

ANA RUSU

CULOARE ȘI EXPRESIVITATE
ÎN GENUL DE OPERĂ ȘI LIED
A SECOLULUI XX



Tehnoredactare computerizată și coperta:
CIPRIAN POP

ISBN/EAN
973-8431-47-6
978-973-8431-47-8

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	5
INTRODUCERE	8
CULOARE ȘI EXPRESIVITATE - ELEMENTE NECESARE REALIZĂRII ESTETICE ȘI ARTISTICE ÎN GENUL DE OPERĂ A SECOLULUI XX. <i>LA PASSIONE DI GREGORIO</i>, OPUS 24 DE LUIS DE LOS COBOS ALMARAZ	9
MUZICA SECOLULUI XX ȘI NOILE EXIGENȚE ALE INTERPRETĂRII VOCALE	9
ASPECTE STILISTICE ȘI ESTETICE ALE OPEREI <i>LA PASSIONE DI GREGORIO</i>	13
<i>Ecouri ale gândirii kafkienne în libretul operii lui Luis de Los Cobos Almaraz</i>	13
PARTICULARITĂȚI STILISTICO-ESTETICE ALE OPEREI	21
<i>La passione di Gregorio</i>	21
EXPRESIVITATE ȘI CULOARE VOCALĂ – CONDIȚIE NECESARĂ REALIZĂRII PERSONAJULUI LA SORELLA DIN OPERA <i>LA PASSIONE DI GREGORIO</i>	31
CAPITOLUL III LUMEA SONORĂ A LIEDULUI ROMÂNESC.....	45
PARTICULARITĂȚI STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ALE GENULUI DE LIED ..	45
<i>Caracteristici estetice și muzicale ale genului de lied</i>	45
<i>O viziune interpretativă asupra câtorva lieduri de Gheorghe Dima: „Grossmutter”, „Hotărâre”, „Noi Trei”, „Somnoroase păsărele” și „Curcile”</i>	49
<i>Specificul liedurilor lui Tudor Jarda: „Ia Seama”, „Poate Amurgul”, „Inima pădurii” și „Colind”</i>	70
<i>Universul liedului todurian: „Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian pe versuri de Lucian Blaga”</i>	83
CONCLUZII	99
BIBLIOGRAFIE.....	103

Cuvânt înainte

În acest volum dedicat trăirilor interpretei pe scena de concert, urmărim, paralela teoretică și interpretativă (bazată ca argument și pe înregistrări) ce se referă la realizarea unui rol de operă aparținând muzicii secolului XX – **La Passione di Gregorio**. Publicul clujean își mai amintește evenimentul desfășurat cu câțiva ani în urmă, o creație semnată de Luis de Los Cobos Almaraz. Cercetarea înțeleșurilor generale ale lucrării, descifrarea simbolurilor preluate din scrierea literară a lui Kafka, reinterpretată din perspectivă dramatic muzicală completează amănunțita detaliere a rolului “la sorella” interpretat de mezzosoprana Ana Rusu cu acel prilej, într-un concert desfășurat la Studioul Radio Cluj. Detaliile sunt deosebit de interesante, prin privirea asupra evoluției psihologice a personajului, în mersul dramaturgiei muzicale, ca și prin observații legate de comportamentul vocal adaptat muzicii contemporane (reținem ideea modificărilor atitudinale față de registrație și în legătură cu stăpânirea vibrato-ului și culorilor dependente de text).

Considerăm, într-un fel, că prin aceste referiri la un repertoriu contemporan, autoarea a împlinit un demers cu totul aparte, de exegeză a esteticii cântului cameral privind muzica românească romantică și modernă.

Printr-o convingătoare trecere de la un registru repertorial la altul, Ana Rusu a ales din repertoriul personal de concert un florilegiu de lieduri create de-a lungul unui amplu răstim de către Gheorghe Dima, Tudor Jarda și Sigismund Toduța. Nu numai ascultarea în concert sau registrări, ci și lectura acestui capitol bogat în comentarii completează în mod fericit demonstrația pe care autoarea a intenționat să o realizeze de-a lungul proiectului repertorial mai puțin obișnuit. Afirmăm aceasta, deoarece apropierea de partitură – în special poate de cea camerală – constituie și un valoros îndreptar pentru muzicianul tânăr care își formează repertoriul pe făgașul experienței măștrilor săi. Se poate bine observa că, astfel echilibrată – această scriere este construită pe o structură ternară : belcanto, teatrul liric contemporan, lied românesc. Interpretarea este implicată prin toate dimensiunile în construcția întregului care ne conduce spre subiectul generator al construirii unei cariere solistice exemplare.

În linia finală a acestor considerații de evaluare, dorim să remarcăm câteva însușiri deosebite ale acestei lucrări. Este cazul a arăta că criteriile prezentării evoluției ideilor sunt cele ale unei expunerii clare, concise și exacte ca terminologie. La aceasta se adaugă o cursivitate elegantă a scrisului despre muzică și o consecvență a proporțiilor între obiect și subiect, tehnică și studiu de sonoritate, abordare a textului muzical și stil. Muziciană de rafinament, exponent al școlii clujene de cânt, mezzo-soprana Ana Rusu păstrează discreția și modestia ca

măsură a dialogului cu cititorul. Pentru un artist, poate mai ales pentru un cântăreț, acest echilibru este un model de reprezentare a propriei sale condiții. Avem de a face cu scriere în care artisticul și luciditatea analizei se îmbină cu exigențele profesionistului, ceea ce ne convinge că o astfel de carte despre muzica trăită de un interpret de valoare este un document de suflet ce merită pe deplin elogiile noastre.

Prof. Univ. dr. Grigore Constantinescu

Introducere

Această lucrare, *Culoare și expresivitate în genul de operă și lied a secolului XX* propune analiza câtorva lucrări reprezentative din repertoriului personal și anume: opera „*La Passione di Gregorio*” opus 24 de Luis de Los Cobos Almaraz, alături de lied-urile compozitorilor clujeni – Gheorghe Dima, Tudor Jarda și Sigismund Toduță.

Opera, după cum știm, reprezintă o simbioză dintre muzică și teatru, impunându-i interpretului să fie totodată cântăreț și actor. În prima parte mă voi referi la una dintre lucrările încă puțin cunoscute publicului larg, a cărei primă audiție absolută a avut loc destul de recent (în anul 2001) la Cluj, la realizarea căreia am contribuit. Astfel, sunt prima interpretă a personajului *la sorella*, caracterul căreia doresc să îl dezvolt aici.

În partea a doua, intitulată *Lumea sonoră a liedului românesc*, voi face o incursiune în sfera genului vocal de lied, gen care se încadrează într-un spațiu de rafinament artizanal sub aspectul subtilității interpretării dinamico-coloristice, dezvăluind aspecte legate de interpretarea unor lieduri alese din repertoriul unor compozitori contemporani.

Lucrarea de față dorește să concretizeze și câteva aspecte care particularizează tipologia vocii de alt.

**Culoare și expresivitate - elemente
necesare realizării estetice și artistice
în genul de operă a secolului XX.
La Passione di Gregorio, opus 24
de Luis de Los Cobos Almaraz**

***Muzica secolului XX și noile exigențe ale
interpretării vocale***

Urmărind mutațiile structural-istorice care au apărut în modul de zămislire și audiere a muzicii pe parcursul secolelor, trecând de la un stil la altul, observăm producerea unor schimbări esențiale la toate nivelele discursului muzical, incluzând și pe cel al interpretării.

Procesul istoric de succedare a școlilor vocale, dispariția celor vechi și nașterea altor noi, a fost determinată de tendințele conturate în fiecare epocă stilistică, de genurile muzicale promovate, de limbajul muzical folosit etc. Astfel, practica interpretativă a fiecărei perioade istorice, urmând și tradiția culturală națională, a determinat scopurile educării și formării cântărețului.

Estetica fiecărei epoci stilistice a impus „normele” sale în ceea ce privește cultivarea vocii, gustul artistic și expresia vocală.

Ritmul mutațiilor structural-istorice relevă o accelerare continuă pe parcursul secolelor, atingându-și apogeul în arta secolului XX, prin conturarea unui tablou stilistic complex al artei sunetelor.

Definind această perioadă remarcăm similitudinile existente la nivelul tehnicilor vocale solicitate în interpretarea celor mai variate stiluri muzicale promovate în secolul XX. În acest sens unul dintre fenomenele comune ale folosirii vocii în interpretare îl constituie experimentarea și încercările de a obține „sunete noi”, recurgând pentru aceasta la „ridicarea” vocii de piept în registrul superior (având drept consecință reducerea vibrato-ului). Atât în muzica ușoară cât și în interpretarea muzicii contemporane se observă o reînnoire a preferinței pentru vocile extrem de înalte.

Secolul XX a adus cu sine declanșarea unei evoluții muzicale vertiginoase, exprimată printr-o diversificare pluristilistică nemaîntâlnită până atunci. Este perioada de conturare și afirmare a unei multitudini de stiluri componistice individuale.

Artă muzicală a secolului XX aduce o revizuire la nivelul tuturor parametrilor limbajului muzical: ritm, melodie, armonie, dinamică, timbru, tonalitate, formă muzicală etc., toate acestea conducând la schimbări esențiale și la nivelul semiografiei muzicii.

Astfel, arta secolului trecut ființează în cadrul unor tendințe deseori diametral opuse, pendulând între fixarea în

partitură de către compozitor a celor mai mici detalii de interpretare (prin precizia calculelor metronomice a ritmului, a indicațiilor intensității sunetelor, a înălțimii lor etc.), pe de o parte, și conferirea unei libertăți nestingherite interpretului pe de altă parte.

„Muzica secolului XX, afirma soprana Magdalena Cononovici, solicită cântărețului dobândiri tehnice mult sporite față de cele cerute de muzica belcanto-ului și în general de cea de până la 1900. Un cântăreț din ziua de azi trebuie să fie capabil să execute un repertoriu cuprins între lucrări preclasice și cele contemporane, trecând de la oratoriu la lied și operă. Aceste stiluri extrem de variate de la Vivaldi și Haendel la Webern și Berg, impun executantului o muzicalitate și o tehnică impecabile.”¹

Așadar, în fața interpretului modern stau multiple sarcini, acestea vizând, pe de o parte, înfruntarea dificultăților tehnice legate de complexitatea stilului componistic a muzicii secolului XX, iar pe de altă parte, cerându-i a fi și un bun cunoscător al particularităților de interpretare proprii lucrărilor muzicale din epocile anterioare. Sarcina interpretului vocal modern, aflat în fața unui material atât de variat și amplu, este prin urmare deosebit de dificilă.

În consecință, educarea vocii umane în epoca contemporană impune cerințe noi pedagogului și interpretului

¹ Liviu Câmpeanu, *Elemente de estetică vocală*, Editura Interferențe, București, 1975, p. 52

vocal. Astfel, indispensabilă devine cultivarea unor calități precum anduranța, amploarea vocală, obținerea unui ambitus de cel puțin două octave, dezvoltarea muzicalității și a simțului artistic etc., ceea ce va conduce în final spre posibilitatea abordării unui vast repertoriu vocal, acoperind toate genurile și stilurile muzicale. În acest sens, pedagogii și cântăreții ar trebui să educe vocea în așa fel încât să ajungă la realizarea unei calități vocale funcționale cu posibilități tehnice variate.

În epoca contemporană vocea umană este mult mai solicitată. Se cântă mult pe nuanța de forte, ceea ce determină necesitatea unei bune susțineri a sunetului pe respirație. Acest lucru trebuie realizat nu doar cu ajutorul respirației ci și a întregului corp.

Tonul vocal trebuie adus în față, în „mască”, iar acest lucru depinde de modul de a proiecta sunetul în toți rezonatorii feței și ai capului: în cavitatea bucală și nazală, sinusuri, orbite și cutia craniană. Fiecare cântăreț în parte trebuie să caute el însuși modul de focalizare a tonului, folosind diferite exerciții, până constată că tonul „stă în față”, fără o nazalizare exagerată, fiind în armonie cu corpul și cu deschiderea largă a spațiului din spatele limbii.

O caracteristică inovatoare în interpretarea muzicii primei jumătăți a secolului XX a constituit-o și executarea frazelor finale. În locul descrescendo-ului sau filării tonului, obișnuită pentru interpreții secolului XIX, se recurge la o

creștere emfatică a intensității, cu folosirea din ce în ce mai puțin a vibrato-ului.

Aspecte stilistice și estetice ale operei La Passione di Gregorio

Ecouri ale gândirii kafkiene în libretul operei lui Luis de Los Cobos Almaraz

Libretul operei compozitorului spaniol Luis de los Cobos Almaraz intitulată *La passione di Gregorio*, scrisă în anul 1983, a fost inspirat de romanul lui Franz Kafka *Metamorfoza*, lucrare ce reflectă tema centrală a operei kafkiene legată de ideea neîmplinirii umane. Neîndoios, tocmai profunzimea romanului lui Kafka precum și valoarea lui artistică intrinsecă sunt calitățile care au captivat atenția unui compozitor contemporan față de această capodoperă literară, scrisă la începutul secolului trecut.

Romanul „scriitorului german din vechea Pragă” se distinge prin actualitatea sa. Această lucrare, la fel ca și epica kafkiană în întregime, posedă o pluralitate de dimensiuni și sensuri implicând aspecte filozofice și morale. Solitudinea și dezarmarea individului într-o societate înstrăinată și dominată exclusiv de raporturi materiale reprezintă ideea centrală a *Matamorfozei* lui Kafka, dezvăluind o parte din ființa scriitorului.

„Viața lui Kafka, săracă în evenimente exterioare, lipsită de spectaculos, modestă și retrasă, a dus însă, prin contrast, la o hipertrofiere a existenței sale lăuntrice, chinuită de disperări și temeri disproporționale, obsedată până la tragism de propriile sale probleme de conștiință, analizate cu o scrupuloasă cazuistică. Întreaga lui operă nu este, într-un anumit sens, decât tentativa de a-și exprima drama, de a o ridica la demnitatea artistică a universalității, în cele mai multe cazuri autorul identificându-se cu personajele sale principale. Numele acestora sunt în fond pseudonimele lui Kafka. O dovadă în acest sens este și utilizarea frecventă a anagramei. (...) Numele lui Gregor Samsa din *Metamorfoza* are consoanele și vocalele (doi de a) așezate exact în aceeași poziție ca și numele autorului.”² Astfel, caracterul autobiografic al prozei kafkiene este indiscutabil. Autorul german a derulat și a explicat în epica sa propriile probleme, făcând aceasta într-o manieră personală: antipatetică, rece, care simulează distanța și indiferența.

Faptul că muzicianul spaniol Luis de los Cobos Almaraz - autor a mai multor opere, concerte, balet, cvartete și *Requiem* - se adresează creației kafkiene în anii '80 ai secolului trecut, perioadă în care moda pentru „fenomenul Kafka” părea că trecuse, vine din nou să confirme unicitatea spirituală imuabilă a scriitorului ceh de origine germană, actualitatea problematicii dezbătute în lucrările sale, precum și înalta lor valoare artistică.

² Radu Enescu, *Franz Kafka*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1968, p. 12

Adresându-se romanului lui Kafka *Metamorfoza*, compozitorul spaniol abordează acest subiect, care a stat la baza libretului operei sale, într-o manieră personală. Comparând libretul operei lui Luis de los Cobos Almaraz și romanul lui Kafka pare că maestrul compozitor a urmat subiectul lucrării kafkiene îndeaproape, dar adâncindu-ne, observăm că citirea textului literar kafkian a fost făcută într-un mod particular de către muzician. Schimbările introduse de acesta în libretul lucrării țin nu atât de dimensiunea faptică exterioară, cât de domeniul nuanțării caracterelor și a evenimentelor petrecute în romanul scriitorului.

Unul dintre elementele care reflectă o asemenea nuanțare este dezvăluit chiar de titlul operei maestrului, diferit de cel al romanului lui Kafka. Luis de Los Cobos Almaraz își întitulează opera sa muzicală *La passione di Gregorio*³ (Suferința/patima lui Gregorio), punând accentul pe drama interioară a eroului principal. O asemenea abordare muzicală a subiectului kafkian corespunde în totalitate cerințelor genului de operă a secolului XX.

