ea nu are valoare în cazul în care nu este subordonată expresiei artistice, deoarece expresia este „o condiție indispensabilă pentru existența artei”.³²

³¹ Alexandr Serov, *O muzâkalinom ispolnitelstve (Despre interpretarea muzicală)*, Editura Muzghiz, Moscova, 1954, p. 58

³² *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976

Importanța articulației și dicției în transmiterea mesajului muzical

Cuvântul cântat devine mijloc de expresie artistică tocmai atunci când cântărețul-actor dă dovadă de o stăpânire desăvârșită a articulației și dicției, realizarea sensului artistic al cuvântului în cânt fiind condiționată de stăpânirea perfectă a pronunției vocalelor și consoanelor.

„Intonația vorbită și cea pur muzicală sunt lăstarii aceluiași torent sonor”³³, scrie eminentul muzicolog Boris Asafiev, astfel cântul apare ca o vorbire prelungită. Deși se bazează pe același principiu articularea și pronunția în cânt se realizează într-o manieră oarecum diferită de cea utilizată în vorbire. În vorbirea curentă procesul strict de emiteră ține de nivelul mesocefalic și bulbar, câtă vreme în cânt acest proces se află sub controlul permanent al nivelului cortical al creierului.

Studiul dicției, însă, impune mereu respectarea specificului artei cântului, care constă în cântarea „rotundă” a vocalelor și sunarea „vocală” a consoanelor. În acest sens, fiecare cântăreț cunoaște cât de dificilă este obținerea unui legato frumos asociat cu o dicție clară și precisă. Aici este vorba despre îmbinarea a două arte: cea a muzicii și cea a cuvântului.

³³ Elena Orlova, *Boris Asafiev*, Editura Muzica, Leningrad, 1964, p.179

La baza emiterii sunetului vocal stă principiul curgerii, în timp ce elementul fonemic se bazează pe principiul de creare conștientă de forme, un principiu plastic. Eliberarea sunetului vocal cere o deschidere largă a laringelui și a gurii, fonemul, dimpotrivă, determină o strângere a gurii, precum și deplasarea limbii și buzelor în direcții stabilite. În acest sens trebuie găsit acel compromis care să permită separarea și totodată îmbinarea celor două arte, fără discreditarea vreuneia dintre ele. Metodele de studiu a „eliberării” vocii trebuie efectuate, așadar, în paralel cu acelea de eliberare a formelor fonemice.

Principiile de corectare sau îmbinare corectă a celor două elemente sunt simple, însă punerea lor în practică cere răbdare și muncă. Aici de mare ajutor sunt exercițiile despre care am vorbit în capitolul anterior, folosind suprafonemul „NG”, cântatul cu gura larg deschisă, cu bolta gurii ridicată și limba coborâtă, precum și cu deschiderea largă a cavității supraglotice prin coborârea și deplasarea laringelui în spate.

Articularea vocală trebuie să depindă de scopurile emoționale care apar în fața cântărețului. Conform principiului lui Stanislavski: „O sarcină dramatică corectă naște și un sunet corect”. Aplicând acest principiu la clasa noastră de canto am observat îmbunătățiri vizibile în ceea ce privește educarea și dezvoltarea aparatului fonator.

Astfel, înainte de a cânta, de exemplu, vocala A, cântărețul trebuie să își imagineze că în încăperea în care se află a intrat un vechi prieten de-al lui, pe care nu-l mai văzuse de

mult timp și pe care nu se aștepta să îl vadă. Astfel, cerem tânărului cântăreț să cante vocala A, punându-i această „sarcină dramatică” în față.

Atenția interpretului trebuie să fie îndreptată nu atât asupra vocii cât asupra realizării sarcinii actricești, care constă în a cânta vocala A exprimând o uimire plină de bucurie. Repetând acest exercițiu de mai multe ori, cântărețul trebuie să urmărească aparatul său articulatoriu. Cu siguranță, el va observa că vocala A sună acum mai plin decât dacă ar fi cântat-o fără a-și pune această sarcină în față.

Efectuând acest exercițiu cântărețul va observa că gura i se deschide în mod optim, laringele și „căscatul” s-au lărgit, maxilarele sunt relaxate, limba a devenit mai moale și s-a retras arcuită în spate, palatul moale a căpătat poziția necesară, fața i s-a umplut de un zâmbet plăcut (colțurile buzelor s-au îndreptat spre exterior, împiedicând căderea în jos a maxilarului inferior), iar atacul vocalei are un caracter energic. În consecință, „sarcina dramatică” a reușit să subordoneze aparatul muscular în întregime.

Această modalitate de formare a vocalelor cere cântărețului, fără îndoială, o doză de creativitate și un anumit simț artistic, solicitând implicarea activă a imaginației, atât de importante în cânt. În urma unui studiu minuțios în această direcție, mișcările musculare necesare pronunțării adecvate a vocalelor vor apărea în mod automat. Astfel, exercițiile sistematice de dezvoltare a articulației și dicției vor conduce la

formarea unor automatisme de pronunțare corectă și precisă a cuvintelor în cânt, procesul alternării intervalelor muzicale, a formării vocalelor și consoanelor necesitând o mișcare foarte dinamică a mușchilor, ceea ce poate fi obținut în urma unui antrenament stăruitor.

Locul de formare a tonului este strâns legat de vocală. Un cântăreț poate percepe locul de formare a vocalei relativ ușor. Trecerea de la o vocală la alta poate fi realizată prin intermediul a două metode: fie prin modificarea formei gurii, păstrând laringele relaxat, fie invers, prin schimbarea poziției laringelui și fără participarea marcată a limbii, a musculaturii cavității bucale sau a buzelor. În acest din urmă caz tonurile vocale emise vor fi mult mai bogate în armonice și vor avea o rezonanță și o vibrație mai bună. În concluzie, atât tonul cât și vocala trebuie formate la nivelul glotei, unde își au originea de fapt și tonurile armonice superioare.

Pronunțarea vocalelor necesită relaxarea limbii, eliberarea maxilarului și un palat moale activ. Atunci când cavitățile bucală și faringiană nu sunt relaxate, toate vocalele vor suna inexact și indolent. Astfel, atacul incorect al vocalei în cânt cauzează crisparea mușchilor aflați în vecinătatea laringelui: limba, osul hioidian, maxilarul inferior și buzele. Crisparea maxilarului inferior, la rândul său, va împiedica relaxarea laringelui.

Strălucirea și plenitudinea sunării vocalelor este deosebit de importantă în momentele culminante ale unei lucrări

muzicale, depinzând de structura frazelor melodice, care decurge din sensul interior al lucrării interpretate.

Un rol deosebit în interpretarea artistică revine obținerii egalizării rezonanței vocalelor, rezonanța lor influențând caracterul și calitatea emisiei sonore. Incapacitatea păstrării punctului de rezonanță a vocalelor poate să conducă chiar la apariția unor inexactități de intonație. Omogenizarea rezonanței vocalelor trebuie obținută nu doar pe un singur sunet, ci pe toată întinderea ambitusului vocal.

Capacitatea de a pronunța vocala în diferitele „ipostaze” ale ei – mai închis, mai deschis, mai surd, mai adânc, cu mai multă strălucire etc. - contribuie la descoperirea variatei palete de culori timbrale ale vocii umane.

Așadar, claritatea dicției în cânt reprezintă unul dintre cei mai importanți factori ai procesului fonator. O dicție corectă este determinată de formarea vocalelor și o pronunție strălucită și energică a consoanelor, dar totodată fără exagerare. Pronunțarea exagerată a cuvintelor poate conduce la perturbarea vibrato-ului sunetului, a continuității în legato, va afecta atacul tonului și frazarea muzicală susținută pe respirație, lipsind emiterea sonoră de cantabilitate melodică și plasticitate. Astfel, atacul corect al consoanelor și formarea lor trebuie făcută la același nivel ca și cea a vocalelor, fără cel mai mic accent sau colorit laringian. Claritatea pronunțării consoanelor fiind factorul care asigură redarea sensului artistic al cuvântului.

Consoanele joacă rolul unei rame pentru vocale, pregnanța lor asigurând sonoritatea frumoasă a vocalelor. Deosebit de important este să urmărim cazurile în care un cuvânt se sfârșește pe aceeași consoană cu care începe cuvântul următor, în aceste cazuri deseori una dintre cele două consoane dispare, ceea ce nu trebuie admis.

Consoana care precede un sunet acut trebuie pronunțată clar, mai ales dacă este vorba despre o consoană sonoră, care favorizează o bună rezonanță, cu condiția ca aceasta să fie pronunțată la aceeași înălțime la care va suna vocala. Acest procedeu poate îmbunătăți simțitor calitatea emiterii sunetului acut. În consecință, neglijarea procesului de formare a sunetelor cântate se va reflecta negreșit asupra dicției, ceea ce cere interpretului energie și o deplină mobilizare a întregului aparat fonator.

Astfel, articularea clară și corectă a limbii, a buzelor și a maxilarului inferior va genera o expirație corectă, iar mușchii care reglează respirația, vor funcționa în mod reflex conlucrând cu rezonatorii.

În urma experienței didactice acumulate și a studiului unor lucrări teoretice de specialitate concluzionăm că există o dependență fiziologică directă dintre modul de a conduce sunetul, culoarea timbrală a vocii și pronunția corectă a literelor-sunete în contextul cuvântului. În consecință, o atare pronunție va deveni posibilă datorită mobilității limbii, antrenate conștient, prin intermediul unor exerciții ritmice corespunzătoare, exerciții

în care vocalele apar în combinații cu consoanele, de exemplu ma, me, mi, mo, mu sau folosind zicale și cimilituri rostite pe o singură respirație. Pronunțarea consoanelor, articulate corect și precis favorizează formarea acelei poziții în interiorul cavității bucale care generează vibrații ale coloanei de aer, aceasta determinând colorarea vocii cântărețului în modul dorit.

Așadar, tonul vocal se produce la nivelul glotei, iar formarea și îmbogățirea lui prin evidențierea tonurilor armonice superioare pe diferite vocale se face în cavitatea laringiană. Gura (forma și poziția omușorului cavității bucale, a limbii și buzelor) nu are rolul de formare ci doar de modelare (în special în cântatul pe diferite vocale) și de colorare a tonului, de transmitere a lui spre rezonatorii feței și ai capului (cavități, pereți osoși).

Munca asupra articulației și dicției în interpretare constituie una dintre cele mai importante sarcini ale cântărețului, aceasta însă nu se limitează doar la pronunțarea corectă a cuvintelor cântate. Obiectivul principal îl constituie conștientizarea sensului fiecărui cuvânt. Cântărețul trebuie să tindă spre dobândirea unei unități dintre cuvântul rostit și ideea exprimată de acesta. Recitarea sau citirea unei poezii va descoperi sensibilitatea tânărului interpret față de cuvintele pe care le rostește, față de mesajul poetic învederat, dezvăluind calitățile sale: simțul ritmic, capacitatea de a folosi modulații ale intonației, inflexiuni agogice, cuprinderea și gradul de redare a sentimentelor exprimate de textul poetic recitat.

Atitudinile fiziologice necesare articulării și emiterii sunetelor diferă în funcție de conduita vocală adoptată, de variațiile de timbru, ton, intensitate și tempo necesare pentru realizarea expresivității specifice partiturii. Folosind dicția ca și un mijloc al expresiei artistice aceasta trebuie să corespundă stilului lucrării abordate. Astfel, interpretând o lucrare al cărei tempo este rapid, iar linia melodică are un caracter declamativ, dicția cântărețului trebuie să fie foarte clară și exactă, fiecare cuvânt strălucind prin precizia pronunțării sale. În acest sens articulația servește configurării sonore a compoziției, fiind legată mai degrabă de dinamică și tempo decât de frazare și legato, variind de la un legato impecabil, dar dinamic, până la staccato sau martellato riguros.

A cânta expresiv înseamnă a da sunetelor acel sens caracteristic care va provoca în sufletul ascultătorului sensibil nașterea sentimentelor ce l-au condus pe compozitor în creația lui. Ascultătorul se va putea delecta cu adevărat într-un recital doar atunci când va reuși să înțeleagă, prin intermediul muzicii, cuvântul, în toată bogăția lui de exprimare emoțională.

O articulație clară în cânt contribuie nu doar la amplificarea expresivității, ci ușurează și procesul de educare a vocii cântărețului. Începând chiar cu primii pași ai educării vocale, aproape concomitent cu munca asupra sunetului trebuie începută și munca asupra corectitudinii pronunției cuvintelor cântate. Dicția, care înseamnă o articulare precisă a sunetelor emise, contribuie la educarea organelor articulatorii, aducându-

le în „ordinea” cuvenită, făcându-le elastice și obediente voinței cântărețului. Astfel, dicția, fiind o latură a disciplinei vocal-scenice, creează pentru profesor condiții favorabile educării vocii cântărețului și dezvoltării muzicalității lui.

Aspectele articulației și dicției, constituind unul dintre componentele artei vocale, nu pot fi dezvăluite în totalitate în acest scurt capitol. Ceea ce am dorit să subliniem este faptul că artistul-cântăreț trebuie să înțeleagă în profunzime capodopera muzicală și să o interpreteze creator, după o logică interioară proprie. Doar trăirea intensă, în acord cu înțelesul fiecărui cuvânt și a fiecărei fraze cântate, va putea pune în valoare întreaga paletă de culori timbrale de care dispune artistul.

Formarea unei intonații muzicale corecte

După cum am văzut, tehnica vocală se formează în urma unui proces îndelungat și complex de educare a respirației, a articulației, a poziționării laringelui, a dozării tensiunii asupra corzilor vocale etc. Toate aceste elemente, care reprezintă de fapt activități musculare ale procesului fonator, contribuie și determină în egală măsură calitatea sunetului vocal emis. Ansamblul acestor formanți însă, își pierde valoarea dacă nu se află sub conducerea unui auz muzical bine dezvoltat. Astfel, tocmai auzul muzical joacă rolul unui pivot în cânt.

Auzul cântărețului este acela care asigură controlul asupra vocii, conducând spre o sinteză artistică toate elementele

tehnicii vocale. Auzul muzical gestionează tehnica vocală și elaborarea ei, fiind principalul mijloc al controlului auditiv efectuat asupra calității formării sunetului.

„Un cântăreț care nu cântă curat, pierde desigur toate calitățile pe care le posedă”³⁴, scrie Tosi în tratatul său de canto. În acest sens cert este faptul că interpretul care dispune de o voce frumoasă și chiar fermecătoare, dar care nu are calități muzicale bine dezvoltate, adică un auz muzical de mare finețe, nu va putea deveni niciodată un veritabil artist-muzician.

Acuratețea intonației este unul dintre elementele definitorii care contribuie la reușita interpretării muzicale în orice gen abordat, aparținând oricărei epoci stilistice. Deplasându-ne spre contemporaneitate, exigențele privind intonația se amplifică, ceea ce are loc odată cu impunerea sistemului atonal dodecafonic.