Proza lui Kafka în totalitatea sa se situează în cadrul unor tendințe care sunt direct interesate de condiția omului, de vocația sa tragică, de justificarea existenței sale și a poziției sale

³ Numele Gregorio reprezintă corespondentul din limba italiană a numelui Gregor, eroul romanului lui Kafka. În continuare vom folosi cele două variante lingvistice ale acestui nume prezente în romanul kafkian și opera lui Luis de los Cobos Almaraz.

istorice, cosmice și eterne. Astfel, autorul *Metamorfozei* urmărește în lucrarea sa procesul unei dezumanizări treptate produsă în Gregor Samsa, care se transformă din om într-o „gânganie înspăimântătoare”⁴, precum și în societatea în interiorul căreia a luat ființă un asemenea om. În această lucrare se oglindește una dintre temele preferate ale lui Kafka și anume conflictul dintre necesitățile intime ale omului și obligațiile sale profesionale. În consecință, în *Metamorfoza*, comis-voiajorul Gregor Samsa se trezește într-o dimineață transformat într-o insectă monstruoasă. Samsa neglijase în el total omenia, devenind un robot care nu mai avea o altă preocupare decât interesele profesionale și întreținerea familiei. În dimineața în care se trezește din somn, realizând coșmarul său real, Gregor reflectă cu amărăciune: „Of, Doamne, gândi el, ce meserie obositoare mi-am ales și eu! Zi de zi pe drumuri. Neplăcerile afacerilor sunt mult mai nesuferite decât cele din magazinul părintesc de odinioară; în plus, mai trebuie să îndur și chinul voiajorilor, grija de a nu pierde legăturile trenurilor; mesele neregulate și proaste, relațiile cu oamenii, care se schimbă mereu, nu durează și nu pot deveni niciodată mai intime.”⁵

Conflictul dintre individ și societate este împletit în romanul kafkian cu cel dintre individ și familie. Samsa, devine martirul sacrificat pentru confortul familiei, fiind folosit în

⁴ Franz Kafka, *Metamorfoza*, Editura Academiei, București, 1965, p.

⁵ Franz Kafka, op.cit., p. 25-26

scopul de a restaura niște convenții sociale ipocrite. Gregor, la fel ca și alți eroi ai romanelor lui Kafka: Bendemann Georg (din Verdictul), Joseph K. (din Procesul), plătește cu viața degenerarea sa umană. Însă culpabilitatea acestor eroi este parțială. Coruperea umanității lor se datorează în fond relațiilor sociale contradictorii care au generat un asemenea comportament, ale cărui consecințe s-au dovedit a fi cu adevărat nefaste. În acest sens culpabilă este de fapt societatea care transformă oamenii în niște făpturi ignobile.

Opera lui Luis de los Cobos Almaraz începe direct cu scena în care familia este alarmată în legătură cu comportamentul lui Gregorio, evenimentul de metamorfozare fiind sugerat de muzica din Preludiul lucrării. Spre deosebire de Kafka, compozitorul spaniol nu îl tratează pe Gregorio ca pe un culpabilizat pentru ceea ce i s-a întâmplat, conflictul său cu lumea înconjurătoare fiind determinat de starea lui actuală. Comis-voiajorul nu își pierde personalitatea, devenind un obiect, așa cum se întâmplă la Kafka, deși calitatea sa de purtător de scopuri a fost preschimbată în cea de persoană a cărei existență devenise inutilă. Din mijloc de acumulare a bunurilor materiale, el devine o povară pentru familia sa, care până la urmă îl condamnă și îl elimină.

O dată ajuns insectă, omul abdicat de la condiția sa nobilă se comportă conform unei logici ineluctabile în romanul lui Kafka. Acest lucru se manifestă prin preferințele eroului în ceea ce privește mâncarea, poziționarea corpului nefirească pentru om

(dorința de a sta pe mobile și pereți) etc. În operă însă această latură este omisă în totalitate. Dimpotrivă, Gregorio rămâne singura persoană care își păstrează trăsăturile sale umane, fiind contrapus în acest sens celorlalte personaje ale lucrării. El ne apare ca un Rigoletto, a cărui urâțenie exterioară ascunde o profunzime interioară deosebită.

Pentru a accentua drama eroului său compozitorul recurge la texte biblice din cărțile Iov și Psalmi, a căror conținut dramatic amplifică acuitatea suferinței lui Gregorio. Aceasta atinge dimensiunile tragicului. Gregorio chiar împrumută fraze din aceste texte, cântate de cor în limba latină, o limbă sacră și pietrificată. Corul este acel personaj care nu apare la Kafka, este vocea din interiorul eroului, ce dă glas gândurilor și trăirilor sale.

Între constatarea uluitoare a propriei transformări într-o gănganie și enumerarea cu minuțiozitate naturalistă a căciuliței, a blănii etc. se creează un raport de incongruență. Astfel, în romanul lui Kafka pare că Gregor Samsa acceptă metamorfozarea sa ca pe un dat fundamental. Transformarea sa din om în insectă nu îl surprinde aproape deloc, ceea ce poate fi explicat prin faptul că eroul kafkian era obișnuit cu un asemenea stil de viață. Viața lui anterioară era una anostă, lipsită de evenimente. Trăia ca în interiorul unei carapace, având ore fixe de plecare și sosire, preocupat doar de a „nu pierde trenul”. Suferința lui Gregor în roman este cauzată nu de starea sa ci de ostilitatea familiei, căreia i-a fost atât de devotat.

În operă însă Gregorio suferă profund, corul vociferând durerea lui interioară acută. El nu asistă ca un martor tacit la degradarea relației sale cu cei pe care îi considera apropiați sieși. Eroul își manifestă durerea, dar și dragostea pentru mama și sora lui, iar în momentul în care realizează dezumanizarea petrecută în ființele dragi, ajunge să le blesteme.

Metamorfoza în operă se petrece nu cu Gregorio ci cu cei din jurul lui, viața lor reducându-se la o simplă existență materială, spiritul lor fiind mort.

La fel ca și la Kafka în opera lui los Cobos Almaraz numărul personajelor lucrării este foarte redus. El se limitează doar la cei patru reprezentanți ai familiei Samsa plus corul (existând și o prezență indirectă a procuristului și a servitoarei).

Dacă în romanul lui Kafka Grete (Rita în operă) pare a fi la început persoana cea mai apropiată și mai receptivă față de nevoile fratelui său, în opera lui los Cobos Almaraz, o asemenea persoană am putea să spunem că nu există. Deși în primele sale replici sora (la sorella) este cea care întreabă: „Non te senti bene? Hai bisogno di qual cosa?” („Nu te simți bine? Ai nevoie de ceva?”), în scurt timp ea se alătură părinților săi devenind la sfârșitul lucrării acuzatorul principal al lui Gregorio. Nici lamentațiile și lacrimile mamei nu dau dovadă de o adevărată compătimire sau înțelegere a problemei fiului său. Mama se auto-compătimește de fapt, suferința ei având un caracter egoist. Tatăl este la fel de dur în operă ca și în roman, însă scena în care acesta își revarsă mânia asupra fiului său în mod fizic lipsește.

Tatăl se transformă în operă într-un persecutor moral, ceea ce devine și mai greu de suportat pentru un suflet sensibil ca cel al lui Gregorio. Alături de soția și fiica sa tatăl se autocompătimește, dar consecința acestei auto-compătămiri o reprezintă mânia și furia, soldată în final cu hotărârea de a scăpa cu orice preț de această „problemă” apăsătoare.

Întâlnind o rezistență atât de vehementă din partea celor care altădată îi erau atât de dragi Gregorio nu poate supraviețui. Toate demersurile lui umane, astfel, eșuează. Finalul nu poate fi altceva decât distrugerea fizică, moartea. Astfel, angoasa, vina, eșecul, moartea fiind niște realități existențiale care alcătuiesc universul afectiv propriu lucrărilor lui Franz Kafka, sunt evocate și în opera compozitorului spaniol.

Omul nu poate opune rezistență în asemenea condiții, realitatea obiectivă este mai puternică și îl strivește, după ce l-a mutilat. Astfel, insul condamnat la singurătate trăiește într-un univers de forțe ostile, frizând absurditatea monstruoasă.

În concluzie, compozitorul spaniol, a topit în focul voinței sale artistice textul literar kafkian, tratând și exprimând într-un mod particular ideea conținută în romanul scriitorului.

Particularități stilistico-estetice ale operei

La passione di Gregorio

Clasificarea creației unui compozitor contemporan, precum este Luis de los Cobos Almaraz, a cărui personalitate creatoare a fost formată în prima jumătate a secolului trecut, reprezintă o sarcină deosebit de dificilă, deoarece distanțarea în timp nu permite încă stabilirea cu claritate a locului și raporturilor artistice a creației acestuia în cadrul istoriei muzicii universale.

Urmărind parametrii de creație fundamentali ce contribuie la configurarea limbajului muzical a compozitorului spaniol (cromatica, ritmica, formele muzicale etc.) relevat în opera sa intitulată *La passione di Gregorio*, vom încerca o cuprindere sintetică generală a aspectelor stilistico-estetice care particularizează această creație artistică.

Opera *La passione di Gregorio* de Luis de los Cobos Almaraz reprezintă un spectacol complex, fiecare element contribuind la realizarea lui. Lucrarea compozitorului spaniol oferă o citire nouă subiectului kafkian, muzica completând aici acțiunea și atribuind sensuri noi textului literar.

Compozitorul își concepe opera sa în șapte stazione (în șapte stațiuni), formate din părți ale căror titluri, foarte sugestive, reprezintă o combinație dintre termeni muzicali și expresii literare. În consecință, întâlnim aici *Canon del alba*

(Canonul dimineții), Minuetto della sorella (Menuetul sorei) ș.a. alături de Oscuro pommerigio (O dimineață obscură) sau Sepellimento di Gregorio (Înmormântarea lui Gregorio). Folosirea unei asemenea terminologii, inedite am putea spune în cadrul genului de operă, este deosebit de expresivă. Împărțirea lucrării în „stațiuni” sugerează mișcarea continuă a evenimentelor (exterioare și interioare), iar fiecare tablou reprezintă o stație ce ne pune în fața unor scene contrastante, aparținând diferitelor sfere ale existenței umane. O asemenea structurare a operei sugerează caracterul fragmentar al lucrării kafkiene, reprezentând o particularitate stilistică distinctă a creației literare a acestui scriitor.

Cele șapte tablouri sau „stațiuni” ale lucrării se succed înlănțuindu-se contrastant, fiecare dintre ele reprezentând o treaptă în dezvăluirea dramei eroului principal.

Expoziția dramei se produce în tabloul I, care este precedat de un Preludiu orchestral. În acest Preludiu, reprezentând o introducere orchestrală a operei în întregime, compozitorul redă în plan muzical metamorfoza lui Gregorio. Muzica creează aici o atmosferă tainică, pătrunsă de un sentiment al angoasei, sugerând frica pe care o resimte eroul stând în fața necunoscutului.

Totul se naște parcă în tihna nopții: în registrul grav al violoncelului, în nuanța de pianissimo, mișcarea muzicală lovindu-se subit, în măsura a șasea, de un acord luat în sforzando, după care intervin instrumentele cu coarde notate cu

sordina, în ppp, a căror linie melodică aduce intonația de suspin, repetată cu insistență:



În urma unui crescendo general, realizat de orchestră (în care deslușim bătăile ceasornicului, redată de instrumentele de percucie), trecând prin cea de a doua strofă a Preludiului, marcată prin schimbarea de tempo (*Più mosso*) și a pulsației ritmice (triolete), ceea ce contribuie la configurarea unei expresii dramatice, începe primul tablou al lucrării. În cele două scene ale lui, întitulate *Canon del alba* și *Aparizione di Gregorio* (Apariția lui Gregorio), se produce expoziția dramei eroului, al cărei deznodământ survine în tabloul VI al operei. Ultimul tablou al lucrării, cel de-al VII-lea, ne deplasează din nou într-o altă dimensiune, în care ruptura dintre cele două sfere (al umanului și al inumanului) devine atât de mare încât atinge dimensiunile unei expresii cu adevărat tragice.

Viața familiei Samsa pare că revine la „normal” în urma morții lui Gregorio, însă umbra lui nevăzută planează și în continuare asupra lor. Blestemul lui, realizat prin linia corului, revine ca un refren în ultimul tablou al lucrării.

Textele biblice din Psalmi și cartea Iov, având o conotație deosebit de dramatică (fiind plasate într-un crescendo continuu pe parcursul operei în întregime), acutizează și adâncesc conflictul principal al operei, dintre om și lume, dintre uman și inuman.

Aceste texte sunt cântate în limba latină de către cor, dezvăluind suferința și durerea profundă a lui Gregorio. Rana lui sufletească este atât de adâncă încât îi provoacă chiar o suferință fizică. Corul rostește cuvintele lui Iov din capitolul șase, versetul douăzeci și unu, repetând intenționat cuvintele care accentuează durerea lui Gregorio : „Abia, abia ați venit și ați văzut rănilor, rănilor mele, sunteți înspăimântați, sunteți înspăimântați.”

Tabloul I *Aparizione di Gregorio:*

31 *f*

The musical score is for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in 3/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are 'Nunc, nunc ve-nis'. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Alto, Tenor, and Bass parts start with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a bass clef respectively. The lyrics are written below the notes: 'Nunc, nunc ve-nis'.

34

S
tis et mo - do vi - - -

A
tis et mo - do vi - - -

T
tis et mo - do vi - - -

B
tis et mo - do vi - - -

37

S
den - - - tis pla - - - gam,

A
den - - - tis pla - - - gam,

T
den - - - tis pla - - - gam,

B
den - - - tis pla - - - gam,

40

S
pla - gam me - - - am ti -

A
pla - gam me - - - am ti -

T
pla - gam me - - - am ti -

B
pla - gam me - - - am ti -

Aparițiile corului, care interpretează texte biblice în limba latină în operă, fac trimitere la lucrările muzicale stravinskiene (opera-oratoriu *Œdipus-Rex*), precum și la oratoriile lui Johann Sebastian Bach (prin prezența textelor biblice). Însă în lucrarea lui Luis de los Cobos Almaraz corul are o cu totul altă semnificație decât la Bach sau la Igor Stravinski, linia lui se înscrie ca și o voce contrapunctică față de liniile celorlalte personaje ale operei, exceptând linia lui Gregorio.

În acest sens putem afirma că gândirea polifonică devine unul dintre cele mai importante elemente ale limbajului muzical al lucrării, străbătând opera compozitorului spaniol în întregime. Aceasta se realizează, pe de o parte, prin desfășurarea contrapunctică a liniilor personajelor operei:

Tabloul III Coro e scena (corul și scena)

(contrapunerea liniei personajului la sorella liniei corului)

83

Sorella *mf*
La' mam - - - ma è sve -

S *pp*
Nunc ve - nis - - - - - tis

A *pp*
Nunc ve - nis - - - - - tis

sau contrapunerea liniei vocale a lui Gregorio celorlalte linii:

Tabloul II Fuga della vita (Alegarea vieții)

162

Madre Gre - go - - rio va mo -

Sorella re, va mo - ri - rai ahl ma - dre

Gregorio *f* vec - - - chia

Padre go - rio è gra - ve - men - te - am - ma - la - to

Pno.

Pe de altă parte gândirea polifonică a autorului operei se reflectă prin folosirea unor forme muzicale polifonice precum fugatto instrumental (din tabloul II Fuga della vita) și coral (din tabloul IV Visione di Gregorio [Viziunea lui Gregorio]).

Evoluția principalelor sfere de conflict este direcționată în mod opus în operă. Linia lui Gregorio, alături de cea a corului, acumulează pe parcursul celor șapte tablouri o expresie de un dramatism zguduitor, pe când linia celorlalți eroi evoluează spre degradare morală, spre dezumanizare.

Moartea lui Gregorio este privită de ei ca și un dar de la Dumnezeu. „Grazie Dio, Grazie.” („Mulțumesc Doamne, mulțumesc”) exclamă toți împreună în prima scenă a tabloului VII, intitulată Sepellimento di Gregorio. Astfel, dispariția fizică a

lui Gregorio nu a trezit remușcări sau regrete, ci dimpotrivă, familia este încercată de sentimentul bucuriei și al ușurării.

În consecință, pe parcursul celor șapte tablouri ale operei, în liniile personajelor la sorella, la madre și il padre s-a produs treptat o schimbare, conducând la pierderea sau „descotorosirea” de calitățile nobile proprii unor ființe umane. Din această cauză nu ne miră limbajul brutal și batjocoritor al Ritei, care exclamă la începutul tabloului VII: „Guardate un pò; è crepato. Eccolo là” („Uitați-vă puțin; a crăpat. Iat-o”). Pentru a accentua această evoluție compozitorul recurge în finalul lucrării la scene precum Minuetto della sorella (Menuetul sorei) și Canzonetta del padre (Canțoneta tatălui), unde devin deslușite intonații de dans.

Interesant pare faptul că în scena intitulată Minuetto della sorella vocea personajului la sorella nu apare deloc. Menuetul ei se desfășoară în introducerea și încheierea orchestrală, căreia i se contrapune imaginea dramatică a corului.