Astfel, gândirea dodecafonică și cea serială a pus în fața interpretului vocal cerințe noi în ceea ce privește intonația muzicală. Pentru a interpreta lucrările scrise în acest sistem muzical cântărețul trebuie să depună o muncă asiduă, dezvoltându-și un auz muzical absolut.

³⁴ Pier Francesco Tosi, *Opinioni de cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, 1723, material disponibil pe internet

Vocea umană reprezintă, după cum știm, un instrument muzical netemperat, latură care de asemenea a fost explorată de către compozitorii secolului XX. Astfel, lucrările enesciene și a altor autori muzicali plasează interpretul în fața unor sarcini intonaționale noi, datorită folosirii microtoniilor. În acest sens disciplina care vine în ajutorul interpretului este solfegiul.

Fără îndoială, justetea intonației reflectă gradul de dezvoltare al auzului muzical, intonația educându-se prin intermediul solfegierii, a vocalizelor, a exercițiilor vocale etc. Toate acestea însă trebuie făcute în acord cu funcționarea mecanismului complex al musculaturii laringiene, ne referim aici la centrarea corectă a tonului, a studiului atacului, a emisiei și a părăsirii tonului. Acuratețea emiterii tonului vocal se află într-o dependență deplină de funcționarea aparatului fonator, cauza instabilității intonaționale nefiind întotdeauna lipsa auzului muzical, ci deseori devine consecința faptului că vocea nu este plasată corect. În cazul în care vocea este puternic nazalizată, cu un vibrato exagerat tonul nu va fi intonat precis, chiar dacă în anumite momente va atinge înălțimea necesară. Însă educarea vocală în conformitate cu principiile școlii belcanto oferă metode eficiente de remediere a acestor probleme, în urma aplicării cărora fenomenul distonării dispare, satisfăcând exigențele de justete chiar și în tesitura cea mai dificilă în fața unui auditoriu pretențios.

În concluzie, căutările artistice, adoptarea și formarea unor modele sonore, precum și elaborarea unor nuanțări

timbrale ale intonației și ale dinamicii ce decurg din frazarea muzicală, toate acestea vor fi încununate de succes doar atunci când se vor afla sub controlul și influența auzului muzical cu particularitățile sale sensibile (gustul artistic, simțul estetic etc.).

Dorim să aducem câteva dintre exercițiile destinate formării unor deprinderi intonaționale corecte:



Aceste exerciții contribuie la însușirea intervalelor trisonului major: Pentru dezvoltarea auzului armonic recomandăm a fi cântate și în modul minor, alternând majorul cu minorul. A se cânta *legato*, *martellato*; iar pentru vocile lejere – realizând un *staccato* ascuțit.

Un alt exercițiu care contribuie la educarea unei intonații juste este următorul:



Cea de-a doua frază se va cânta în minor, pentru însușirea stabilității intonaționale. Lucrând cu vocile înalte (sopran de coloratură) cele două fraze muzicale pot fi repetate *staccato* într-un tempo rapid.

Așadar, intonația muzicală justă reprezintă unul dintre cele mai importante elemente ale interpretării vocale, constituind premisa succesului în abordarea oricărui gen muzical.

Interpretarea partiției de alt din „Stabat Mater” de Gioachino Rossini prin valorificarea principiilor tehnicii vocale ale belcanto-ului italian

„Înainte de toate, fără să cunosc lucrarea de la primul până la ultimul sunet, nu pot percepe stilul în care a fost concepută; în consecință nu pot simți cu claritate caracterul acelui personaj, care mă preocupă.”

Feodor Șaliapin³⁵

Exegezele artei vocale ale epocii belcanto-ului italian pretind cântărețului modern respectarea cerințelor acestui stil care s-a impus de-a lungul a câtorva secole, perioadă în care s-a născut și s-a afirmat o puternică tradiție de interpretare vocală. Caracterul eterogen al fenomenului artistic în cauză, având o cuprindere temporală vastă, se explică prin diversitatea personalităților artistice care aderaseră la această tendință

³⁵ Feodor Șaliapin, *Opere*, vol. II, Editura Lira, Moscova, 1933, p. 23

muzicală, fiecare dintre ele contribuind la îmbogățirea și nuanțarea ei. În acest sens putem vorbi despre particularități componistice și interpretative proprii aproape fiecărui creator în parte.

Referindu-ne la creația lui Gioachino Rossini, trebuie să remarcăm faptul că acest compozitor a fost unul dintre cei mai mari cunosători și practicieni ai stilului belcanto în secolul XIX. Activitatea muzicală a lui Rossini a coincis cu perioada de trecere de la clasicism la romantism, de la opera stilului belcanto la cea romantică. Astfel, maestrul italian a adus câteva schimbări importante în evoluția artei muzicale europene, împingând-o spre culmi înnoitoare. El a încercat pe de o parte să revigoreze arta muzicală italiană a secolului XIX (afirmând în anul 1858 că noțiunea de bel canto este înțeleasă în mod greșit, fiind confundată cu fioriturile), iar pe de altă parte a devenit un reformator al operei italiene.

Rossini a înnoit cele două genuri de operă: *buffa* și *seria*. Opera *buffa* devine pătrunsă de un realism al imaginilor muzicale, caracterizându-se printr-o dinamică a sentimentelor și printr-o desfășurare vertiginoasă a subiectului. Compozitorul a introdus câteva elemente înnoitoare și în tiparul „înțepenit” al operei *seria*. Unul dintre acestea îl constituie tratarea elementului eroic, conținut în acest gen de operă, care era privit deja sub un alt unghi de către Rossini, precum și de Bellini și de tânărul Verdi.

În creația rossiniană devine sesizabilă și o mutație de accente, produsă în direcția subordonării muzicii expresiei

dramatice. Limbajul muzical rossinian a păstrat însă pasajele de virtuoziitate (*passaggi di agilità*) conform cu *stile fiorito*, cântatul ornamentat reprezentând pentru Rossini „o formă concentrată a expresiei, un element care întărește sentimentele și pasiunile, transfigurate sau trupești.”³⁶

Una dintre particularitățile stilistice ale limbajului muzical rossinian constă în faptul că înșiruirea ornamentele în linia vocală a lucrărilor sale, este făcută întotdeauna în concordanță cu cerințele fonetice, simbolice și dramatice urmărite. Integrarea ornamentelor în linia melodică avea așadar conotații expresive și nu doar decorative.

Reforma rossiniană constă și în faptul că maestrul a notat el însuși coloraturile și ornamentele muzicale în lucrările sale, făcând aceasta nu pentru a lipsi cântăreții de posibilitatea de a improviza, de a ornamenta și a introduce după voie cadențe și pasaje, ci reieșind dintr-o necesitate interioară, determinată de schimbările urmărite în evoluția muzicală a acelei epoci.

Elementul melodic a continuat să dețină rolul primordial în lucrările lui Rossini, problema relației dintre text și muzică fiind tratată de către compozitor de pe poziția esteticii operei italiene a secolului XVII, unde muzica deținea prioritatea desăvârșită. Totodată, Rossini face parte din acea categorie de compozitori care au încercat să obțină un echilibru dintre cele două componente ale genului dramatic, găsind o cale de a compune

³⁶ Mircea Duțescu, *Voci mari, voci bizare*, Editura Protel, București, 2002, p. 72

pasajele de agilitate în așa mod încât acestea să nu împiedice desfășurarea melodiei și înțelegerea textului. Una dintre performanțele artistice ale compozitorului reprezintă, fără îndoială, sinteza perfectă dintre cele două tendințe manifestate în opera europeană a secolelor XVIII-XIX pe care o realizase în operele sale muzicale. Una dintre aceste tendințe era reprezentată de concepția monteverdiană asupra operei (continuată de compozitorii germani precum Christoph Wilibald Gluck ș.a.), caracterizându-se prin subordonarea muzicii cuvântului, unde elementul dramatic domina desfășurarea muzicală. Cea de a doua tendință, apărută în urma dezvoltării tehnicii vocale, atingând perfecțiunea în prima jumătate a secolului XVIII, în special la castrați, consta în faptul că ornamentarea bogată a melodiei, coloratura exagerată și interesul pentru o agilitate vocală deosebită au devenit dominante, preluând locul central în desfășurarea operelor muzicale în dauna melodiei și a textului, denaturându-le considerabil.

Opera lui Rossini în întregime ne descoperă capacitatea vocii umane de a trezi, prin vibrația și culoarea ei, o gamă complexă și variată de sentimente și stări afective. El simțea și vedea realitatea și problemele vremii în care trăia sub forme muzicale, folosind în lucrările sale mijloace de exprimare a afectelor, a sentimentelor, apropiindu-se de stilul romantic de expunere muzicală.

Maestrul italian, fiind și un bun cântăreț, a manifestat o sensibilitate deosebită față de potențialul expresiv al vocii umane, muzica acelei perioade caracterizându-se prin orientarea spre descoperirea virtuților și limitărilor aparatului vocal. Astfel, mesajul conținut în operele scrise în acea epocă, abundând de conotații expresive, era comunicat „din interiorul” mediului vocal și nu din afara lui.

În ceea ce privește tehnica vocală Rossini cerea interpreților săi un ton lejer și curgător în executarea frazelor melodice și a pasajelor de agilitate, ceea ce putea fi realizat în mod perfect de către castrați. În acest sens, Rossini a preluat tradiția epocii belcanto în ceea ce privește tratarea vocilor, lucrările compozitorului fiind scrise pentru castrați, soprane, altiste, tenori baritonali și bași.

Rossini a impus un stil componistic propriu, în care atribuia caracter și vigoare vocalelor și ornamentelor, precum și elocvență coloraturilor. Deseori compozitorul însuși lucra cu interpreții asupra lucrărilor proprii. Arthur Pougin scria în biografia Mariettei Alboni că „în urma unei scurte perioade de studiu cu maestrul, altista căpătase oroare față de sunetele forțate, aspre și puternice.”³⁷

Timpul scurs dintre ultima lucrare a lui Rossini scrisă în genul de operă și dispariția fizică a maestrului italian este de

³⁷Arthur Pougin, *Monsigny et son temps : l'Opéra-Comique et la Comédie-Italienne ; les auteurs, les compositeurs, les chanteurs*. Paris, Editura Fischbacher, 1908, p. 254.

aproape patru decenii, perioadă în care a scris extrem de puțin. Dintre lucrările create în acest răstimp se remarcă culegerea de romanțe și duete intitulată *Seri muzicale* și *Stabat Mater*, lucrare scrisă pentru cvartet de voci soliste, cor și orchestră. *Stabat Mater* reprezintă una dintre capodoperele geniului rossinian, ce a rămas gravată pentru totdeauna în panteonul muzicii universale.

Fiind scrisă în perioada când Rossini lucra la Paris, unde stilul componistic al maestrului suferise schimbări importante, *Stabat Mater* reflectă câteva modificări conceptuale ce rezidă în renunțarea la vocile de castrați, eliberarea liniei vocale de o ornamentație excesivă, favorizând evidențierea bogatei cantabilități a melodiilor lucrării.

În această lucrare ființează și vibrează un bogat univers de idei și sentimente. Retorica mijloacelor muzicale folosite aici descoperă o diversitate deosebită de imagini, contribuind la dezvăluirea unor valențe ascunse ale tematicii sacre conținute în acest gen muzical-simfonic. Potențialul valoric al lucrării rossiniene este centrat în jurul unor nuanțări estetice care evocă sublimul și frumosul, liricul și dramaticul. În *Stabat Mater* strălucirea scriiturii vocale a stilului belcanto se împletește cu exigențele stilului polifonic. Limbajul muzical al lucrării conține un dialog susținut dintre aceste două elemente. Gândirea polifonică răzbate aici prin folosirea unor figuri de stil cu o încărcătură semantică deosebită, precum *passus duriusculus*, așa-numitul „motivul crucii” ș.a., precum și prin relația contrapunctică dintre vocile solistice, de exemplu în duetul din numărul 3 sau expunerea fugată a vocilor în

numărul 1 ș.a., iar întreaga lucrare culminează printr-o fugă corală la patru voci susținută de orchestră. Astfel, complexul elementelor muzicale utilizate de către compozitor contribuie la descoperirea esenței dramatice a lucrării.

Stabat Mater a lui Rossini conține zece numere, fiecare dintre ele dezvăluind o acțiune petrecută într-un trecut apropiat, ale cărei repercusiuni se resimt într-un prezent continuu. Această lucrare numită de către Heinrich Heine „o lucrare de o dezmiardătoare tandrețe” tratează tematica crucificării lui Isus într-un mod diferit față de tradiția religioasă. Compozitorul nu accentuează aici tragismul faptului împlinit. Întreaga lucrare rossiniană ființează mai degrabă între doi poli: cel al suferinței și al speranței. Interpretând lucrarea în cauză trebuie să ținem cont de acest lucru.

Primul și ultimul număr (*Introduction* și *Final*) al capodoperei rossiniene înrămează parcă întreaga lucrare, constituind expoziția și repriza generală a ei. În primul număr al lucrării sunt expuse toate „personajele” acesteia: orchestra, corul și cvartetul de voci soliste. În acest context trebuie să observăm că ponderea fiecărei linii prezente în *Stabat Mater* este aproape egală, orchestra și corul având o funcție expresivă și dramatică la fel de importantă ca și soliștii. Liniile acestora din urmă se desprind din narațiunea corului, fiind mai personalizate și aducând în prim plan un zbucium interior evocator. Acestea sunt niște voci desprinse din mulțime, pe care o reprezintă corul, caracterizându-se printr-o melodicitate deosebită. În următoarele trei numere continuă

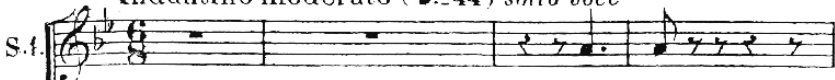
expoziția liniilor solistice. Astfel în numărul 2 apare o arie desfășurată a tenorului, iar în numărul 4 - o arie a basului. Vocile de femei, notate de către Rossini: sopran unu și sopran doi, sunt expuse în duetul din numărul 3. În acest sens ordinea expunerii vocilor păstrează tradiția stilului belcanto, existând o relație specifică între timbrul vocii și repartizarea rolurilor.

Doar în numărul 5 reappare din nou corul, susținând un dialog cu basul. De această dată însă orchestra lipsește, suportul armonic putând fi asigurat de pian, a cărui prezență este notată în partitură *ad libitum*.

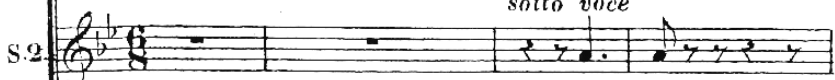
Unul dintre cele două cvartete ale soliștilor (numărul 9) este de asemenea scris *a cappella*, acompaniamentul instrumental fiind opțional. Acest pen-ultim număr al lucrării pregătește culminația generală a ei, realizată în *Final*. Astfel culminația în *Stabat Mater* conține două etape: în numărul 9 culminează liniile soliștilor, iar în numărul 10 – liniile corului și ale orchestrei.