În concluzie, o altă linie, deosebit de importantă în operă o reprezintă fără îndoială cea a orchestrei. Ea exprimă vocea autorului, care comentează acțiunea. Aproape fiecare tablou al lucrării începe și se sfârșește cu un preludiu și postludiu orchestral, iar în cadrul scenelor operei sunt prezente și numeroase interludii, în care autorul „adnotează” cele întâmplate.

Una dintre particularitățile stilistice distincte ale operei *La passione di Gregorio*, lucrare în care sesizăm puternice accente expresioniste, o reprezintă și dramaturgia de

contrapunere de planuri. Aceasta se reflectă atât la nivelul macrostructurii (între tablouri), cât și la cel al microstructurii (în cadrul tablourilor și în interiorul scenelor).

Tabloul I *Aparizione di Gregorio*

4

Sorella

P

Sen - ti - le? E - gli gi - ra la chia - ve.

Padre

un a - ni - ma - le.

7

Allegro marcato

Madre

ff Ah! Ah! Ah!

Sorella

ff Ah! Ah! Ah!

Padre

ff Ah! Ah! Ah!

O altă particularitate a scriiturii muzicale a operei compozitorului spaniol o reprezintă folosirea principiului repetitiv (acesta manifestându-se la nivelul motivic, a frazelor muzicale, precum și prin repetarea unor cuvinte sau expresii), iar din punct de vedere tonal, această lucrare se caracterizează prin împletirea gândirii modale cu cea atonală (corul din tabloul I, *Aparizione di Gregorio* aduce suflul cântului gregorian).

Și relația dintre text și muzică din această operă este constituită într-un mod particular de către autor. În scopul redării unor stări interioare contrastante ale personajelor sale Luis de los Cobos Almaraz folosește diferite tipologii ale scriiturii

vocale. Astfel, pentru a reda starea de nervozitate, autorul apelează la elementele recitativului secco (acompaniat de orchestră aici). „Recitarea seacă” apare mai întâi în linia vocală a tatălui, pătrunzând și în liniile vocale ale celorlalți eroi: *la madre* și *la sorella*.

Tabloul II *Fuga della vita*

Madre
Il de-na-ro, Il de-na-ro per vi - ve-re

Sorella
Il de-na-ro, Il de-na-ro per vi - ve-re

Padre
Il de-na-ro, Il de-na-ro per vi - ve-re

Liniile vocale ale tuturor personajelor lucrării se evidențiază printr-o scriitură silabică și vocalizată deopotrivă.

Tabloul I *Canon del alba*

Sorella
Ah!

102
Padre
A - pri, te ne scon - giu - ro! A - pri! Gre - go - rio,

În concluzie, opera compozitorului spaniol utilizează o bogată paletă de categorii estetico-artistice redată muzical. Aici sunt prezente ironia, grotescul, dramaticul, tragicul, fragmentarul, fantasticul etc. În această lucrare Luis de los Cobos

Almaraz ne dezvăluie o nouă viziune asupra condiției umane, surprinzând omul într-o condiție extremă.

Prin intermediul muzicii sale maestrul a reușit să redea ideea centrală a romanului lui Franz Kafka, care este și tema primordială a întregii creații literare a scriitorului, rezumată, conform părerii analistului Friedrich Beissner, la „imposibilitatea de a ajunge la țintă, temă izvorâtă din experiența fundamentală a unei singurătăți irevocabile.”⁶

Expresivitate și culoare vocală – condiție necesară realizării personajului la sorella din opera La Passione di Gregorio

Vocea cântărețului, în cadrul genului de operă al secolului XX în general, iar în cazul dat în contextul operei compozitorului spaniol Luis de los Cobos Almaraz, trebuie privită în corelație cu o veritabilă teorie despre corp, psihic și ritm, adevăr existent de altfel din totdeauna în dimensiunea estetică a muzicii. În acest sens folosirea vocii umane în opera *La passione di Gregorio* implică forme fundamentale ale gândirii și trăirii muzicale. Interpretând această lucrare, vocea va trebui „supusă” acțiunii dramei și constituirii unui profil uman concret, în cazul nostru a personajului *la sorella*. Redarea universului sufletesc al acestei

⁶ Friedrich Beissner, *Kafka der Dichter*, Stuttgart, 1958, p. 12

eroine va reprezenta rezultatul unei sinteze expresive dintre cânt și jocul dramatic.

Înțelegerea corectă a lucrării în întregime, pătrunderea în atmosfera ei emoțională va determina un acordaj artistic adecvat din punct de vedere interpretativ, conferindu-ne posibilitatea de manifestare a propriilor forțe artistice și de exprimare din punct de vedere vocal și actoricesc deopotrivă.

Interpretând rolul personajului *la sorella* din opera compozitorului spaniol am intenționat să folosim vocea în scopul comunicării emoțiilor și sentimentelor pe care compozitorul le-a fixat în partitura lucrării sale. Chipul acestei eroine suferă o puternică schimbare în operă, probabil cea mai proeminentă în comparație cu celelalte personaje. Aceasta se reflectă prin trecerea ei de la un personaj pozitiv spre unul negativ. Pentru a zugrăvi și a reda expresia psihologică a unui asemenea chip complex pe scenă este nevoie de folosirea întregii game policrome a vocii de alt.

Analizând comportamentul și motivele care o determină pe Rita să acționeze într-un anume fel în operă, ne vine greu să o simpatizăm. Însă privind-o unilateral nu am fi putut convinge publicul de veridicitatea acestui chip uman, precum este cel al Ritei, ceea ce ne-a determinat să încercăm o pătrundere mai adâncită, să intrăm în substraturile conștiinței eroinei.

Această ființă este doar o fată, încă foarte tânără, care se pomeneste în fața unei grave probleme ce apasă asupra umerilor ei fragili, de copilă. Viața Ritei se află doar la început, iar cele

petrecute în familia sa par că periclitează nu doar prezentul ci și viitorul tinerei. Tocmai de aceea ea încearcă să acționeze. După părerea Ritei ea împreună cu familia a făcut tot ce „a fost posibil din punct de vedere uman”. „Abbiamo cercato di fare ciò che era umanamente possibile” spune ea în tabloul V, în *Lamento della sorella*.

Chibzuind asupra situației create, asupra viitorului său, Rita ia o decizie: lucrurile trebuie schimbate, nu mai merge așa în continuare. Astfel, analizând opera *La passione di Gregorio* observăm că linia eroinei *la sorella* se îmbogățește pe parcursul lucrării cu noi calități. Comparând prima ei apariție (din scena I a tabloului I al operei) și evoluția sa ulterioară, constatăm o schimbare enormă produsă în linia Ritei. Culminația dramatică a liniei eroinei survine în *Lamento de la sorella* din tabloul V.

Așadar, prima apariție a Ritei în operă se produce în scena I a tabloului I. Deja pe parcursul acestui prim tablou al operei aparițiile eroinei schițează schimbări de dispoziții:

The image displays three staves of musical notation from an opera score. The first staff, labeled 'Sorella', features a melody in G major with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, repeating the phrase 'Gre - go - rio,'. The second staff, also labeled 'Sorella', begins at measure 77 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, repeating 'Chè c'è?'. The third staff, labeled 'Sorella', begins at measure 83 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, repeating 'Non - sen - ti be - ne?'. The lyrics are written below the notes, and the staves include various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Primele fraze ale Ritei sunt scurte și întrerupte de pauze. Ea repetă mai întâi numele fratelui său (de 3 ori consecutiv), iar

apoi aceeași întrebare „Chè c'è? („Ce s-a întâmplat?”) (de 4 ori). În intonațiile vocii eroinei se deslușește un amestec dintre interogație și angoasă. Fiecare cuvânt din linia ei vocală trebuie rostit cu claritate, redând nuanțele schimbătoare ale vocii sale. Un efect artistic puternic poate fi obținut în acest sens grație nuanțării și policromiei vocale, care conferă posibilitatea de a traduce cu fidelitate întreaga gamă a sentimentelor cuprinse în textul cântat.

O importantă schimbare a dispoziției Ritei poate fi surprinsă în cea de a doua scenă a tabloului I *Aparizione di Gregorio*. Fraza „Sentite? Egli gira la chiave.” („Auziți? El învârte cheia?”), rostită de *la sorella* în nuanța de *piano*, este însoțită doar de violina solo, desfășurându-se pe pulsul egal al tobei mari *ostinato* (redând parcă bătăile inimii eroinei). Acest moment transmite o ciudată neliniște, sentimentul unei așteptări tulburătoare, ceea ce trebuie redat vocal printr-un amestec de frică și interogație, rostind cuvintele în nuanța de *piano* dar cu o articulare clară a cuvintelor.

Această frază este urmată de o puternică exclamație: „Ah!”, redând intensitatea șocului resimțit de Rita și de ceilalți membri ai familiei, survenit în urma descoperirii celor întâmplate cu Gregorio. Aici compozitorul a reușit să creeze un contrast de amplitudine cu adevărat expresionistă. Este foarte importantă redarea vocală a acestui contrast, trecând de la fraza anterioară, spusă aproape în șoaptă, spre strigătul „Ah!”, cântat

în nuanța de *fortissimo*, în care se simte o îmbinare a spaimei și a disperării:

The first system of the musical score is for the characters Sorella, Padre, and Pno. The Sorella part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with a *p* (piano) dynamic and includes the lyrics "Sen - ti - tē? E - gli gi - fa la chia - ve." with a triplet of eighth notes. The Padre part is in bass clef, also in 3/4 time, with the lyrics "un a - ni - ma - le." and a triplet of eighth notes. The Pno. part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It starts with a *p* dynamic, followed by a *mp* (mezzo-piano) section marked "Solo" with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

7 **Allegro marcato**

The second system of the musical score is for the characters Madre, Sorella, and Padre. It begins with a box containing the number "7" and the tempo marking "Allegro marcato". The Madre part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring three "Ah!" exclamations. The Sorella part is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, also featuring three "Ah!" exclamations. The Padre part is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring three "Ah!" exclamations. All three parts have a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Următoarea apariție a personajului *la sorella* în operă se produce în tabloul II, *Fuga della vita*. Replicile Ritei din acest tablou se intercalează cu cele ale părinților ei. În prima parte a scenei, *la sorella* pare că repetă cuvintele și chiar frazele celorlalți eroi:

Madre *p* Gre - go - rio è am - ma - la - to, am - ma - la - to,

Sorella *p* Gre - go - rio è am - ma - la - to

42 Madre am - ma - la - to Ah! Gre - go - rio è am - ma - la - to

Sorella la - to Ah! Gre - go - rio è am - ma - la - to

Padre *f* e si è ra - col - to in un pic - co - lo ca - pi -

Replicile eroinei au un caracter tânguios, încadrându-se într-o paletă largă de intensități vocale, de la *piano* până la *forte* (după cum am văzut și în exemplul de mai sus). În linia vocală a Ritei se întâlnesc multiple repetări de fraze, precum: „*Gregorio e gravamente amalato*” („*Gregorio este grav bolnav*”), „*Gregorio va morire*” (*Gregorio va muri*) ș.a. Fiecare frază trebuie să scoată în evidență dispozițiile schimbătoare ale eroinei, stările prin care trece:

p Gre - go - rio va mo - ri - re, va mo - ri - re

După cum vedem în această frază muzicală, în care se îmbină stilul monosilabic cu cel melismatic, predomină intonația de suspin. Aici *la sorella* îl deplânge pe fratele său. Vocal această frază va fi redată prin realizarea unui *crescendo* spre cuvintele „*morire*”, cu filarea tonului *Si b 1*. Executând sunetele în registrul

mixt al vocii de alt, vor fi incluși atât rezonatorii toracici cât și cei al capului, pentru ca sunetele să capete culoarea dorită.

Aceleași cuvinte: „*va morire*”, exprimând parcă o idee obsedantă, se repetă încă de 13 ori în linia eroinei. De fiecare dată această frază este plasată într-un alt context melodico-ritmic, compozitorul urmărind redarea gradată a schimbării în caracterul Ritei. Nuanțarea replicilor ei evoluează de la sentimentul de compătimire la cel de constatare, iar apoi eroina realizează că moartea fratelui ei este singura soluție pentru ieșirea din această criză. Aceste schimbări de dispoziție trebuie redade prin intermediul interpretării vocale. Astfel, spre sfârșitul tabloului, în linia Ritei se produce o dedublare a dispoziției: intonațiile tânguioase, pline de compătimire și înțelegere sunt adresate părinților, iar frazele legate de Gregorio devin aspre și chiar acuzatoare:



Vorbind despre tatăl său, expresia feței trebuie să fie plină de suferință și duioșie. Această frază vocală se va executa pe un *legato* perfect, în nuanța de *mf*, cu o articulare clară a cuvintelor, păstrând exactitatea intonației și a ritmului. Vocea de alt trebuie să se afle într-un echilibru perfect cu celelalte voci, fără a le acoperi, dar totodată rămânând audibilă.

Interpretând fraza „*Gregorio va morir*” expresia feței trebuie să exprime o oarecare duritate. „Acesta este vinovatul nenorocirilor noastre” gândește *la sorella* în acest moment. Mișcarea melodică pe intervalul de cvartă perfectă exprimă determinarea ce încolțește în sufletul eroinei.

Scena se sfârșește prin suprapunerea liniilor vocale a celor patru personaje cu linia corului:



Durerea și suferința ating apogeul aici, fiecare personaj deplângându-și propria soartă. Frazele lungi cu un caracter melismatic din linia Ritei necesită o bună susținere și dozare a respirației, cu folosirea nuanțelor policrome ale vocii, realizând fluctuații dinamice pe exclamațiile ce redau durerea pe care o trăiește *la sorella*. Profilul ritmico-melodic impune o intonație justă a vocii și o amplasare sonoră corectă pe sunetele din registrul mixt al vocii de alt.

În tabloul 3 *Oscuro pommerigio, la sorella* împreună cu mama încearcă să reamenajeze camera lui Gregorio. În prima parte a acestui tabloul replicile Ritei sunt puține și scurte, mama având o linie vocală mai desfășurată. Scena se sfârșește cu un moment plin de tensiune: cele două eroine sunt speriate de chipul transfigurat al lui Gregorio:



Aici replicile Ritei exprimă spaima dar și indignarea împotriva faptului că fratele său și-a permis să o sperie pa mama. Deși sunetele din octava a doua vor fi executate în registrul mixt al vocii de alt, aici trebuie resimțită putere și vigoare vocală, ceea ce se obține prin includerea rezonatorilor întregului corp.

Ca o reacție la cele întâmplate în această scenă apare *Coro e scena*. Aici personajul principal este corul. În partiția vocală a Ritei rolul de leitmotiv îl capătă cuvintele „*Gregorio e scapato*” („Gregorio a scăpat”).

În acest sens, trebuie să menționăm că una dintre particularitățile stilistice ale acestei lucrări o constituie repetarea unor cuvinte, expresii sau chiar propoziții:



Cuvintele „*Stai meglio?*” („*Te simți bine?*”) se repetă aici de 6 ori consecutiv, ceea ce pune în fața interpretului o sarcină dificilă, și anume nuanțarea și colorarea vocii în așa fel încât să se evite ca frazele cântate să sune monotone.

Observăm aici caracterul insistent al adresărilor Ritei către mama sa. La început acestea au un caracter tânguitor. Ea întreabă cu compătimire, ceea ce este evidențiat prin intonația de terță coborâtoare. A doua oară aceeași întrebare este plasată într-un alt context melodic, prin salt la cvinta superioară: aici *la sorella* își exprimă îngrijorarea. Sunetul *Re# 2* trebuie să sune având o nuanță vocală mai strălucitoare decât sunetele din măsura anterioară. Pe cuvintele „*Dimmi mama*” („*Spune-mi mamă*”) trebuie scoase în evidență silabele accentuate prin ritmul sincopat. Deși melodia coboară aici, ea trebuie executată păstrând poziția „înaltă” a tonului. Atacul sunetelor trebuie făcut cu fermitate, cu o articulare foarte clară a cuvintelor.

Următoarea repetare a aceleiași întrebări, este notată din nou printr-un salt de cvintă ascendentă, dar de această dată într-un registru înalt pentru vocea de alt. Acesta trebuie executat aproape ca pe o exclamație. Rita este atât de îngrijorată încât o cuprinde panica.

Înainte de încheierea acestei scene cu replicile corului, în linia eroinei apar fraze melodice de o mare dificultate vocală:



Urcarea pe sunetele cromatice ascendente până în registrul supra-acut al vocii de alt exprimă aici starea de neliniște interioară, durere, angoasă, care culminează cu un strigăt, pe sunetul *La 2*. Această frază melodică trebuie cântată cu o bună

susținere pe respirație, cu un *legato* desăvârșit în stil belcanto, realizând o creștere de intensitate de la *mf* spre *f* sau chiar *ff*.