Acest ultim număr al lucrării reprezintă un final cu adevărat monumental, realizat prin fuga corală la patru voci, în urma căreia reappare din nou în linia orchestrală motivul tematic din *Introduction*, completat aici de cuvintele corului: „Amen”.

Andantino moderato (♩ = 44) *sotto voce*

S.1. 

A . men
A . men

S.2. 

sotto voce
A . men
A . men



Andantino moderato (♩ = 44)

Astfel, finalul lucrării aduce un elemente de repriză, prin revenirea materialului tematic din „expoziție”. Reapariția tematismului introducerii, creează aici aceeași dispoziție tensională, zugrăvind suferința. Aceasta este exprimată prin mișcarea șerpuitoare pe sunetele acordului micșorat de septimă, în registrul inferior al coardelor grave dublate de fagot, în *pianissimo*, conducând spre un *tutti* orchestral, lovindu-se parcă de acest acord disonant al orchestrei, accentuat prin durata și structura sa, rezolvat doar în măsura următoare în sextacordul de Dominantă al tonalității principale a lucrării, Sol minor. Următorul motiv, care reprezintă o repetare secvențială a acestuia la intervalul de secundă mică descendentă, are funcția de reîntoarcere în tonalitatea de bază, din sfera Dominantei, spre care se deplasaseră motivul inițial.

Lucrarea însă nu se sfârșește pe această notă plină de tensiune și dramatism. Replicile corului bazate pe motivul temei fugii anterioare, susținute de o mișcare dinamică pe șaisprezecimi ai orchestrei încununează lucrarea pe un ton afirmativ și plin de optimism. Cu cuvintele „In sempiterna amen” („În vecii vecilor amin”) se încheie *Stabat Mater*. Așadar, mesajul lucrării este unul al speranței, al încrederii în Mesia pe care trebuie să o nutrească fiecare creștin.

Textul lucrării *Stabat Mater* a fost scris în limba latină, conform tradiției genului abordat. *Stabat Mater dolorosa* este „un poem folosit în liturgia romano-catolică și ca secvență și ca imn.”³⁸ Mulți compozitori s-au adresat acestui gen, printre care Giuseppe Verdi, Antonin Dvořak ș.a., însă lucrarea lui Rossini se bucură de un succes inegalabil, având cele mai numeroase reprezentații scenice. Acest lucru se datorează probabil și faptului că maestrul a creat o capodoperă care depășește cadrul pur religios. Nu întâmplător premiera ei a avut loc nu într-o biserică ci într-o sală de concert, al Teatrului italian din Paris. Iar în prezent lucrarea rossiniană poate fi interpretată în orice sală de concert sau catedrală.

Textul din *Stabat Mater* a fost scris în limba latină, limbă considerată de către Igor Stravinski universală, dar care de fapt nu este vorbită de nimeni astăzi, ceea ce reprezintă într-o oarecare măsură un impediment în înțelegerea mesajului

³⁸ *The new grove dictionary of music and musicians*, ediția a 2-a, Editura Oxford University Press, 2001

lucrării, atât pentru interpret cât și pentru ascultător. Din această cauză, pentru a putea transmite mesajul poetic și muzical conținut în lucrare este absolut necesară pătrunderea de către cântăreț în fiecare cuvânt rostit. În acest sens ne poate veni în ajutor traducerea versurilor lucrării, favorizând înțelegerea și redarea mesajului ei artistic.

Este necesar să facem precizarea că, posedând o voce de alt, am interpretat în concert partiția scrisă pentru sopran doi de către Rossini. Tesitura liniei vocale a sopranului doi permite a fi interpretată atât de mezzo-soprană cât și de altistă, nuanțându-se în consecință.

Partiția sopranului doi, la fel ca și cea a sopranului unu, solicită interpretului o deosebită ușurință în execuția vocală, vocea fiind purtată pe respirație de la un sunet la altul, un *legato* impecabil, o dicție și o frazare clară, precum și multiple modificări ale intensității tonale.

Linia vocală a primei strofe a duetului este formată din fraze melodice scurte, întrerupte de pauze, permițând astfel interpretului o respirație comodă, determinând ușurința și delicatețea fonației, precum și a frazării:



- sta - ri pi - am Ma - trem con - tem -

- pla - ri pi - am Ma - trem con - tem -

Începutul primei frazei muzicale trebuie executat cu multă siguranță și cu un calm interior deosebit, pronunțând cu claritate cuvintele cu sens interogativ: „Quis non poset...”. Vocea trebuie purtată cu ușurință pe sunetele melodiei, trecând dintr-un registru în celălalt, de la *piano* la *forte*, strălucirea și plenitudinea vocalelor cântate fiind dictate de sensul interiorizat al conținutului poetic al liniei melodice. Ele trebuie executate prin intermediul unor variate nuanțări tonale ale vocii.

Cu cât tonurile sunt mai înalte, cu atât ele capătă de la sine o strălucire timbrală deosebită, fără a fi nevoie de o creștere a intensității. După cum știm, cântăreții vechii școli italiene de canto puneau accent nu pe frumusețea timbrală a vocii sau pe cântatul pe sunetele acute cu putere, ci pe modul de a transmite conținutul textului, folosind mijloace pur vocale. Astfel în măsura a patra a liniei vocale a sopranului doi din acest duet, saltul la intervalul de octavă superioară, deși sunetul Re 2 este accentuat,

trebuie făcut cu ușurință, scoțând în evidență accentul de sens al textului, pus pe cuvântul „dolentem” („suferință”).

În următoarea frază muzicală apare un ornament melodic ce se aseamănă cu un *gruppetto* inversat, atribuind o deosebită expresivitate melodiei. Acesta este plasat într-un moment culminant, evidențiat prin creșterea intensității ajungând la nuanța de *forte* după care urmează trecerea spre motivul tematic de la începutul duetului (dar la un ton inferior). Această trecere (pe cuvintele „piam matrem” [„pioasa maică”]) , am executat-o prin intermediul procedeului *portar la voce*, fără a respira în acest moment, executând și o filare a tonului pe sunetul Do 2. La fel și trioletele din măsura următoare trebuie cântate cu o ușurință laringiană deosebită și o fermă respectare a ritmului și a intonației:



p. 19, m.3-4

Strofa a doua a duetului reprezintă o treaptă mai înaltă în cadrul elaborării tematice. În liniile vocale expuse în duet acum, urmărim alternarea fragmentelor de sincronizare ritmico-

melodică cu cele de dialogare. În afara pasajelor melodice de agilitate, a cadențelor expresive și a ornamentației bogate (apogiatura, trilul), acest duet conține și elemente de expresie dramatică precum *passus duriusculus*. Acest mers cromatic descendent denotă legătura existentă dintre linia vocală și cea orchestrală (apărând în introducerea și încheierea orchestrală a duetului):

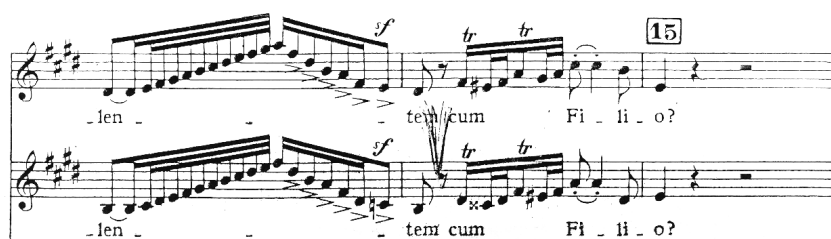


Mișcarea cromatică descendentă apare și în cadrul unor pasaje melodice de mare agilitate:



Această coborâre cromatică, desfășurată în cadrul intervalului de octavă, este precedată de un avânt melodic, pe cuvintele „piam Matrem” („pioasa Maică”). Interpretarea acestui pasaj necesită multă ușurință, un *legato* perfect, purtarea tonului de la un sunet la altul, precum și o intonație justă, permițând realizarea terțelor paralele create în raport cu linia vocală a sopranului 1.

Cadența de la sfârșitul duetului, desfășurată fără acompaniament orchestral reprezintă punctul culminant al acestui număr. Interpretarea acesteia necesită o agilitate și o flexibilitate tehnică deosebită, fiind condiționată și de o sincronizare perfectă dintre parteneri. În acest sens, pot să spun că am fost favorizată, având în calitate de partener pe Emilia Oprea, Ramona Eremia și pe Carmen Gurban, alături de care am cântat lucrarea rossiniană pe scenele din Cluj, Iași și Târgu-Mureș:



Deși din punct de vedere ritmic, compozitorul oferă aici o oarecare libertate interpreților vocali, considerăm important respectarea profilului ritmic notat în partitură. Ascensiunea pe sunetele *Si Majorului* (având funcția de Dominantă pentru *Mi minor* – tonalitatea principală a întregului număr) trebuie făcută cu lejeritate, foarte omogen din punct de vedere al registrației, voalând sunetele acute, pe o singură respirație, iar mișcarea descendentă se face subliniind fiecare sunet (ceea ce este marcat în partitură prin accente). Ultima măsură, precedată de o scurtă pauză, oferind posibilitatea de a respira mai profund, conține din nou o mișcare melodică ascendentă în care se integrează două triluri. Acestea trebuie „incorporate” firesc în linia melodică,

realizând un mic *crescendo* spre cuvintele „Filio” („Fiul”), evidențiate melodic și ritmic de către compozitor, după care apare în sfârșit „rezolvarea” pe sunetul *mi*, ce reprezintă tonica tonalității.

Următorul fragment muzical în care apare personajul sopranului 2, a cărui partiție am interpretat-o, îl reprezintă cvartetul din numărul 6.

Vocile sunt expuse aici pe rând, fiind grupate câte două; vocile înalte: tenor și sopran unu, și cele grave: bas și sopran doi.

Scriitura vocală a cvartetului nu are un caracter melismatic atât de pronunțat ca și cel de la începutul lucrării, fiind plin de dinamism și vitalitate.

Cvartetul soliștilor în cadrul genului vocal-simfonic impune fără îndoială cântăreților anumite virtuți interpretative, precum elasticitate, frumusețe timbrală și acuratețe intonațională, în special în momentele *a cappella*. Un asemenea moment întâlnim în numărul 9 al lucrării, care reprezintă un cvartet *a cappella*. În acest sens, cvartetul impune interpreților obținerea unei omogenități vocale și a unui echilibru perfect dintre voci, ceea ce necesită repetiții în plus înaintea spectacolului.

Acest penultimul număr al lucrării – cvartetul - reprezintă un moment de meditație profundă, în care durerea și suferința sunt redată reținut, într-un plan cameral, interiorizat. Începutul

cvartetului se desfășoară preponderent în nuanța de *piano*, *sotto voce*:

S1. *p* Quando cor-pus mo-ri-e-tur Fac ut a-nimae do-ne-tur a-ni-
 S2. *p* Quando cor-pus mo-ri-e-tur Fac ut a-nimae do-ne-tur a-ni-
 T. *p* Quando cor-pus mo-ri-e-tur Fac ut a-nimae do-ne-tur a-ni-
 B. *p* Quando cor-pus mo-ri-e-tur Fac ut a-nimae do-ne-tur a-ni-

Linia vocală a sopranului 2 (alt) reprezintă o alunecare cromatică descendentă, fiind legată de redarea unei tensiuni interioare trăite. Realizarea vocală a acestei linii impune o intonație foarte exactă, cu proiectarea „înaltă” a tonului, astfel încât coborârea desfășurată în registrul de piept să nu atragă după sine și coborârea intonației.

Fragmentele corale realizate la cele patru voci solistice alternează aici cu dialogări dintre voci:

S1. *ff* Pa-radi-si glo-ri-a
 S2. *ff* Pa-radi-si glo-ri-a
 T. *ff* zu des Himmels See-lig-keit!
 B. *ff* Pa-radi-si glo-ri-a

Pe cuvintele „Paradisi gloria” („gloria Paradisului”) se realizează un *crescendo* puternic spre sunetul acut (Re 2) pe care se face o filare a tonului în *decrescendo*.

Cvartetul se încheie cu un coral realizat de bas, tenor și sopran 2 (alt) pe fundalul cărora se așterne linia tânguitoare a sopranului:

S.1. Pa-ra-di-si Pa-ra-di-si Pa-ra-di-si Pa-ra-di-si Pa-ra-di-si glo-ri-a.
 S.2. zu des Himmels Seelig-keit, ja hell die See-le aus dem Stauhe zu des Him-mels See-lig-keit!
 T. See-lig-keit!
 B. See-lig-keit!

Singurul număr solo scris pentru sopranul doi în această lucrare este *Cavatina* din numărul 7. Aici linia vocală cunoaște modificări considerabile în comparație cu cea din duetul pentru două soprane. Ornamentația vocală bogată, cedează locul unei expresii reținute care trădează trăirea interioară a eroinei, de un dramatism profund:

SOPRANO 2^o
 35 Facut portem Christi mortem, passi-o-nis faccon-sor-tem et plagasrecole-re, et... pla-gas re-co-le-re.

Cuvintele care predomină în textul primei strofe din *cavatina* sunt „mortem” („moarte”), „pasionis” („pasiunile”) și „plagas” („rănile”). Caracterul dramatic rezidă aici și în desenul melodic sincopat al liniei vocale, în salturile intervalice deosebit de largi (nona, undecima etc.), în numeroasele accentuări ale sunetelor. Cuvintele „Et plagas recolere” („să-mi amintesc rănile”) (din măsura 5) se repetă de două ori consecutiv. A doua oară ele se desfășoară pe parcursul a șapte măsuri, necesitând executarea unei filări a tonului pe sunetul ținut Mi 2, purtând vocea la intervalul de octavă inferioară și apoi de sextă superioară pe cuvântul „Plagas”, urmat de o frumoasă și expresivă cadență pe sunetele arpegiului tonalității Mi major, cuprinzând intervalul de cvartdecimă. Pentru a obține expresivitatea necesară în interpretarea acestui fragment muzical este nevoie de o bogată nuanțare vocală și o omogenitate perfectă a registrelor vocii.

Secțiunea mediană a *cavatinei* redă un zbucium sufletesc crescând, ceea ce se realizează atât prin linia vocală cât și prin cea orchestrală. La orchestră avem un puls ritmic constant (ritm punctat), pe fundalul căruia se realizează un dialog dramatic dintre grupurile orchestrei, prin alternarea lor timbrală și de intensitate, redată prin trecerile subite de la *pianissimo* la *fortissimo*, toate acestea creând un fundal plin de tensiune peste care se așterne linia vocală. În aceasta din urmă se inserează câteva elemente care par a fi împrumutate din linia orchestrei: ritmul punctat, mișcarea cromatică. În linia vocală a acestei

secțiuni mediene a *Cavatinei* apare și un element nou, de o deosebită expresivitate - apogiatura dublă realizată pe finalul primelor două fraze, autorul dorind să sublinieze aici caracterul tensional și dramatic al textului poetic:

The first system of the musical score for *Cavatinei* consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "Fac me". The piano accompaniment starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The lyrics "pla - gis vul - ne - ra - ri," are written under the vocal line.