După cum am văzut până acum, linia vocală a personajului *la sorella* se desfășoară preponderent în registrul acut al vocii de alt, compozitorul indicând nuanța de *forte* și chiar *fortissimo* în multe dintre pasajele muzicale. Acest lucru cere interpretului acestui rol o bună dozare a forțelor interpretative pe parcursul lucrării în întregime.

Lamento della sorella este cel mai desfășurat număr solo al eroinei în operă, aici chipul ei suferă o schimbare proeminentă: ea ne apare maturizată, hotărâtă și decisă să schimbe lucrurile.

Dacă prima apariție a Ritei în operă, din primul tablou, a fost una foarte rezervată, puțin timidă, fiind redată printr-o gestică reținută, pe parcurs, gesturile ei devin tot mai hotărâte, privirea mai directă și chiar amenințătoare. Expresia întregului corp, care este la început angajată timid, se dezvoltă pe parcurs în gesturi largi și ferme.

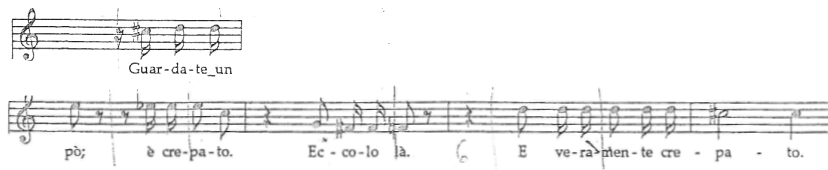
Lamento della sorella reprezintă nu doar culminația liniei eroinei ci constituie și un punct culminant în cadrul operei în întregime. Astfel, aici pe lângă partiția vocală solo a Ritei apar celelalte personaje ale operei: madre, padre, Gregorio, corul și orchestra. Fragmentele solo ale eroinei se împletesc aici cu celelalte voci, contrapunându-se cu liniile lui Gregorio și ale corului sau realizând un dialog, care trece într-un terțet cu părinții ei.

Și în această scenă compozitorul folosește același procedeu stilistic: repetarea de cuvinte și expresii:



Tempo-ul rapid al *Lamento*-ului (*Allegro*) atribuie un caracter agitat și nervos liniei vocale a eroinei. Din punct de vedere vocal aceste fraze muzicale scurte vor fi redată prin intermediul unei diversificări dinamice deosebite, cu participarea gesticii și a mimicii (expresia feței), transmițând încordarea interioară. Cele două cuvinte nu trebuie legate între ele, scoțând în evidență cuvântul „più” („mai”), fiind articulate cu claritate. Nuanța preponderent *piano* permite colorarea vocală a cuvintelor, dându-le expresia necesară. Trecherile de la registrul de piept la cel mixt vor fi făcute omogen.

Ultimele apariții ale Ritei în operă se produc în cele două scene ale tabloului VII. În prima scenă a acestuia, *Sepellimento di Gregorio, la sorella* este aceea care constată că fratele ei a murit, pentru că nu mai mâncase nimic de multă vreme. Tonul ei este însă rece și nelipsit de duritate:



Linia ei vocală are aici un caracter declamativ, ceea ce implică o dicție foarte clară a cuvintelor, care abundă de consoane. Expresia feței sale, precum și gestica trebuie să sugereze o lipsă de milă și compasiune. Vocea ei trebuie să exprime răceală și indiferență.

În *Canzonetta del padre*, ultimul număr al operei, Rita se alătură într-un terțet părinților săi, plină de mulțumire de sine și speranță în legătură cu viitorul familiei:

Allegretto

The musical score is for a three-part vocal setting (Madre, Sorella, Padre) and piano accompaniment (Pno.). The tempo is marked "Allegretto". The lyrics are "An - dia-mo col tram fuo - ri cit - ta in a - per - ta". The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The vocal parts are in soprano, alto, and bass staves, respectively. The piano accompaniment is in grand staff notation. There are some handwritten annotations in the score, including "di" and "la" in the vocal parts, and "di" in the piano part.

Redând „diagrama” psihologică a eroinei pe parcursul operei în general, și în mod special în acest număr solo, am apelat la calitățile expresive și coloristice ale vocii de alt, deoarece puterea „de acțiune” a coloritului tonal al sunetului este deosebit de mare. Bogăția și multitudinea posibilităților tonale ale vocii creează posibilitatea transmiterii a celor mai intime trăiri și sentimente, chiar și atunci când lucrarea este

interpretată într-o limbă străină, cum este în cazul de față (în limba italiană).

Particularitățile liniei vocale ale personajului la sorella fac apel la combinarea celor mai diferite elemente ale tehnicii vocale. Mijloacele tehnice de care trebuie să dispună la sorella sunt: o voce penetrantă și mlădioasă, capabilă de gingășie și implicare precum și de accente dramatice, o întindere vocală mare, în special în registrul acut, o respirație de mare performanță, o paletă infinită de nuanțe, de la cele mai stinse la cele mai puternice și o mare rezistență fizică și vocală.

În concluzie, pentru a interpreta acest rol, stăpânirea unei tehnici vocale desăvârșite este indispensabilă, permițând menținerea unei maniere de cântare bazată pe ușurința emisiei vocale, pe naturalețea și libertatea întregului proces fonator. Iscusița de a transmite și de a face inteligibile propriile gânduri, prin intermediul unui colorit tonal variat, va contribui la realizarea expresiei interioare a personajului zugrăvit.

Capitolul III

Lumea sonoră a liedului românesc

Particularități stilistice și interpretative ale genului de lied

Caracteristici estetice și muzicale ale genului de lied

„Tema hermeneuticii vocale află în gestația, structura și evoluția liedului un element de referință absolut necesar pentru orice profesionist al cântului care urmărește desăvârșirea pedagogică și o formație muzicală completă.”

Consuelo Rubio de Uscătescu⁷

Liedul este una dintre cele mai vechi și mai intime forme ale artei sunetelor, desemnând deopotrivă un gen și o formă muzicală, fiind și un mijloc de exprimare artistică a sentimentelor interiorizate.

Genul de lied reprezintă o lume unitară și indivizibilă a trăirii artistice în care se contopesc textul muzical și cel poetic.

⁷ Consuelo Rubio de Uscătescu, *Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1989, p. 58

Poetul, compozitorul și interpretul formează o trinitate a cărei rezultantă este nașterea acestei forme sonore expresive numită lied.

Așadar, interpretul este ghidul ascultătorului, dezvăluindu-i ideile poetice și componistice exprimate în textul literar și în cel muzical. Cuprinderea perspectivală a compoziției lucrării interpretate, pătrunderea în structura ei dramatică și muzicală, capacitatea de a „motiva” elementele și mijloacele de expresie folosite de către poet și compozitor, reprezintă aspectele fundamentale ale interpretării artistice.

Cheia unei interpretări cu adevărat valoroase stă nu doar în admirabila voce sau în tehnica desăvârșită, în redarea perfectă a nuanțelor sau într-o expresivitate luată izolat, ci în totalitatea acestor elemente, cărora li se adaugă capacitatea de reliefare a propriei concepții artistice. Liedul este o înaltă școală a expresiei în cânt, cerând interpretului o deosebită pregătire muzical-artistică și vocal-tehnică.

Genul de lied joacă un rol deosebit de important în educarea și formarea cântărețului, contribuind la dezvoltarea laturii lui artistico-expresive și la crearea unor deprinderi vocale specifice genului muzicii de cameră, fiecare gen muzical presupunând o metodologie de cânt aparte.

Dinamica realizării scenice a unei lucrări aparținând genului muzicii de cameră, cum ar fi liedul, diferă mult de cea a unui rol de operă, unde cântărețul are la dispoziția sa câteva acte, pe parcursul cărora poate dezvălui în fața publicului

multilateralitatea caracterului personajului interpretat. Acest aspect diferențiază genul cameral de lied de cel al operei, în care interpretul este implicat în realizarea unei singure persoane concrete, a cărei evoluție se derulează pe parcursul a câtorva acte.

Cântărețul trebuie să posede un colorit tonal bogat și o flexibilitate tehnică deosebită, o voce cultivată deosebindu-se printr-un colorit tonal variat și fecund în nuanțe. Astfel, vocea trebuie să curgă uneori lin, moale, de parcă ar fi un instrument cu coarde (vioară sau violoncel), alteori trebuie să sune puternic, viguros și cu fermitate, potrivit alăturilor, iar în alte cazuri asemănându-se sunării luminoase a lemnurilor (flaut, clarinet oboi) etc.

Genul de lied impune și o altă relație dintre interpret și public, în comparație cu genul de operă. Aici se creează o comunicare mai directă și mai intimă dintre cântăreț și auditor. Într-un recital de lied cântărețul este acela care creează atmosfera muzicală necesară, neavând la dispoziție decor, costumație, machiaj și alte accesorii ale spectacolului de operă. Gesturile sale trebuie să fie reduse doar la câteva mișcări expresive, fiind necesară elaborarea unui comportament scenic adecvat. Orice gest care nu izvorăște dintr-o convingere personală ce ar atribui acestuia o semnificație anume a momentului artistic este inutil, chiar ridicol și jenant.

Redarea mesajului artistic conținut în lucrările ce aparțin genului vocal de cameră este realizată de doi interpreți: pianistul și solistul vocal. Celui din urmă îi revine un rol definitoriu,

deoarece tocmai el este acela care prin intermediul cuvintelor transmite în modul cel mai direct mesajul lucrării către ascultători. Pentru reușita în atingerea acestui scop este necesară, însă, o colaborare strânsă dintre cei doi interpreți, aceasta fiind nu doar o cerință a genului abordat ci rezultă și din amplitudinea hermeneutică a cuvântului voce, al cărui înțeles provine din verbul german stimmen, însemnând „a se potrivi sau a fi de acord”.

Textul poetic care stă la baza lucrărilor vocale, în combinație cu celelalte componente ale limbajului muzical (melodia, ritmul, sintaxa, forma, dinamica și timbrul) determină particularitățile ei estetico-expresive și în consecință și pe cele interpretative. Astfel, doar pătrunderea în adâncul sensului poetic și muzical a lucrării interpretate va permite reliefarea adecvată a expresiei artistice a acesteia.

Așadar, interpretarea de lied pretinde solistului vocal o temeinică pregătire tehnică și muzicală, maturitate în gândire, cultură literară, cunoștințe de armonie, polifonie, forme muzicale, limbi străine, toate acestea contribuind la realizarea unei interpretări de înaltă valență artistică.

Cu cât mai mult ne apropiem de contemporaneitate cu atât hotarele dintre cantabilitate și recitativ în lucrările muzicale vocale par mai șterse, iar cu cât mai simplu pare limbajul muzical folosit de către compozitori, cu atât mai dificilă este realizarea lui muzicală și artistică pentru interpret. Din această cauză

interpretând o lucrare muzicală cântărețul trebuie să urmeze aceeași cale pe care a urmat-o și compozitorul.

În concluzie, pentru a-și însuși un repertoriu variat din punct de vedere stilistic, care cere resurse interpretative diverse, cântărețul are de parcurs o perioadă de muncă susținută, de învingere a dificultăților care se ascund în partitură, atât din punct de vedere al melodiei, al ritmului, al tesiturii, al respirației, cât și sub forma problemelor de pronunție a unor texte în limba germană, franceză, italiană, spaniolă etc.

O viziune interpretativă asupra câtorva lieduri de Gheorghe Dima: „Grossmutter”, „Hotărâre”, „Noi Trei”, „Somnoroase păsărele” și „Curcile”

În activitatea mea artistică, genul de lied a reprezentat o formă de manifestare predilectă (alături de genul vocal-simfonic) pentru care am avut o afinitate nativă, datorită în deosebi plăcerii pentru poezie și literatură.

De aceea tocmai repertoriul românesc, în care simțeam cursul viu al versului în toate elementele sale componente (ritm, metru, rimă, sens, subtext, metaforă, epitet etc.) m-a atins cu putere, mai ales când acest vers este îmbrăcat și potențat de expresia muzicală impregnată de esențele folclorice românești.

Așa se face că programele mele de lied s-au axat pe creația unor compozitori ca: Gheorghe Dima, Tudor Jarda și Sigismund Toduță, simțindu-mă responsabilă și totodată

onorată de această oportunitate de a dezvălui în fața auditoriului un univers muzical deosebit, care ființează și vibrează în lumea sonoră a liedului românesc. Fiecare dintre lucrările selectate pentru recitalurile mele prezintă o infinită varietate de nuanțe, inducându-ne o imensă bogăție de imagini poetice și muzicale.

Inspirația, claritatea ideii, profunzimea emoțională a mesajului artistic și capacitatea de descoperire a potențialului poetic al textelor folosite, caracterizează fără îndoială lucrările vocale ale acestor eminenți compozitori, solicitând interpretului bogate resurse de expresie vocală.

Creația lui Gheorghe Dima a adus o contribuție unică la dezvoltarea muzicii românești, creația de lied a maestrului reprezentând o culme a genului în literatura muzicală românească a secolului XIX.

Bogăția și varietatea limbajului muzical a liedurilor lui Dima permit interpretului să își manifeste fantezia artistică, cerând descoperirea tuturor virtuților lui tehnice și a bogatei palete de culori timbrale ale vocii. Liedurile lui Dima se impun prin caracterul lor diversificat și prin varietatea mijloacelor de expresie folosite. În acest sens fiecare dintre aceste lieduri reprezintă o sarcină aparte din punct de vedere al tehnicii de execuție vocală.

Vom prezenta, în cele ce urmează 5 lieduri de Gheorghe Dima. Ambitusul vocal al celor cinci lucrări selectate se potrivește perfect posibilităților tehnice ale vocii de alt, al cărei timbru conferă o nuanță inedită capodoperelor lui Dima.

Liedurile lui Gheorghe Dima pretind o inepuizabilă și variată gamă de resurse interpretative. Fiecare dintre cele cinci lucrări creionează o lume aparte, evocând anumite dispoziții, amintiri și gânduri ale compozitorului. Caracterul lor contrastant se explică prin varietatea textelor poetice abordate, dar și prin faptul că aparțin diferitelor perioade de creație ale maestrului.

„Profilul componistic al compozitorului Gheorghe Dima – scrie Ana Voileanu-Nicoară în monografia sa – se poate defini prin sinceritate, bogăția sentimentelor, dramatism. Gheorghe Dima scrie având un important țel: să realizeze și să concretizeze ideea poetică la maximum posibil. Toate mijloacele muzicale sunt puse la dispoziția acestei serviri a textului, text cu care muzicianul Gheorghe Dima se identifică în totalitate. Și conform atmosferei pe care o degajă textul, muzica lui Dima poate să fie de o egală intensitate dramatică, lirică, patetică, intimă, melancolică, duioasă sau avântată. Nu vom putea găsi în creația lui Dima două lucrări care se aseamănă, mijloacele de expresie variind neîncetat.”⁸

Gheorghe Dima este un muzician format în Germania, educat într-un spirit riguros de înalt profesionalism, ceea ce transpare în rigoarea construcțiilor formale ale lucrărilor lui, în echilibrul contrastelor, în claritatea sonorităților, în spiritul muzicii. Creația compozitorului sintetizează, într-o manieră personală, tot ceea ce putea contribui la edificarea imaginii

⁸ Ana Voileanu-Nicoară, *Gheorghe Dima - viața, opera*. Editura ESPLA, București, 1957, p. 142

artistice, prin contopirea elementelor universale și naționale. Intenția sa a fost să realizeze o sinteză dintre elementele de cultură națională și universală sub forma fuziunii tehnicii europene de compoziție cu melodia populară românească.

Expresia elevată, plasticitatea, sinceritatea, spontaneitatea, elanul romantic, toate acestea reprezintă câteva dintre caracteristicile capodoperelor lui Dima - compozitor care s-a dedicat în exclusivitate muzicii vocale, impunându-se prin numărul impresionant de lucrări scrise în acest gen muzical, dar mai ales prin valoarea lor artistică.

În consecință, a interpreta opera lui Dima înseamnă a găsi modalitățile de expresie muzicală și sufletești care să dea viață unui adevăr uman și poetic ce nu poate fi altul decât cel exprimat.