Trecerea spre strofa a treia a *Cavatinei* (repriza) se face din nou printr-o puternică contrapunere dinamică (*fortissimo* și *pianissimo*) în orchestră. Realizarea vocală a acestei treceri necesită o măiestrie artistică deosebită. Această ultimă strofă apare ca o repriză dinamizată care se încheie cu o cadență ce permite interpretului să își manifeste calitățile sale artistice și muzicale. Interpretarea acesteia trebuie să respecte cu rigurozitate stilul, să se afle în conformitate cu mesajul literar al textului, cu factorii afectivi, artistici și agogici:

The second system of the musical score for *Cavatinei* consists of a single staff with a vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics "- rem..... Fi - li - i." are written under the staff. The music features a long, expressive note followed by a series of eighth notes.

Compozitorul introduce aici un ornament expresiv – *gruppetto*, utilizat chiar pe ultimul cuvânt. Una dintre dificultățile în interpretarea acestei cadențe o reprezintă respirația. Întreaga cadență trebuie cântată pe o singură respirație, realizând un *crescendo* și apoi *diminuendo* pe optimele din a treia măsură de la sfârșit, după care se coboară spre Re 1 (*fermata*). Trecerea spre registrul de piept trebuie făcută imperceptibil, colorând sunetele cu diferite nuanțe ale vocii. *Gruppetto*-ul va fi cântat cu multă finețe, articulând clar silabele cuvântului „Filio” („Fiul”), pe sunetele accentuate.

Concluzii

În finalul lucrării concluzionăm că abordarea unui vast repertoriu stilistic necesită forme specifice de exprimare artistică: în cadrul genului vocal-simfonic artistul fiind într-un spațiu înrămat între ansamblurile corale și cele solistice, susținute de orchestră, genul operei cerând interpretului și talent actoricesc.

Adecvarea naturii vocii la repertoriul abordat și cucerirea creatoare a variatelor stiluri interpretative contribuie la formarea unui artist-cântăreț complet, factorii determinanți în atingerea măiestriei artistice fiind voința, atitudinea creatoare, sensibilitatea muzicală și artistică, precum și nivelul general de cultură.

Interpretarea trebuie să posede o maximă libertate în privința virtuozității tehnice, fapt care va permite dedicarea în totalitate desfășurării muzical-dramatice. În acest sens, frumusețea muzicală este sinonimul ireproșabilei stăpâniri a vocii cântate, intenția și sunetul scoțând la suprafață pasiuni ce se ascund în interiorul nostru.

În prima parte a lucrării am încercat să împărtășesc din experiența acumulată pe parcursul a câtorva decenii pe scena de concert și la clasa de canto Astfel, acest capitol, intitulat ***Tehnica și virtuozitatea solistică – condiție necesară interpretării vocale***, este subdivizat în 3 subcapitole:

I. Instrumentul vocal – formarea și dezvoltarea lui. Acesta relevă două aspecte privind aparatul vocal, cuprinse în cele două sub-puncte ale sale, primul având un caracter introductiv: *Vocea umană – un fenomen complex*, iar cel de-al doilea, intitulat: *Aspecte anatomo-funcționale ale aparatului vocal*, oferă câteva date generale privind structura aparatului vocal. Aici am încercat să punem în valoare practică cunoștințele legate de fiziologia aparatului vocal.

II. Formarea și dezvoltarea tehnicii vocale pe baza principiilor vechii școli italiene. Acest subcapitol conține 8 sub-puncte:

1. *Importanța principiilor belcanto-ului italian în educarea vocală a cântărețului modern*
2. *Respirația și rolul ei în fonație*
3. *Obținerea legato-ului*
4. *Omogenizarea registrelor vocii*
5. *Agilitatea și flexibilitatea tehnică: messa di voce, filato, ornamentele muzicale*
6. *Tehnica vocală versus expresie artistică*
7. *Importanța articulației și dicției în transmiterea mesajului muzical*
8. *Formarea unei intonații muzicale corecte*

Astfel, având certitudinea că o tehnică vocală corectă poate fi formată folosind principiile belcanto-ului italian, fapt de care ne-am convins în mod personal, am considerat important dezvăluirea câtorva dintre cele mai importante aspecte ale educării vocii, precum cel legat de respirație, registrație, dicție și intonație muzicală. Bazându-ne pe experiența acumulată de-a lungul anilor am adus și un șir de exemple de vocalize și exerciții vocale folosite la orele de canto. Considerăm că exercițiile vocale reprezintă o latură importantă a procesului didactic, scopul lor nereducându-se doar la cel de formare a unor abilități tehnice, ci dimpotrivă, fiind necesar a fi tratate ca și o parte integrantă a cântului artistic. Doar în acest caz exercițiile vocale folosite la clasă vor contribui cu adevărat la dezvoltarea laturii interpretative a cântărețului.

Latura tehnică a vocalizelor trebuie privită ca și un mijloc de descoperire a conținutului artistic și emoțional al muzicii, deoarece chiar fragmentul unei lucrări muzicale poate fi folosit ca și vocaliză.

Fără a avea pretenția realizării unui studiu exhaustiv asupra formării și educării vocii, am încercat să dezvăluim și câteva aspecte legate de interpretarea vocală proprie stilului belcanto. Cunoașterea tehnicilor de interpretare proprii acestui stil reprezintă o deschidere spre un vast repertoriu muzical, aspect pe care l-am dezvăluit în cel de al 3-lea subcapitol:

III. Tehnica vocală – mijloc de expresie artistică.

Aici ne-am referit la aspecte privind: *Interpretarea partiției de alt din „Stabat Mater” de Gioachinno Rossini prin valorificarea principiilor tehnicii vocale ale belcanto-ului italian*, relevând aspecte legate de interpretarea partiției de alt din această lucrare rossiniană, precum și câteva elemente care particularizează acest tip de voce.

Bibliografie

1. ABBIATI, Franco, *Storia della musica*, vol.3, Editura Garzanti, 1967
2. ANGI, Ștefan, *Prelegeri de estetică muzicală*, Vol.1-4, Editura Universității din Oradea, 2004
3. ARNĂUTU, Mihail; ARDELEAN Ligia, *Consonanțe lirice*, Editura Muzicală, București, 1990
4. BĂLAN, George, *Sensurile muzicii, Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical*, Editura Tineretului, București, 1965
5. BENTOIU, Pascal, *Imagine și Sens*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, Ediția a II-a, București, 1973
6. BENTOIU, Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București, 1973
7. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
8. BIE, Oskar., *Die Oper*, Berlin, MDCCCCXX
9. BREAZU, Mircea, *Noțiuni noi în teoria emisiei vocale*, Editura Didactică, Cluj-Napoca, 1968
10. BRONFIN, Eduard, *Gioachinno Rossini. Jizni i tvorcestvo v materialah i documentah (Gioachino*

- Rossini. *Viața și creația în materiale și documente*), Editura Compozitorul Sovietic, Moscova, 1973
11. BUDOIU, Ion, *Metodica predării cântului*, Curs litografiat, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1979
 12. BURLUI, Ada, *Introducere în arta cântului*, Editura Apollonia, Iași, 1996
 13. BUZOIANU, George; COTUL, Grigore; *Vocea și igiena vocală*, Editura Didactică, Cluj-Napoca, 1936
 14. CARPENTIER, André, *Întâlniri cu muzica*, Editura Muzicală, București, 1991
 15. CEGOLEA, Gabriela, *Mecanica artei cântului*, Editura Armonia, 1992
 16. CERNEI, Elena, *Enigme ale vocii umane*, Editura Literară, București, 1982
 17. CONSTANTIN, Grigore, *Splendorile operei- Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1993
 18. CONSTANTINESCU, Grigore, *Margareta Metaxa, O voce a Operei Române*, Editura Muzicală, București, 1987
 19. COSMA, Octavian Lazăr, *Universul muzicii*, U.C.R., Editura Muzicală, București, 1995