Liedul cu titlul *Grossmutter (Bunica)*, este o lucrare dedicată de către compozitor Majestății Sale Elisabeta, Regina României care de fapt semnează versurile sub pseudonimul Carmen Sylva. (Fiind o lucrare scrisă pe un text german am preferat interpretarea ei în această limbă.) Lucrarea se distinge prin tonul său de naivitate capricioasă și inocență copilărească, fiind scrisă într-o manieră de cânt vorbit (*Sprechgesang*), amintindu-ne despre celebrul ciclu musorgskian *Colțul copiilor*. Acest lied conține o nuanță autobiografică, evocând amintirile din copilăria compozitorului, în special zilele petrecute alături de bunica sa maica Frosa (Eufrosinia Ciurcu).

În această lucrare, foarte concisă de altfel, linia vocală are un caracter declamativ, redând intonațiile schimbătoare ale vocii copilului:

Gesang.

Gross - mut - ter! spiel' mit mir! Gross - mut - ter! sing' zu mir!

Piano.

Gross-mut - ter! hilf auch mir! und mich lass rei - ten!

ant. - m. - c. - *ant. - m. - c. -*

The image shows a musical score for a song. The top system is for the voice (Gesang) and piano (Piano). The voice part is in 8/8 time and has a declamatory, speech-like quality. The piano part is in 8/8 time and features a simple, harmonic accompaniment. The lyrics are in German. The bottom system continues the piano part with the lyrics 'Gross-mut-ter! hilf auch mir! und mich lass rei-ten!' and includes handwritten notes 'ant. - m. - c. -' and 'ant. - m. - c. -'.

Muzica îmbracă textul mereu într-o altă nuanță de expresie prin intermediul unor oscilații armonice. După cum vedem și din fragmentul de mai sus, frazele muzicale, a căror contur melodic se desfășoară secvențial, reprezintă o mișcare melodică cromatică ascendentă. Simplitatea aparentă a discursului muzical al lucrării ascunde însă cerințe tehnice deosebite. În acest sens caracterul schimbător al fiecărei fraze muzicale, ce transpare atât în textul poetic, cât mai ales în cel muzical, trebuie surprins și redat vocal:

Gross-mut - ter! lau - fen wir?

Gross-mut-ter! schau-eln wir? Gross - mut - ter! re - den wir von al - ten Zei - ten

poco rit.

The image shows a musical score for a song. The top system is for the voice (Gesang) and piano (Piano). The voice part is in 8/8 time and has a declamatory, speech-like quality. The piano part is in 8/8 time and features a simple, harmonic accompaniment. The lyrics are in German. The bottom system continues the piano part with the lyrics 'Gross-mut-ter! schau-eln wir? Gross-mut-ter! re-den wir von al-ten Zei-ten' and includes a handwritten note 'poco rit.'.

Fiecare frază muzicală aduce cu sine o nuanță diferită a caracterului adresării copilului față de bunica lui, în ele străbătând hotărârea, rugămintea, bucuria jocului, misterul și visarea, exclamații interrogative etc. Pentru a reda toate aceste nuanțe ale dispoziției copilului imaginația noastră ne trimite spre domeniul vizualului. Fiecare dispoziție se asociază în mintea noastră cu o pată de culoare, căreia îi corespunde o anumită nuanță timbrală a vocii. În acest sens, interpretarea vocală a acestui lied trebuie realizată prin intermediul unor discrete nuanțări ale vocii, obținute datorită unor ușoare variații de intensitate, ceea ce va crea mici accente de umbră și lumină. În ajutorul nostru vine linia pianului, rolul căruia este foarte important în „comentarea” textului, contribuind la aprofundarea imaginii prin efectele armonice și schimbările de factură muzicală:



Grossmutter este o lucrare care pretinde interpretului folosirea unei largi palete de nuanțe vocale, atât din punct de vedere coloristic cât și de intensitate. Astfel, vocea evoluează aici de la nuanța de piano (la începutul liedului) până la cea de forte în punctul lui culminant (la sfârșitul lucrării):



Aici este foarte importantă realizarea gradată a fluctuațiilor de intensitate. Cuvântul "Grossmutter" („Bunica”) trebuie cântat în nuanța de forte, cu un sunet plin și „rotund”, realizând un decrescendo puternic, astfel încât sunetul Fa 2 (cel mai acut din lucrare, de altfel) să fie cântat în nuanța de mezzo-piano sau chiar piano. În ultimele două măsuri vocea trebuie să sune forte discret, cu multă finețe, transmițând dulceața unei stări visătoare și tainice, subliniată de către compozitor și prin indicația agogică de *ritenuto*.

Linia vocală, prin caracterul său declamativ, cere interpretului o articulație și o dicție foarte clară a textului poetic. Aceasta este de fapt cheia în interpretarea acestui lied. Respirația trebuie bine dozată, permițând evidențierea punctului culminant de la sfârșitul lucrării. Interpretarea vocală va fi caldă, sinceră, mimica și gestică contribuind la sublinierea fiecărei dispoziții.

Liedul *Hotărâre* ne deplasează într-o cu totul altă dimensiune a existenței umane. Aici este evocată sfera liricului, a nostalgicului, pendulând între suferință și visare. Compozitorul a dedicat această lucrare celei de-a doua soții a sa, Maria Bologa.

În acest lied se conturează tendința de apropiere față de lumea poetică românească, manifestată în ultimele perioade ale creației compozitorului.

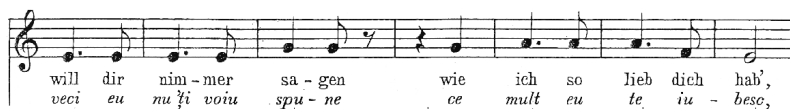
Arhitectonica lucrării reprezintă o articulație tristrofică, având o formă de lied. Toate mijloacele de expresie muzicală sunt subordonate aici atmosferei lirice degajate de textul poetic, Dima intuind aproape pictural caracterul distinct al armoniei, aceasta având un viu colorit romantic.

Linia pianului are un rol deosebit de important aici. Pianul nu este un simplu însoțitor al vocii, ci un factor esențial al unui dialog constant, subliniind și definind atmosfera și sentimentele exprimate în textul poetic al lucrării. Astfel, colaborarea dintre cântăreț și pianist constituie un aspect important în realizarea interpretării artistice a acestei lucrări.

Introducerea realizată la pian evocă o atmosferă lirică, aducând un ton epic sau chiar baladesc. Acordurile arpeggiate, în care alternează umbre și lumini evidențiate de jocul majorului și minorului, creează impresia sunării unei harpe:



Linia vocală a primei strofe reprezintă o îmbinare dintre declamație și melodie, menținând un ton lento expresivo, indicat de către compozitor. Prima frază muzicală aduce o expresie rezervată, desfășurându-se într-un ambitus restrâns:



În cea de a doua frază emoția apare mai exteriorizată, aceasta fiind exprimată prin respirația intervalică mai largă a liniei melodice și prin diversificarea susținerii acordice din linia pianului:

Linia vocală a primei strofe a liedului trebuie realizată legato în stil belcanto, cu o bună susținere pe respirație, realizând filarea tonului pe sunetele Si 1 și Mi 1, textul poetic fiind articulat cu claritate. Pauzele din interiorul frazelor muzicale nu trebuie să întrerupă linia melodică, aici fiind nevoie de continuitate, chiar dacă este un moment care permite respirația.

Strofa mediană aduce un contrast expresiv față de cea anterioară. Aici urmărim producerea unor schimbări majore la nivelul tuturor parametrilor discursului muzical: melodie, armonie, ritm și dinamică. Toate acestea subliniază încărcătura dramatică a textului poetic, descoperind laturile lui ascunse: trăirea emoțională intensă și pendularea între suferință și visare.

Astfel, caracterul liniei vocale se schimbă simțitor. Aceasta se avântă liber, pe o întindere mai mare, aducând o

expresie adânc romantică, subliniată și de linia pianului, a cărui factură de asemenea se schimbă. Caracterul melodizat al liniei vocale este subliniat prin schimbările dinamice expresive realizate la nivelul frazelor muzicale dar și pe un singur sunet, ceea ce impune folosirea filării tonului, pe sunetul Re b 2:

soll fle - hen um mein Glück,
nu vreau a o cer - și,

nile

În această strofă mediană vocea trebuie colorată diferit față de strofa anterioară, redând exaltarea romantică a sentimentului resimțit de erou. Trecherile de la sunetele din registrul de piept la cele din registrul vocal mixt trebuie realizate omogen, efectuând un crescendo spre sunetele acute, cu o bună susținere pe respirație a sunetelor lungi. Respirația între fraze trebuie făcută cu rapiditate, pentru a nu întrerupe legato-ul liniei melodice.

Aspectul coloristic al lucrării este evidențiat de planul ei armonic, unde urmărim o serie de inflexiuni modulatorii, precum și armonizarea aceluiași sunet al liniei vocale prin acorduri diferite:



Astfel, acordurile pianului colorează sunetul *Do 2* mai întâi într-o nuanță minoră (prin acordul *La* minorului), iar în măsura următoare, terțcvartacordul de pe treapta a III-a a tonalității atribuie cuvântului „vis” o culoare mai pregnantă. Aceste nuanțări ale dispoziției trebuie redată și vocal, folosind bogata paletă de culori disponibilă vocii de alt. În acest sens, coloritul armonic variat al liniei pianului contribuie la redarea vocală nuanțată a sunetelor repetate ale melodiei.

Cea de a treia strofă a lucrării, care reprezintă repriza dinamizată a acesteia, readuce tonalitatea inițială - la minor, sfârșindu-se în stil bachian, cu acordul *La* majorului omonim:

Ultimele cuvinte ale liedului: „pe tristul visător” exprimă starea eroului pe care am încercat s-o sugerăm prin culorile vocale folosite (am considerat necesară evidențierea cuvântului

„tristul”). Sunetele vocii de piept nu trebuie să sune aici foarte consistent și întunecat, ci dimpotrivă ușor și lejer, ceea ce poate fi obținut prin includerea rezonatorilor capului și cântarea „pe zâmbet”. Dispoziția „majoră” a ultimului sunet va fi exprimată și prin intermediul expresiei feței, plină de căldură și tandrețe.

Astfel, interpretând această capodoperă miniaturală am încercat să redăm prin intermediul mijloacelor vocale o bogată paletă de nuanțe a dispoziției lirice, prezentă în fiecare frază melodică a liedului lui Dima.

Următoarea lucrare a recitalului nostru o reprezintă liedul Noi trei, pe versuri de Th. Bakody, în traducerea Mariei Baiulescu. Textul poetic al acestei lucrări abundă de comparații metaforice care transpar și în muzica ei. Narațiunea desfășurată aici are un caracter foarte personal, fiind prezentată la persoana întâi.

Lirismul expresiei muzicale și poetice prezent în primele două strofe ale liedului capătă un caracter nostalgic în cea de-a 3-a. Singurătatea autorului transpare aici, fiind redată printr-o comparație metaforică cu „salcia ce jalnic stă ...”.

Planul tonal al lucrării se remarcă prin trecerile tonale de la Mi major (strofa 1), prin do# minor (strofa a 2-a) spre mi minor (strofa a 3-a), tonalitate (introdusă prin intermediul unei modulații enarmonice) în care se sfârșește lucrarea. Această evoluție tonală contribuie la o „întunecare” gradată a dispoziției lirice, aducând spre sfârșitul lucrării o nuanță minoră plină de tristețe.

Contrastul tonal dintre strofe este amplificat și prin cel de tempo. Astfel, prima strofă a liedului se desfășoară într-un tempo *Andantino delicato*, cea de a 2-a conține indicația: *Un poco più mosso*, caracterul mișcat și dinamic al acesteia creând un contrast expresiv în raport cu strofa anterioară, amplificat odată cu strofa a 3-a, care se desfășoară *Un poco lento*.

Așadar, fiecare strofă aduce cu sine o dispoziție nouă. Contrapunerea unor imagini contrastante există însă nu doar între strofe ci și în interiorul lor. Astfel, în strofa 1 a lucrării linia vocală începe cu o melodie a cărei ritm punctat impune vocii un sunet delicat și fin, o bună articulare a textului poetic însoțită de o flexibilitate vocală, toate acestea contribuind la redarea caracterului puțin jucăuș al liniei melodice:



Sfârșitul primei strofe este marcat de cuvintele „așa e ea”. Aici vocea trebuie să aducă o nuanță nostalgică, subliniată și de profilul melodic-ritmic al textului muzical, evidențiind nuanța visătoare și plină de nostalgie a dispoziției lirice. Trecerea de la un sunet la altul trebuie făcută legato, realizând un portar la voce în stil belcanto pe cuvântul „așa”.



Strofa a doua a liedului se desfășoară, după cum am amintit anterior, mai mișcat. În linia vocală urmărim o îmbinare a frazelor cu caracter declamativ cu cele melodizate:



Simplitatea și profunzimea textului poetic solicită vocii un colorit timbral „plin”, un legato susținut, ceea ce va asigura o realizare vocală interiorizată. Interpretarea acestei strofe foarte dinamice de altfel, impune interpretului folosirea unei nuanțe lirice plină de gingășie, iar fluiditatea continuă a liniei vocale trebuie realizată prin intermediul unei flexibilități laringiene, folosind un atac prompt al tonului, dar lipsit de duritate.

Ultima strofă a liedului lui *Noi trei* se desfășoară, după cum am amintit, în mi minor, creând un raport de terță inferioară în comparație cu do# minorul din strofa anterioară. Aici compozitorul reușește să creeze o atmosferă lirică tulburătoare, plină de intimitate. Imaginile poetico-muzicale vor fi interpretate cu multă finețe și discreție, păstrând un echilibrul al mimicii și gesticii. În acest lied nuanțele cuvintelor textului poetic sunt descoperite atât prin intermediul liniei vocale, cât și prin cea a pianului, între aceste două linii realizându-se treceri metaforice, prezente și în textul poetic al lucrării:



În consecință, dificultatea interpretării acestui lied constă în redarea dispoziției lirice ce predomină aici, folosind o gradație fină a nuanțării vocale.

Liedul *Somnoroase păsărele* reprezintă una dintre lucrările de vârf ale compozitorului, alături de celelalte liedurile scrise pe versurile marelui nostru poet național Mihai Eminescu. Este o lucrare de subtilă inspirație romantică, în care compozitorul tratează într-o manieră inedită versurile lui Eminescu. Liedul conceput într-o formă strofică, se distinge printr-o admirabilă claritate a scriiturii, conținând modulații pasagere cu revenirea în final la tonalitatea inițială.

Liedul va fi interpretat nuanțat, dând sens și cursivitate relatării muzicale, cu blândețe și rafinament, fără gesturi exagerate.

Compozitorul evidențiază aici câteva cuvinte ale poeziei:



Cuvintele „noapte bună” (repetate de două ori) și „somnul dulce”, însoțite de o succesiune acordică a liniei pianului, întrerup parcă lina curgere a mișcării anterioare, desfășurată egal, pe șaisprezecimi. Aceste cuvinte, evidențiate de către autor, trebuie scoase în evidență și de către interpretul vocal, fără a părăsi însă nuanța de piano. Nuanțarea dinamică a lucrării în întregime oscilează în jurul unui piano, chiar pianissimo și doar uneori mezzo forte. Menținerea acestei nuanțe cere interpretului stăpânirea impecabilă a aparatului său vocal. Fără îndoială un sunet luat în piano va pătrunde în orice colț al sălii dacă este perfect centrat, intonat cu un ton clar și fără vibrato puternic.

Pentru a reda legănatul ușor, propriu cântecului de leagăn evocat în acest lied, vocea trebuie purtată de la un sunet la altul (portamento). Scriitura muzicală a liniei vocale ne cere de asemenea folosirea altor elemente împrumutate din tehnica belcanto-ului, și anume *messa di voce*:

*p*ă - sã - re - le *p*e lã cui buri se a - du - nã,
 flie - gen lei - se ih - ren trau *m.d.* ten Ne - stern zu, *m.d.*
m.s. *m.s.*

Indicațiile agogice ale lucrării, alternarea măsurilor binare și ternare, pauzele expresive (de o măsură, între strofe)

toate acestea ne călăuzesc în execuția vocală propriu-zisă, dezvăluindu-ne intențiile compozitorului. Vocea interpretului trebuie să sune liniștit, echilibrat, sunetul să fie catifelat și plin de gingășie, realizând ușoare descreșteri de intensitate la sfârșitul frazelor muzicale.

În încheierea programului de lucrări scrise de Gheorghe Dima am ales liedul *Curcile*, scris pe versuri de Vasile Alecsandri – o capodoperă ce cucerește prin dinamica și caracterul său plin de vervă umoristică. O lucrare care datorită calităților sale poetice și muzicale rămâne vie în memoria și inima interpretului și a ascultătorilor.

Caracterul umoristic al liedului este evidențiat chiar de la începutul lucrării când pianul imită onomatopeic „strigătul” pe care îl produce curca:



Linia vocală a liedului se remarcă prin caracterul său declamativ. În acest sens deosebit de importantă devine aici pronunțarea clară și precisă a fiecărei silabe și a fiecărui cuvânt:

A musical score snippet for the vocal line of the song 'Curcile'. It is written in G major and 2/4 time. The melody is declamatory, with lyrics written below the notes. The piano accompaniment is marked *p*. The lyrics are: *bine declamat*
Ni - ște curci în - bă - lri - ni - te, gîr - bo - vi - te și zbur-

După cum vedem, compozitorul indică interpretului vocal maniera în care trebuie să cânte: bine declamat. În acest context trebuie să menționăm că autorul sugerează inflexiunile dorite ale intonației vocale prin remarci precum: bine declamat (la începutul liedului), guraliv, cu emfază, iar la sfârșitul lucrării: rărit, cu tact.

Liedul *Curcile* se remarcă prin participarea a câtorva personaje diferite: autorul, curcile și un câine, fiecare dintre ele fiind înzestrat cu un specific muzical aparte, ceea ce trebuie redat și vocal. În acest sens, lucrarea pretinde interpretului să fie și actor. Fiecare „personaj” necesită a fi evidențiat prin intermediul unor nuanțe vocale particulare, cu o gestică și mimică corespunzătoare. Astfel, la începutul liedului debutează „autorul”:



Această frază muzicală va fi redată „bine declamat”, cu un ton epic, fără grabă, proiectând sunetele în rezonatorii capului și cei toracici, evidențiind cuvintele „ziceau toate așa pe rând”.

Caracterul schimbător al liniei vocale este evidențiat prin intermediul profilului ritmic. Una dintre particularitățile acestuia constituind-o alternarea valorilor ritmice de optimi și saisprezecimi. În acest sens, muzica liedului urmează cu fidelitate

textul poetic, „anturajul” muzical modificându-se mereu, ceea ce se manifestă atât în linia vocală cât și în cea a pianului:

guraliv
E - lei, so - ro! e - lei, fra - te! așa pă - să - ri des - fri - na - te mai ră - ză - ali în - că voi?

p tempo

Replica curcilor trebuie redată vocal cu o „nobilă indignare”, pronunțând foarte clar fiecare cuvânt, cu realizarea unui mic crescendo spre timpul doi în primele două măsuri, iar în cea de-a 3-a, va fi evidențiat ultimul sunet, redând intonația interogativă a textului poetic, pe cuvântul „voi?”. Deși profilul ritmic al liniei vocale rămâne constant, în linia pianului se produce o divizare ritmică progresivă:

făr - a le pă - sa de noi? Nu li - e fri - că de ni - mi - că, cre - scen - do

Acest fapt contribuie la crearea unei atmosfere din ce în ce mai „precipitate”. Toată această „agitație” culminează în segmentul următor:



Acest fragment trebuie cântat în nuanța de forte, cu o voce plină și „rotundă”, redând mândria și îngâmfwarea curcilor, subliniată de către compozitor prin indicația: „cu emfază”. Dar subit intervine un alt personaj: un câine. Comentariul acestuia va fi făcut folosind o altă nuanță vocală, contrastantă cu cea precedentă. Acest nou erou nu mai cântă cu emfază. Replica lui apare într-o nuanță de mezzo piano. Interpretul trebuie să evidențieze vocal anumite cuvinte din text precum: „bătrâne”, „zbârcite”, „zburlite”:



Realizarea vocală a acestei linii presupune o dicție impecabilă, stăpânirea respirației, obținerea unei omogenități în folosirea registrelor vocii, precum și exactitate intonațională.

Deosebit de evocatoare este contrapunerea „cuvintelor autorului” în cadrul liniei câinelui:



Vocea autorului aduce un contrast expresiv datorită nuanței de piano și datorită folosirii registrului vocal de piept. Această frază scurtă trebuie redată colorând vocea într-o nuanță mai întunecată, totodată articulând bine fiecare cuvânt.

În concluzie, acest lied pretinde folosirea întregii palete policrome a vocii de alt, la realizarea acestui lucru conlucrând mai mulți factori: oscilațiile de intensitate ale vocii, modificările caracterului execuției vocale etc.

Atmosfera umoristică din *Curcile* este amplificată prin introducerea în linia pianului din ultima strofă a lucrării a unei mișcări de menuet, pianistul având și un rol vocal:

The image displays a musical score for a lied, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Romanian. The first system shows the vocal line with lyrics: "loc, oă, lă un loc nu plă -". The piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics: "rărit. în tact", "hifi nici de-un po troc", "nici de-un po - troc!", and "rărit. în tact". The piano part continues with the same accompaniment, but with a change in dynamics to *p* (piano) and a change in tempo to *Andante* (marked by a wavy line). The piano part ends with a final chord and a fermata.

În acest sens colaborarea dintre cântăreț și pianist în acest lied este foarte importantă, succesul în interpretarea acestei lucrări datorându-se ambilor interpreți.

Specificul liedurilor lui Tudor Jarda: „Ia Seama”, „Poate Amurgul”, „Inima pădurii” și „Colind”

Istoria muzicii vocale în variatele sale manifestări este în mod incontestabil strâns legată de o anumită formă de exprimare a spiritului, proprie fiecărui autor muzical în parte. În acest sens compozitorul Tudor Jarda ne deplasează într-o altă lume sonoră, diferită de cea al lui Dima, prin îndepărtarea de expresia romantică și apropierea de formele de exprimare proprii muzicii secolului XX. Cântecul popular - acest nesecat izvor de inspirație muzicală - capătă o nouă tratare în creația compozitorului, unde vechiul se intersectează cu noul într-un mod complex, unde modalul înlocuiește gândirea tonală, iar elementele limbajului muzical, precum: melodia, ritmul, sintaxa, forma, dinamica și timbrul sunt subordonate unor noi scopuri artistice. Mijloacele sale de expresie și afective sunt nelimitate: realist și imaginativ, expresiv și duios, toate aceste imagini născându-se deseori în cadrul unei singure lucrări muzicale.

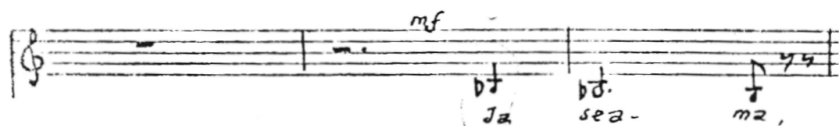
Discursul muzical al creației sale vocale caută o consistență în continuitate și o unitate arhitectonică, o amplitudine lirică unde vocea și pianul se află mereu în slujba cântului, a lirismului și a acțiunii.

Patru dintre liedurile lui Tudor Jarda au intrat în repertoriul nostru. Liedurile Ia seama, Poate amurgul, Inima pădurii și Colind. Primele două lieduri amintite au fost scrise pe

versuri de Dominic Stanca între anii 1970-1972 la Cluj și aparțin perioadei de maturitate a creației compozitorului.

Versurile liedului *Ia seama* conturează o atmosferă sumbră, plină de tristețe și neliniște interioară, ceea ce este redat muzical printr-o mișcare ritmică ostinato pe triolete în linia pianului, menținută pe parcursul întregii lucrări, precum și prin mersul de octave, în registrul grav.

Astfel, linia pianului are un rol deosebit de important în acest lied, contribuind alături de voce la descoperirea valențelor expresive ale textului poetic. Atmosfera sumbră care domină în versurile lui Dominic Stanca este redată muzical prin mijloace de expresie adecvate, învăluind cuvintele poetului în „veșminte” noi. Astfel, expresia dactilică: „ia seama” se repetă de câteva ori în text, fiind plasată de fiecare dată într-un alt context muzical. Ritmul în combinație cu conturul melodic al liniei vocale, scoate în evidență un anumit cuvânt sau silabă a acesteia, prin deplasarea accentului prozodic. Prima dată expresia „ia seama” sună sumbru și chiar amenințător:



Cuvântul accentuat aici este „seama”. Această primă intervenție a expresiei „ia seama” (repetată de două ori consecutiv) aduce o notă întunecată și datorită faptului că se cântă pe sunetul cel mai grav al lucrării: Si b din octava mică. Folosirea registrului de piept, pe o respirație profundă, în nuanța

mezzo forte, va contribui la crearea unei atmosfere sumbre și plină de neliniște. Următoarea frază:



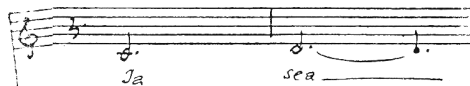
aduce o schimbare a coloritului vocal. Aceasta trebuie redată cu o voce delicată, păstrând poziția înaltă a tonului și pe cuvântul „iarba”, cântat în registrul de piept, dar fără a părăsi rezonanța de cap.

A doua apariție a expresiei „ia seama” se produce prin deplasarea accentului melodic-ritmic, ceea ce schimbă „greutatea” cuvintelor din interiorul ei. Astfel, această expresie poetică este plasată într-o nouă ambianță muzicală, exprimată prin mișcarea melodică cuprinsă în intervalul de septimă mare descendentă și un ritm sincopat:



Verbul „a lua” este cel accentuat de această dată, sunând amenințător. Trecerea de la registrul mixt spre cel de piept trebuie făcută omogen aici, expresia feței va fi rece, iar gesturile foarte reținute.

Ultima apariție a expresiei „ia seama” de la sfârșitul liedului aduce un ton de disperare:



Această frază muzicală trebuie executată pe o singură respirație, susținând bine sunetele lungi, fără vibrato exagerat.

Însă nu doar amenințarea, dramatismul și disperarea sunt prezente în lucrarea lui Jarda, ci și suferința. Intonațiile care o exprimă - intervalul de secundă mică descendentă - se strecoară atât în linia pianului cât și în cea vocală:

În liedul *Ia seama* vocea exprimă în cele mai stinse nuanțe conținutul textului poetic. Linia vocală este menținută predominant în nuanța de *piano*, realizând pe parcurs o creștere doar până la *mezzo forte*, subliniind astfel atmosfera tulburătoare a lucrării. În interpretarea acestui lied este importantă dozarea respirației. Vocea redând un clocot interior va păstra totuși un calm aparent și resemnat, evidențiind cuvintele cerute de compozitor. Dicția trebuie să fie clară, ceea ce necesită o bună articulare a consoanelor, linia vocală fiind realizată *legato*. Nu doar culorile tonale „închise” și sumbre ale vocii de alt vor fi folosite în interpretarea acestei lucrări ci și tonurile ei luminoase (de exemplu pe cuvântul „cântă”).

Interpretând liedul *Ia seama* trebuie mereu să ne amintim că interpretarea face parte dintr-un autentic proces de creație, ceea ce conferă libertate în folosirea unui întreg evantai de nuanțe tonale.

Cel de al doilea lied pe versuri de Dominic Stanca îl reprezintă *Poate amurgul* – o lucrare a cărei limbaj muzical îi atribuie o deosebită expresivitate. Și în această creație muzicală compozitorul apelează la rostirea vorbită, la acest izvor nesecat de înnoire a muzicii, devenit un stimulent important în crearea unei expresii vocale noi.

Muzica și poezia formează aici o fuziune desăvârșită. Dialectica înnoitoare dintre universul armonic și cel melodic este pusă în slujba unei năvalnice forțe de expresie, în cadrul căreia se manifestă impetuoșitatea profundelor trăiri interioare.

Scurta introducere a pianului ne deplasează din nou în cadrul sferei lirico-dramatice. Peste această linie (în care recunoaștem stilemele caracteristice lui Tudor Jarda: mișcarea de octave paralele în registrul grav, paralelismul intervalelor de septimă etc.) se aștern intonațiile „vorbite” ale vocii.

Începutul primei strofe a lucrării se remarcă printr-un ambitus foarte restrâns al liniei vocale:



Gândurile eroului sunt depănate cu întreruperi, marcate de pauzele din linia vocală, care se distinge printr-o libertate metrică, exprimată prin alternarea măsurilor de $\frac{3}{4}$ și $\frac{4}{4}$.

Interpretarea vocală are aici un caracter parlat. Sunetele din registrul de piept trebuie cântate păstrând poziționarea înaltă a tonului, pentru a nu întuneca excesiv expresia vocală. Ca o oază de lumină apare următoarea frază muzicală:



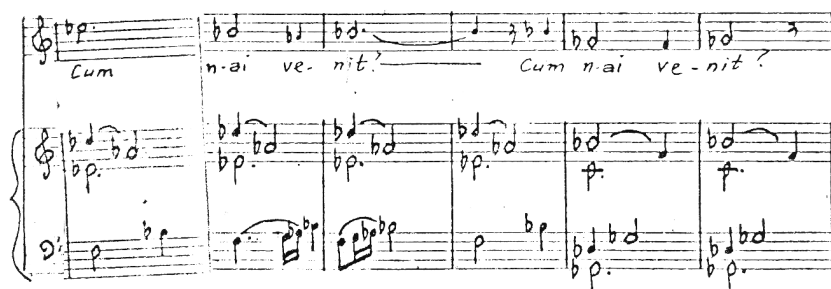
Sunetele din registrul mixt al vocii de alt trebuie să sune ușor, cu multă lumină, cu o articulare clară a cuvintelor textului poetic. Acestei fraze melodice i se contrapune următoarea, care încheie prima strofă a liedului:



Aceasta este din nou cântată în registrul de piept. Concluzionând parcă gândurile anterioare ale eroului, care este chiar autorul, această frază muzicală reprezintă o constatare și în același timp o reflecție, spusă mai mult cu buzele decât cu vocea, de aceea ea trebuie declamată aproape în șoaptă, articulând fiecare silabă cu precizie și claritate.

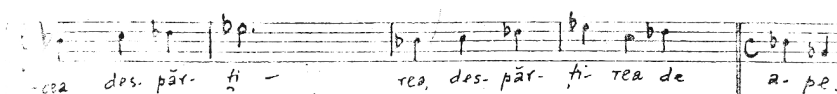
Trecerea spre cea de a 2-a strofă a liedului este făcută prin intermediul unui scurt interludiu al pianului, în care se modifică măsura (de la 7/8, trecând prin 5/4, la 3/4), tempo-ul (poco più mosso), precum și modul (re doric este preschimbat de un sib eolic). Aici eroul se adresează în mod direct, discuția petrecându-se la persoana întâi. Aceeași întrebare: „Cum n-ai venit?” se repetă de două ori, fiind plasată într-o ambianță melodică,

ritmică și armonică diferită, ceea ce impune și schimbarea nuanței vocale în interpretarea acesteia:



Prima dată aceasta sună într-un registru mai înalt și trebuie cântată în nuanța de mezzo forte, realizând o filare a tonului pe sunetul Sib 1, ceea ce permite evidențierea caracterului interogativ al acestei fraze muzicale. Dacă aici tocmai cuvântul „cum” este cel scos în evidență, apoi repetarea aceleiași întrebări accentuează negația „n-ai”. Această repetare trebuie să sune ca un ecou al frazei anterioare.

Strofa mediană se remarcă prin folosirea unei tesituri vocale mai înalte în comparație cu strofele extreme. Aceasta impune folosirea registrului vocal mixt. Linia melodică nu are aici caracterul parlat, ca în strofa anterioară. Vocea trebuie să sune aici plin, realizând un crescendo spre cuvintele „despărțirea”, care marchează punctul culminant al acestei strofe și al lucrării în general:



Articulând cu claritate cuvintele textului poetic, nuanța vocală trebuie schimbată pe aceste cuvinte. Prima dată vocea trebuie să redea disperarea resimțită de erou, iar a 2-a oară același cuvânt va fi cântat cu resemnare.

Sfârșitul liedului aduce reîntoarcerea la *tempo I*, linia vocală având un contur melodic restrâns, la fel ca și cel de la începutul lui. Cuvintele de încheiere ale lucrării „... doar nemărginirea” cer a fi interpretate cu un ton vocal în care să transpară tristețea, dar în care totodată să licărească și o urmă de speranță.

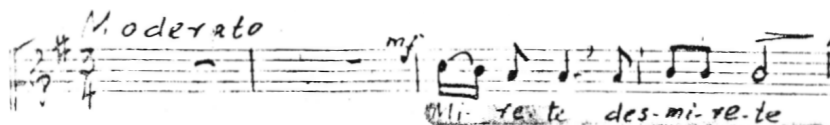
Liedul *Inima pădurii* ne descoperă lumea poetică a lui Lucian Blaga, poet-filozof, căruia îi revine un loc aparte în cadrul culturii noastre naționale. Tudor Jarda ne transportă aici din sfera lirică în lumea incantației populare.