20. COSMA, Octavian Lazăr *Opera românească*, Editura Muzicală, București, 1962
21. COSMA, Viorel, Cântăreața *Elena Teodoriu*, Editura Muzicală a U.C. R., București, 1962
22. CRISTOROVEANU, Florica, *Amintiri din cariera mea lirică* Editura Muzicală, București, 1964
23. CHRISTY, van A., *Foundations in singing*, Editura Brown Company Publishers, Dubuque, Iowa, 1965
24. COMBARIEU, Jules, *Histoire de la musique*, vol.II, Editura Librairie Armand Colin, Paris, 1960
25. CRISTESCU, Octavian, *Cântul. Probleme de tehnică și interpretare vocală*, Editura Muzicală, București, 1963
26. DORIZO, Alexandru, *Vocea; mecanisme, afecțiuni, corelații*, Editura Muzicală, București, 1972
27. DUȚESCU, Mircea, *Voci mari. Voci bizare*, Editura Protel, București, 2002
28. DUȚESCU, Mircea, „*Am învățat să nu strig*”. *Studiu de artă vocală interpretativă pe baza tratatelor vechi ale școlii italiene de canto*, Aachen, 2005
29. ENIGĂRESCU, Octav, *Dincolo de scenă*, Editura Muzicală, București, 1987
30. FAJTH, Tibor, *G. Rossini*, Editura Gondolat, Budapesta, 1962

31. FLORESCU, Arta, *În dialog cu Iosif Sava, contrapunct liric*, Editura Muzicală, București, 1987
32. GALAȚKAIA, Vera, *Muzâkalinaia literatura zarubejnâh stran (Literatura muzicală a Occidentului)*, ediția a 3-a, Editura Muzica, Moscova, 1989
33. GIULEANU, Victor, *Ritmul*, Editura Muzicală, București, 1969
34. GIULEANU, Victor. și Iusceanu, V., *tratat de teoria muzicii*, Editura Muzicală, București, 1962
35. HILLER, Ferdinand, *Unserer Zeit*, Leipzig, 1868
36. HUSSON, Raoul, *Vocea cântată*, Editura Muzicală, București, 1968
37. IONESCU, George, *Unele probleme de metodică a predării cântului*, Editura Muzicală, București, 1971
38. IACOB Hilda, *Aspecte stilistice în creația vocală, corală și vocal-sinfonică a lui Sigismund Toduță*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002
39. IORDĂCHESCU, Dan, *Un drumeț al cântului*, Editura Eminescu, București, 1988
40. KOSTLIN, Karl, *Geschichte der Musik*, Berlin, 1888
41. LAROUSSE, *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

42. LAVOIS, Henry, *Histoire de la musique*, Paris, 2001
43. MAJOR, Norma, *Joan Sutherland*, Editura Muzicală, București 1996
44. MUREȘAN, E., *Importanța tonusului neuromuscular fonator în cânt*, Biblioteca Academiei de muzică „Gheorghe Dima”
45. NICULESCU-BASU, George, *Amintirile unui artist de operă*, Editura Muzicală, București, 1962
46. NICULESCU-BASU, George, *Cum am cântat eu*, Editura Muzicală, București, 1960
47. OHANESIAN, David și Sava, Iosif, *Patima muzicii*, Editura Muzicală, București, 1986
48. PANTEA, Ionel, *Rolul respirației în cânt*, Biblioteca Academiei de muzică „Gheorghe Dima”
49. PETRESCU, Lucian, *Respirația și viața*, Editura Medicală, București, 1962
50. PINGHIRIAC, Emil, *Arta cântului vocal*, Editura Fundația România de mâine, București, 1999
51. PISO, Ion, *Cibernetica fonației în canto*, Editura Muzicală, București, 2000
52. POP, Ioan, *Știința, arta și pedagogia cântului*, Academia de muzică, București, 1996
53. POPOVICI, Doru, *Muzica românească contemporană*, Editura Albatros, București, 1970

54. READ, Gardner, *Music notation. A manual of modern practice*, Ediția a 2-a, Editura Taplinger, New York, 1979
55. REID, Cornelius, *The free voice. A guide to natural singing*, Editura Music House, New York, 1971
56. RÈMY, Pierre Jean, *Callas – o viață*, Editura Muzicală, București, 1998
57. SAVA, Iosif, *Eugenia Moldoveanu și vocile veacului*, Editură cu tipografie proprie, © Romfel S.R. L., 1992
58. SBÂRCEA, George, *Rossini*, Editura Muzicală, București, 1960
59. SBÂRCEA, George'; DARCLÉE, Ion Hartulary, *Darclée*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
60. SBÂRCEA, George, *Întâlniri cu muzicieni ai secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1984
61. SECĂREANU, Nicolae, *Cântărețul artist*, Editura Muzicală, București, 1975
62. SECĂREANU, Nicolae, *Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1975
63. SEROV, Alexandr, *Rossini. Eseu de critică*, dactilografiat, Academia de muzică „Gh. Dima”
64. SIGMOND, Marta, *Problemele fonetice ale artei cântului*, Biblioteca Academiei de muzică „Gheorghe Dima”

65. STANISLAVSKI, Constantin Sergheevici, *Viața mea în artă*, traducere de I. Flavius și M. Negrea, Editura Cartea rusă, București, 1958
66. ȘALIAPIN, Feodor, *Pagini din viața mea. Masca și sufletul*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1962
67. TEODORINI, Elena, *Arta cântului*, Editura G. Carillo, Rio de Janeiro, 1918
68. TERÉNYI, Ede, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura Mediamusica, Cluj-Napoca, 2001
69. TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui I. S. Bach*, Editura Muzicală, București, 1973
70. USCĂTESCU, Consuelo Rubio, *Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1989
71. WAGNER, Richard, *Drama și opera*, Editura Muzicală, București, 1983
72. WAGNER, Richard, *Un muzician german la Paris*, Editura Muzicală, București, 1981
73. WEBERN, Anton, *Cale spre muzica nouă*, Editura Muzicală, București, 1988
74. WERFEL, Franz, *Romanul operei*, Editura Muzicală, București, 1964
75. *** *Arta interpretării muzicale*, Editura Muzicală, București, 1960

76. *** *Național și universal în muzică*, Editura Conservatorului de Muzică „Ciprian Porumbescu”, București, 1967
77. *** *Voprosâ muzâkalinoi pedagogiki* (Aspecte ale pedagogiei muzicale), ediția a 3-a, Editura Muzica, Moscova, 1965
78. *** *Voprosâ muzâkalinoi pedagogiki* (Aspecte ale pedagogiei muzicale), ediția a 5-a, Editura Muzica, Moscova, 1967
79. *** *Selecție de comunicări. Artă vocală în toate ipostazele*, Editura MediaMuzica, Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1999
80. *** *Studii totuțiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004
81. *** *Dicționar de termeni muzicali*, Coordonator științific: prof. univ. Zeno Vancea, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
82. *** *Dizionario Ricordi della musica e dei musicisti*, Editura Ricordi, 1959
83. *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Editura University Press, Oxford, 2001