În această lucrarea compozitorul urmează o linie melodică expresivă, caracterizată printr-o mare fluiditate și o puternică aderență la textul poetic, care abundă de profunde conotații estetice și filozofice.

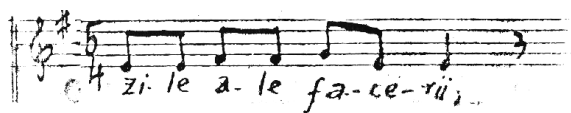
Pianului îi revine aici un rol important atât ca și creator al unei atmosfere expresive cât și ca domeniu de inovații, în cadrul căruia Jarda este un autentic maestru. Astfel, cele două măsuri de introducere ale pianului creează o atmosferă tainică și plină de mister, iar folosirea registrelor instrumentului contribuie la crearea unei senzații de spațialitate:



Suflul unei profunde inspirații folclorice propriu acestei lucrări transpare în toate elementele limbajului ei muzical: intonații melodico-ritmice, folosirea măsurilor alternative, gândirea modală etc. Expresia „*Mire-te desmire-te*” devine un leitmotiv al lucrării, care se repetă de mai multe ori pe parcursul acesteia, fiind plasată în condiții muzicale diferite. Prima dată cuvintele „*Mire-te desmire-te*” apar chiar la începutul liedului:

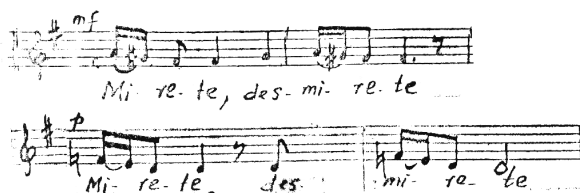


Acestea vor fi cântate în registrul vocal mixt al vocii de alt, pronunțând clar fiecare cuvânt, realizând filarea tonului pe sunetul *Si* 1. Următoarea frază melodică creează un viu contrast cu aceasta, atât din punct de vedere ritmic, melodic cât și timbral:



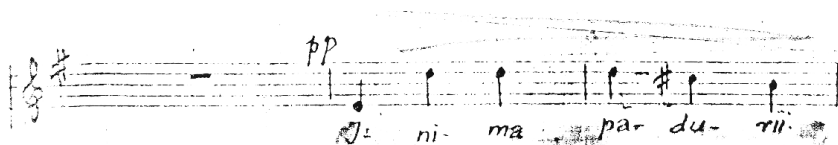
Această frază are un caracter declamativ, va fi cântată în registrul de piept, cu o voce foarte „rotundă”, în nuanța de *mezzo forte*.

Următoarele apariții ale cuvintelor „Mire-te desmire-te” se evidențiază printr-o coborâre progresivă la intervalul de terță inferioară:



Aceste fraze muzicale scurte de un caracter diferit păstrează totuși incipitul intonației ritmico-melodice al de la începutul liedului. Caracterul lor diferit trebuie redat și vocal, prin nuanțări gradate ale vocii. Astfel, dacă la început redarea vocală a frazei „Mire-te desmire-te” presupune prezența unei străluciri vocale (obținută datorită folosirii corecte a cavităților rezonatorii), aceasta se pierde treptat, datorită coborârii spre registrul de piept a vocii de alt. Coborând însă trebuie păstrată și în continuare poziția „înaltă” a tonului, fără a întuneca excesiv sunarea vocii.

Sfârșitul liedului este foarte expresiv:



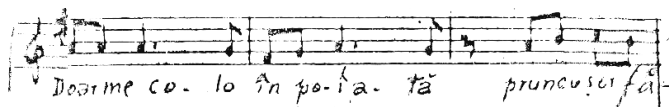
Această frază de încheiere trebuie realizată cu un sunet ușor, cu un *legato* impecabil, efectuând spre sfârșitul acesteia un *decrecendo* expresiv cu care totul se stinge. Ambianța armonică a liniei pianului va completa imaginea muzicală plină de mister.

Liedul *Inima pădurii*, la fel ca și toate lucrările lui Tudor Jarda ce aparțin acestui gen vocal de cameră pun în fața interpretului o serie de cerințe de interpretare de ordin tehnic și artistic. Printre acestea menționăm: acuratețea intonației, respectarea exactității ritmice și dinamice, folosirea omogenă a registrelor și explorarea culorilor tonale ale vocii de alt, conlucrarea cu pianistul etc.

Încheierea galeriei de lucrări scrise de Tudor Jarda prezentate în această lucrare am făcut-o prin liedul *Colindă*, de asemenea scris pe versuri de Lucian Blaga. La fel ca și *Inima pădurii*, *Colindă* reprezintă o lucrare de adâncă inspirație folclorică. Deosebit de interesant este profilul ritmic al celor două strofe ale liedului. Astfel, strofa 1 a liedului se desfășoară pe fundalul unui ritm *ostinato* menținut la mâna dreaptă a pianului:



Linia pianului contribuie la crearea unei atmosfere plină de mister, peste care se așterne linia vocală de inspirație folclorică:



Prima frază va fi cântată în nuanța de *piano*, cu o dicție bună a cuvintelor textului poetic, realizând o creștere gradată a

intensității spre nuanța de *mf* din fraza următoare. Aici trebuie păstrat un ton epic.

Tesitura acestei *Colinde* presupune explorarea registrului vocal de piept într-o măsură mai mare decât liedurile anterioare. Astfel, melodia oscilează aici pe sunetele grave ale vocii de alt:



Interpretarea vocală presupune execuția *legato*, păstrând în general nuanța de *mp*, fiind necesară realizarea unor ușoare fluctuații de intensitate. Vocea nu trebuie să sune „greoi” sau cu prea mult *vibrato*.

Strofa a doua are un caracter contrastant, aducând o schimbare la nivelul tuturor parametrilor muzicali: metru (trecerea de la $\frac{3}{4}$ la $\frac{4}{4}$), profil melodic și ritmic, armonie:



Această schimbare trebuie subliniată vocal prin realizarea liniei melodice în nuanța de *piano*, executând expresiv *crescendo*-urile și *decrescendo*-urile notate de către compozitor.

La sfârșitul lucrării autorul notează în partitură recitarea *ad libitum* a textului poetic. Aceasta este precedată de un acord care marchează schimbarea de tempo: *Lento*, în nuanța *pppp*, desemnând parcă o oprire a timpului. Rostind aceste ultime cuvinte ale liedului am încercat să evidențiem cuvintele „Dumnezeu” (după care autorul a pus o virgulă) și „lumânare”, care după părerea noastră conțin în sine o încărcătură semantică deosebită:

The image shows a musical score for a lied. The top staff is for the voice, and the bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pppp'. The lyrics are 'Ar - de in - ge - rul lui Dum-ne-zeu, ca o lu-mă - na-re de său!'. Above the vocal staff, it says 'ad libitum (quasi recitat.)'. The piano part has a 'pppp' marking at the beginning and end of the snippet.

Așadar, dincolo de linia melodică a acestui lied, dincolo de structura sa arhitectonică desăvârșită, nu se află de fapt tema folclorică cu conținut poetic și muzical, ci o experiență muzicală în sine, perfect definită și purificată, ca rezultat al unei îndelungate elaborări armonice și melodice și a unei virtuozități de compoziție.

În consecință, în fiecare dintre liedurile lui Tudor Jarda ființează o întreagă gamă complexă de trăiri interioare. Interpretând aceste lucrări am avut drept obiectiv crearea unei atmosfere particulare, sub aspect dramatic și muzical, însuflețită de intenția estetică și patosul lăuntric propriu exprimării muzicale ce aparține lui Jarda. Bineînțeles aceasta nu poate fi

obținut decât prin dăruire și studiu neobosit menit să capteze mesajul artistic și bogăția expresivă proprie acestor capodopere ale genului vocal de lied.

Universul liedului toduțian: „Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian pe versuri de Lucian Blaga”

Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian pe versuri de Lucian Blaga scrise de Sigismund Toduță este o lucrare încă puțin cunoscută publicului larg, dar care se remarcă prin profunzimea expresiei și complexitatea limbajului muzical folosit.

Creația de lied a compozitorului Sigismund Toduță se plasează fără îndoială pe coordonata cea mai înaltă a complexității și expresivității discursului muzical. „Marile tradiții ale clasicismului european renescentist, baroc sau clasic – mai puțin romantic! – se manifestă în stilul creației compozitorului, scrie Vasile Herman. Este de remarcat, continuă el, că se produce o osmoză între modalul autohton și gândirea muzicală de sorginte renescentistă sau barocă, posesoare, la rândul ei, a unei încărcături modale.”⁹

Faptul că pentru ciclul vocal *Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian*, scris în anul 1988, Sigismund Toduță se adresează

⁹ Vasile Herman, *Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță*, în *Studii toduțiene*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2004, p. 22

din nou poeziei lui Lucian Blaga, a cărui creație literară a alimentat multe dintre lucrările sale muzicale, începând încă din anii '40 ai secolului trecut, mărturisește despre existența unei legături de suflet și concepție dintre cei doi creatori.

Creația de lied a lui Toduță se remarcă prin preocuparea autorului pentru indicarea tipului de voce pentru care este gândită lucrarea, ținând cont de întinderea și posibilitățile expresive ale fiecărei voci în parte.

Astfel, chiar în titlul celor *Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian pe versuri de Lucian Blaga* este menționat că această lucrare a fost gândită pentru vocea de *mezzo-sopran* (sau alt), care are un „ethos” aparte, corespunzând în modul cel mai adecvat semanticii textului poetic ce a stat la baza lucrării.

Așadar, acest ciclu de lieduri, fiind ultimul de altfel în creația maestrului, reprezintă o sinteză de limbaj și stil. Deși compozitorul reunește în acest ciclu vocal versuri culese din diferite volume de Blaga - două dintre ele: *Elegie* și *Drumuri* au fost preluate din volumul *Lauda somnului*, celelalte poezii aparținând ciclurilor *Vară de noiembrie (Spune-o încet)*, *În marea trecere (Amintire și respectiv Semnal de toamnă)* - lucrarea în întregime se percepe ca un tot unitar dezvăluind diferitele aspecte ale ideii lirice. În consecință, fiecare dintre cele cinci lieduri reprezintă o treaptă în dezvoltarea acestei idei, culminând spre sfârșitul ciclului. Astfel, cele *Cinci lieduri pentru voce (Ms) și pian pe versuri de Lucian Blaga* se disting prin configurarea unei unități organice în desfășurarea dramei

concentrate și intense a eroului, dramă compusă savant și suveran dintr-o riguroasă succesiune de instantanee lirice.

Liedul *Spune-o încet* cu care începe lucrarea ne introduce în atmosfera ce domină în cele *Cinci lieduri pentru voce (Ms)* și *pian pe versuri de Lucian Blaga*. Odată cu primele măsuri ale lucrării muzica ne deplasează în sfera nostalgicului, a melancoliei și tristeții:



Acest lied la fel ca și celelalte ale ciclului vocal totușian se distinge printr-o deosebită flexibilitate melodică și ritmică, flexibilitate care va conduce spre situații extreme în ceea ce privește conținutul emotiv al lucrării în întregime.

Cele două linii ale liedului *Spune-o încet*, cea a pianului și a vocii, contribuie în egală măsură la dezvăluirea mesajului textului poetic, adâncimea căruia determină și caracterul discursului muzical al lucrării. Linia vocală se încadrează în stilul „melodic *rubato* cu elemente doinite, asimetrii, melisme, ornamente (...)”¹⁰.

¹⁰ Vasile Herman, *Formă și stil în creația compozitorului Sigismund Toduță*, op. cit., p. 26

Discursul muzical al lucrării cere interpretului vocal o deosebită acuitate auditivă și precizie în redarea detaliilor. Tulburătoare este atmosfera melodiei chiar de la începutul liedului:



Imaginile poetice vor fi traduse vocal subliniind gradat alunecările cromatice ale silabelor, accentuate subtil și prin intermediul unor expresii faciale liniștite. Conturul liniei vocale este cvasi independent față de linia pianului. Verticalitatea care se reflectă prin prezența câtorva planuri concomitente, exprimate mai ales în planul armonic al lucrării, cere o sincronizare perfectă dintre pian și voce.

Melodia curge lin aici, distingându-se printr-o deosebită flexibilitate ritmico-metrică, exprimată prin alternarea liberă a măsurilor și creșterea gradată a intensității. Aceasta va fi interpretată *legato*, sunetul având o nuanță caldă și plină de sinceritate.

Planul dinamic al lucrării în întregime este deosebit de diversificat, liedul abundând de indicații agogice și de intensitate, ceea ce vine în ajutorul interpretului vocal, totodată punându-i în față sarcini dificile:

Pochiss. muovendo ($\text{♩} = 72-76$) *pochiss. animando*

mf

Stăm a-lături eu și tu?

poco mf

Linia vocală este întreruptă aici de intervențiile solistice ale pianului, lăsând vocii libertatea meditării asupra celor enunțate. Interpretarea vocală va fi fluentă, egală, conturând și redând sentimentul liric, apelând la elementele tehnicii vocale ale stilului belcanto:

poco mf *un poco rubato*

- Su - fle-te-le noas - tre

Astfel, pe sunetul *Re# 2* va fi efectuată filarea tonului, după care pe aceeași respirație se va realiza coborârea în *decrescendo* pe sunetele melodiei, ceea ce trebuie executat foarte omogen din punct de vedere al registrației.

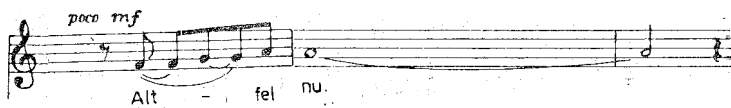
La sfârșitul acestei fraze muzicale apare o apogiatură:

pochiss. meno mosso *quasi f*

sunt în noi cînd sîm-tern -doi.

Deși aceasta va fi executată în nuanța de *forte*, constituind punctul culminant al liedului, ea trebuie cântată ușor, fără a forța vocea. Aici sunetul trebuie să aibă strălucire, datorită trimiterii tonului vocal în rezonatorii capului.

Ultima frază a lucrării, desfășurată în *tempo primo* aduce din nou o nuanță nostalgică:

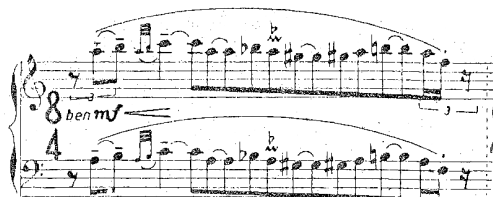


Aceasta trebuie executată pe o singură respirație, păstrând până la sfârșit nuanța de *mf*. Ultimul sunet va fi executat cu foarte puțin *vibrato*.

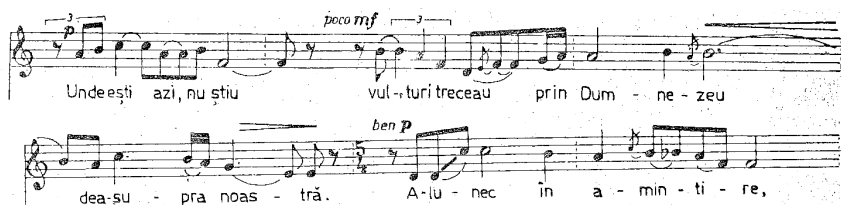
Așadar, sarcinile care stau în fața interpretului vocal al acestui lied țin de acuratețea intonațională (deoarece linia vocală conține numeroase alunecări cromatice, salturi pe intervale disonante, etc.), de respectarea cu strictețe a ritmului impus de către compozitor (aici întâlnindu-ne cu fenomenul de poliritmie), și de realizarea unei treceri imperceptibile de la un registru vocal la altul.

În următorul lied al ciclului vocal toduțian cu titlul *Amintire* continuă realizarea aceleiași idei lirice, acesta reprezentând o nouă treaptă în dezvăluirea suferinței pe care o simte eroul lucrării.

Liedul începe cu o scurtă introducere a pianului. Aceasta se desfășoară *poco rubato*:



Incipitul motivic al acestei introduceri este preluat și de linia vocală:



După cum vedem, în linia vocală este intercalat un element muzical ce aparține Barocului: apogiatura. Din punct de vedere vocal această linie melodică va fi interpretată cu o creștere gradată a intensității, de la *piano* spre *mf* și chiar *forte* pe sunetul *Si 1*, pe care se realizează filarea tocului. Cuvântul "Alunec" trebuie interpretat folosind procedeul de *glissando*.

Interpretarea liniei vocale a acestui lied solicită altistei o corectă proporționare a respirației, pentru a nu întrerupe frazele lungi cerute de compozitor. Executarea melismelor trebuie făcută cu multă ușurință și promptitudine. Expresia feței va transmite interiorizarea sufletească proprie lucrării.

Textul poetic din *Amintire* abundă de metafore, care se remarcă prin încărcătura lor dramatică:



Această durere profundă pe care o încearcă eroul lucrării trebuie redată vocal. În mintea noastră eroul se identifică cu o figură singuratică, a cărui portret fizic ar putea fi descris în felul următor: părul îi este răvășit de vânt, mișcările sunt lente și limitate ca amplitudine, doar profunzimea ochilor vorbind despre suferința trăită. Monologul pe care îl susține pe parcursul celor cinci lieduri are un caracter intim și foarte personal.

În acest lied, în care domină atmosfera nostalgică, chipul persoanei iubite transcende parcă, „luminând” linia vocală:



Acest lucru se obține datorită trecerii de la registrul vocal de piept al vocii de alt la cel mixt. Cuvintele „*privirile tale*” trebuie executate „pe zâmbet”, cu proiectarea înaltă a tonului și trimiterea lui în rezonatorii toracici și ai capului, ceea ce va da strălucire vocală sunetului. Nici în momentul în care melodia coboară până la sunetul *Mi 1* „locul” sunetului nu trebuie modificat, păstrându-se rezonanța de cap a acestuia.

Parcursul vocal îmbină în sine o multitudine de elemente de natură diferită: de la mijloacele de exprimare proprie Barocului la *Sprechgesang*:



Acest fragment reprezintă un moment plin de încordare dramatică, unde eroul vorbește „precipitat”, ceea ce amplifică

contrastul existent în interiorul liedului. Compozitorul indică cu precizie aici conturul ritmic al liniei vocale, care trebuie respectat cu strictețe. Coborând spre registrul vocal de piept, fiecare cuvânt va fi bine articulat, încadrându-se cu rigurozitate în ritmul notat în partitură. Întreaga frază muzicală trebuie executată pe o singură respirație, pentru a nu întrerupe linia melodică. Sfârșitul acestei fraze trebuie executat *legato* realizând imperceptibil trecerea de la registrul de piept la cel mixt.

Culminația liedului coincide cu ultima lui strofă:

quasi Andantino (♩ = 72)

Ar tre-bu - i să tai iar-ba, ar tre-bu - i să tai iar-ba pe un de

ai tre - cut. Cu coa - sa tă - gă - du -

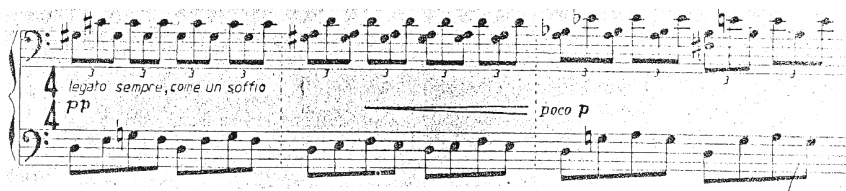
Linia melodică trebuie executată *parlato*, redând tensionarea crescândă pe cuvintele „ar trebuie să tai iarba” repetate de două ori consecutiv, realizând un puternic *crescendo* spre următoarea frază: „cu coasa...”. În punctul culminant al melodiei apare din nou apogiatura, care contribuie la redarea tensiunii momentului. În continuare, descreșterea intensității trebuie realizată gradat, stingându-se în nuanța de *piano* pe ultimul sunet, pe care se face și filarea tonului.

După cum observăm în *Amintire*, la fel ca și în *Spune-o încet*, textul poetic al lucrării este urmat îndeaproape de către muzică.

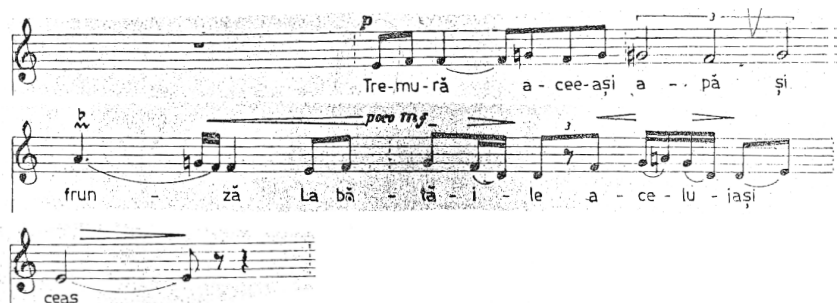
Locul central în cadrul ciclului vocal toduțian îi revine liedului *Elegie*, unde din nou muzica urmează poezia, ceea ce se reflectă și în planul formal al lucrării, cele trei strofe ale poeziei dând naștere unei articulații muzicale tristrofice.

Caracterul elegiac al piesei, apărând ca o componentă a mioriticului proprie creației lui Sigismund Toduță în întregime, rezidă în curgerea liberă a liniei vocale, păstrând același stil *parlando-rubato* caracteristic limbajului muzical al ciclului.

Liedul începe cu o introducere desfășurată a pianului în nuanța *pp*:

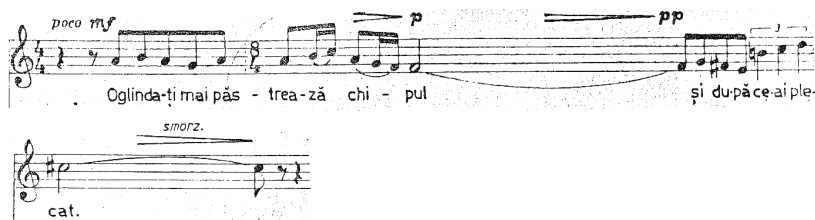


Vocea debutează păstrând aceeași nuanță:



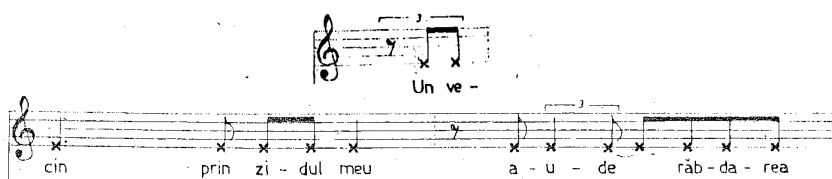
Aici apare un nou element muzical ce face parte din limbajul Barocului: mordentul. Linia vocală va fi realizată cu un sunet vibrat și „rotund”, executând *crescendo* și *decrescendo* indicate în partitură, filând ultimul ton: *Mi 1*.

Cea de a 2-a strofă aduce un contrast expresiv în comparație cu prima:



Vocea trebuie să sune delicat și ușor, realizând filarea tonului pe sunetele *Fa 1* și *Do# 2*.

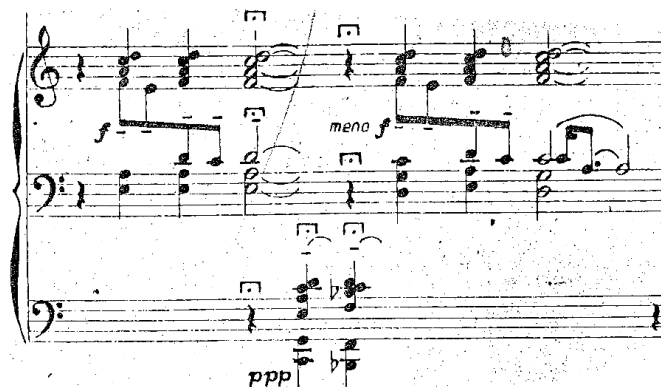
Un element nou introdus în *Elegie*, nemaîntâlnit în liedurile anterioare îl reprezintă rostirea vocală cu înălțimi neprecizate, desfășurată în coda lucrării pe fundalul unui *ostinato* ritmico-armonic, desfășurat secvențial:



Linia vocală va fi declamată în nuanța de *piano*, rostind cu claritate fiecare cuvânt și încadrându-ne în tiparul ritmic notat de autor. Totul se stinge pe ultimele cuvinte ale textului poetic.

Piesa *Drumuri* constituie o nouă filă în dezvoltarea ideii poetico-muzicale a ciclului de lieduri toduțiene. Aceasta se distinge prin introducerea unor elemente noi în raportul dintre cele două linii: pianul și vocea. Desfășurându-se în paralel acestea deseori alternează între ele. Introducerea scurtă realizată

la pian aduce chiar de la început contrapunerea a două planuri contrastante, fiind notat în stilul lui Debussy:



Vocea începe în nuanța de *forte*, realizând o coborâre spre registrul de piept nu doar din punct de vedere melodic ci și al intensității: *mf*. În linia vocală sunt intercalate din nou numeroase apogiaturi, redând parcă sughițurile eroului. Acestea trebuie cântate cu multă ușurință. Caracterul declamativ al liniei vocale impune o dicție clară. Întreaga frază va fi realizată pe o singură respirație:



Suferința eroului se amplifică pe parcursul lucrării, dar totuși chipul persoanei iubite mai aduce o umbră de speranță, o amintire nostalgică:



Întreaga frază se desfășoară în registrul vocal mixt, cu excepția sfârșitului ei. Vocea trebuie să redea aici starea schimbătoare a caracterului melodiei. La început sunetul trebuie să aibă o strălucire nuanțată treptat spre o culoare vocală mai întunecată.

Pe o pedală a pianului se desfășoară linia vocală *molto rubato*. Aceasta încheie lucrarea pe o notă plină de tristețe.

Liedul *Semnal de toamnă* vine să încheie ciclul vocal al lui Toduță. În urma unui singur acord introductiv a pianului în nuanța de *pppp* apare vocea:

Linia vocală trebuie executată foarte interiorizat, vocea de piept aducând o nuanță dramatică. O deosebită atenție trebuie acordată aici atât dicției cât și intonației, deoarece vocea cântă *a cappella*.

Scriitura vocală a liedului are un caracter silabic și melismatic deopotrivă, având un contur ritmic și melodic complex:



Astfel, desfășurându-se în registrul de piept al vocii de alt, vocea trebuie să sune plin, sunetul fiind să fie cântat fără un *vibrato* excesiv, pe ultimul sunet realizând o filare a tonului.

Realizarea acestui lied cere o înlanțuire omogenă și perpetuă a celor doi interpreți, care participă în egală măsură la derularea discursului muzical: cântărețul și pianistul. Linia vocală este întreruptă de câteva ori de intervențiile pianului, a cărui factură acordică de o deosebită complexitate întrunește cerințele scriiturii armonice moderne, prin folosirea acordurilor sistemului gravitațional și nongravitațional¹¹:



¹¹ cf. terminologiei folosită de către Ede Terényi, *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001

Acest interludiu se desfășoară în registrul grav al pianului, păstrând elementele preluate din linia vocală, printre care apogiaturile simple și duble, profilul melodic descendent etc.

Respirația cântărețului trebuie să fie subordonată mișcării muzicii și ritmului lucrării interpretate. Sensul frazei melodice nu trebuie întrerupt de către cântăreț în timpul pauzei ci mental se continuă. Executarea pur tehnică și emoțională a pauzei se poate obține datorită unei derulări continue a respirației în timpul acesteia. Astfel pauzele „trebuie cântate”, netransformându-se într-un răgaz pentru interpret ci trebuie umplute cu un conținut interiorizat.

Mai mult decât în liedurile anterioare scriitura vocală din *Semnal de toamnă* necesită folosirea registrului de piept. Compozitorul cere interpretarea acestei piese într-un stil *Improvvisando*, conferind libertate interpretului vocal.

Suferința atinge cote maxime în acest lied, scriitura lui vocală permițând o identificare completă cu eroul lucrării, datorită libertății pe care o acordă compozitorul. Nuanțarea dinamică pe care o impune autorul fluctuează între *pp sotto voce*, la începutul liedului, și *mf*, totul „stingându-se” în *pp*, iar în linia pianului cu *pppp*. Acest final înzestrează ciclul vocal în întregime cu elemente teatrale, dând senzația unei cortine care tocmai a fost coborâtă.

Pe parcursul celor cinci lucrări, care ar putea fi cinci acte ale unei opere, am urmărit istorisirea unei „întâmplări” de

dragoste, a cărei culminație coincide cu ultima piesă: *Semnal de toamnă*.

Așadar elementele limbajului muzical, reprezentând componentele și determinantele expresiei artistice, determină nu doar valențele expresive ale unei lucrări muzicale ci și particularitățile ei interpretative. Scoaterea în evidență a caracteristicilor acestor elemente necesită din partea interpretului o măiestrie deosebită, constituind în același timp un scop pe cât de nobil pe atât de dificil de realizat.

În concluzie, creația de lied a lui Sigismund Toduță reprezintă un reper stilistic de maximă importanță în evoluția liedului în contextul artei muzicale românești moderne și contemporane, remarcându-se prin uimitoarea contribuție adusă de către maestrul clujean la evoluția acestui gen de mare virtuozitate tehnică și subtilitate expresivă.

Concluzii

Abordarea unui vast repertoriu stilistic necesită forme specifice de exprimare artistică: genul de operă cerând interpretului și talent actoricesc, , iar liedul ne deplasează în dimensiunea cameralului unde expresia muzicală este învăluită în culorile policrome ale vocii.

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.

Am împărțit prima parte a acestei cărți în 3 subcapitole:

I. Muzica secolului XX și noile exigențe ale interpretării vocale

Aici am încercat să schițăm acele mutații de ordin estetic-artistic și interpretativ produse în arta muzicală a

secolului XX, scoțând în evidență cerințele înaintate interpretului vocal în epoca modernă.

II. Aspecte stilistice și estetice ale operei „La Passione di Gregorio” , cuprinde două sub-puncte:

2.1 Ecouri ale gândirii kafkiene în libretul operei lui Luis de Los Cobos Almaraz

2.2 Particularități stilistico-muzicale ale operei „La Passione di Gregorio”

În această secțiune a lucrării am pornit de la dezideratul că arta cântului reclamă alături de un studiu tehnic o cunoaștere amănunțită a partiturii lucrării interpretate. Doar în urma unei aprofundări și îndelungi meditații asupra eroului interpretat vom fi conduși *sine qua non* spre pătrunderea și redarea psihologiei acestuia.

III. Expresivitate și culoare vocală – condiție necesară realizării personajului la sorella din opera „La Passione di Gregorio”

În urma unor acumulări produse în cadrul genului muzical de operă, începând cu perioada constituirii lui și până în secolului XX, au fost atinse realizări artistice deosebite, cele mai reprezentative lucrări scrise în acest gen descoperind valențe noi, atât din punct de vedere componistic cât și interpretativ. Tocmai descoperirea acestor valențe s-a aflat în centrul preocupărilor.

Prin demersul muzical-artistic întreprins am reușit să înțelegem și să aprofundăm psihologia eroinei interpretate,

zugrăvirea acesteia determinând folosirea unei vaste palete vocale ale vocii de alt.

Cea de-a doua parte a cărții, pe care am intitulat-o ***Lumea sonoră a liedului românesc***, debutează cu:

I. ***Particularități stilistice și interpretative ale genului de lied.*** Aici ne-am rezumat la detalierea unor caracteristici estetice și muzicale ale genului de lied, subliniind că genul de lied trebuie privit sub aspectul sintezei dintre cele trei arte: poezie, cânt și muzică instrumentală, legate organic una de cealaltă.

În partea a 2-a a acestui ultim capitol al tezei, ne-am referit la creația de lied a școlii românești, ceea ce și-a găsit reflectarea în următoarele subcapitole:

- 2.1 *O viziune interpretativă asupra câtorva lieduri de Gheorghe Dima: „Grossmutter”, „Hotărâre”, „Noi Trei”, „Somnoroase păsărele” și „Curcile”*
- 2.2 *Specificul liedurilor lui Tudor Jarda: „Ia Seama”, „Poate Amurgul” și „Colind”*
- 2.3 *Universul liedului toduțian: Cinci lieduri pentru voce (Ms.) și pian pe versuri de Lucian Blaga*

Genul de lied deschide perspectiva spre forma rafinată a muzicii, dezvăluind sinceritatea și armonia sentimentelor naturii umane prin raportul susținut dintre voce și pian. Tocmai în cadrul acestui gen muzical cameral vocea se poate manifesta folosind bogata sa paletă de culori timbrale.

Pornind de la dezideratul că vocea este barometrul psihoafectivității, instrumentul vocal necesită o acordare particulară pentru fiecare rol interpretat. În consecință, confruntarea cu un vast repertoriu muzical și realizarea obiectivelor propuse de acesta conturează calea spre adevărata măiestrie artistică, interpretul vocal complet definindu-se prin integrarea tuturor activităților fonatorii reunite într-o experiență artistică unică.

Sperăm că am reușit să oferim într-o perspectivă logic-articulate o suită de observații teoretice și practice privind posibilitățile de perfecționare a vocii cântate.

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, MDCCCXX
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-simfonică 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 neuro-muscular 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