

VOCALITATEA ÎN OPERA *LUCIA DI LAMMERMOOR* DE GAETANO DONIZETTI

Asist. univ. drd. Adelina Diaconu
Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, muzică și arte plastice,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Termenul de *belcanto* se poate referi la un stil muzical (de cânt ornamentat), la un curent din istoria muzicii italiene, având perioada de strălucire finală la începutul secolului al XIX-lea (Rossini, Donizetti, Bellini), perioadă denumită de muzicologi *era belcanto*, sau la o tehnică pedagogică de cultivare a vocii cântate, ce poate sta la baza interpretării oricărui stil muzical, chiar și a muzicii contemporane.

Prima decadă a secolului al XIX-lea a constituit o perioadă de tranziție în opera italiană. Drumurile deschise de Cimarosa și Paisiello erau nefinalizate. Tradiția operei buffe napoletane era în declin, iar operele lui Farinelli sau Fioravanti foloseau până la saturație stereotipurile acesteia, lipsindu-le de substanță. Compozitorii foloseau revizuirii ale textelor scrise de Metastasio, sau imitații ale acestora, creând o muzică ce combina elemente ale operei secolului al XVIII-lea cu cele moderne. Deși scriitura tonală a vechii opere *seria* nu se potrivea ansamblurilor și scenelor mai elaborate, niciun compozitor italian nu putea sau nu dorea să adopte “sofisticată” schemă tonală mozartiană. Orchestrația folosită în secolul al XVIII-lea se dovedea din ce în ce mai nepotrivită noilor librete ce abordau subiecte epice medievale și, apoi, dramatico-romantice. Linia melodică cerea o conturare mai atentă, adaptată tipologiei personajelor, iar improvizarea ornamentelor vocale se accepta din ce în ce mai puțin. În creațiile bavarezului Johann Simon Mayr (profesorul lui Donizetti), stabilit la Bergamo, se pot observa primele trăsături ale evoluției limbajului operei italiene către epoca Romantismului (tendința de a accentua coloritul expresiv

al dramei, de a face mai suplu cadrul rigid al operei *seria* sau de a utiliza mai dramatic corul și orchestra), însă era nevoie de o disciplinare în tratarea belcanto-ului și de o funcționalitate dramatică a vocii, păstrându-se bogăția aspectelor expresive.

Arta lui Gaetano Donizetti, lirismul său evocator, aparține lumii sonore romantice. La Donizetti, registrul înalt al vocii umane devine zona culminațiilor melodice vocale, transfigurarea personajului găsiindu-și identificarea muzicală în resursele expresive oferite de glasul sopranei înalte. Înceata dezvoltare a stilului donizettian de-a lungul primului deceniu de creație a fost atribuită lungii șederi în Napoli, fapt ce i-a înăbușit atracția către subiectele romantice și a încurajat imitarea stilului vocal rossinian. Momentul de răscruce în evoluția lui Donizetti spre maturitatea artistică este de obicei localizat în momentul compunerii operei *Anna Bolena*, însă și alte creații din jurul anului 1828 atestă o schimbare de stil - diminuarea ornamentării vocale, mai ales la vocile bărbătești, căutarea unor noi tipuri de subiecte și noi viziuni asupra structurii dramatice și muzicale, densitatea motivică, energia ritmică și flexibilitatea formei.

Cea mai cunoscută operă din această perioadă - *Lucia di Lammermoor* reprezintă mai mult o extremă conservatoare, ce abordează un stil surprinzător de clasic prin folosirea succesiunii de arii duble și duete bipartite convenționale. Totuși, *Lucia* este romantică prin subiectul abordat - cadrul mistic scoțian și elementele gotice. Ambianța istorică ce a influențat pana remarcabilului scriitor scoțian Walter Scott a condus gândirea muzicală a compozitorului italian la soluții expresive de mare intensitate, fie că e vorba de cântul vocal, fie de contribuția instrumentală. Detașarea unor nuclee tematice din acompaniament, ca și ale anumitor culori timbrale pentru a sublinia natura unor simțăminte sau descrieri, se alătură unor mijloace expresive ce contribuie la veridicitatea și unitatea acțiunii scenice.

Această creație exprimă esența operei italiene tragice din prima jumătate a secolului al XIX-lea, aducând în scenă cea mai desăvârșită descriere muzicală a nebuniei provocate de suferința în dragoste. Creată în mai puțin de 2 luni, opera s-a bucurat de un real succes la premiera din 26 septembrie 1835. Libretul lui Salvatore Cammarano se bazează pe romanul gotic al lui Walter Scott - *The Bride of Lammermoor* (1819), ce fascinasese mulți creatori dinaintea lui Donizetti - Michele Enrico Carafa: *Le Nozze di Lammermoor* (1829), Luigi Riesk: *La Fidanzata di Lammermoor* (1831), Ivar Frederik Bredal: *La Sposa di Lammermoor* (1832) etc. De altfel, Europa acelei vremi era foarte interesată de cultura și istoria Scoției. Alte lucrări literare, aparținând lui W.Scott, au stat la baza a peste 60 de opere, majoritatea compuse de-a lungul secolului al XIX-lea: *La donna del lago* (Rossini), inspirată de *The Lady of the Lake*; *Ivanhoe* (adaptată de Marschner, Pacini, Nicolai, Sullivan); *Rob Roy* (Flotow); *La jollie fille de Perth* (Bizet), după romanul *The Fair Maid of Perth*; *Leicester* (Auber), inspirat de romanul *Kenilworth*, la fel ca și opera donizettiană *Elisabetta al Castello di Kenilworth* (1829).

Muzica lui Donizetti și textul lui Cammarano captează perfect pasiunile dezlănțuite din romanul lui W.Scott, redând fidel melancolia ambienței scoțiene, cât și atmosfera misterioasă, “gotică” a poveștii. Cele mai celebre pagini ale acestei opere au rămas “Sextetul”⁹ și “Scena nebuniei”, care, de-a lungul istoriei, au fost întrebuințate și de cinematografie ca și coloană sonoră pentru diverse filme, printre care cel mai cunoscut este *The Fifth Element*(1997), cu o parte din aria *Il dolce suono* interpretată de cunoscuta soprană Inva Mula. Opera apare

⁹ Despre care Puccini afirma că este cel mai extraordinar ansamblu operistic creat vreodată

menționată și în romane din secolul al XIX-lea ca *Le conte de Monte Cristo* (Al.Dumas) sau *Madame Bovary* (Flaubert).

Opera *Lucia di Lammermoor* este considerată “arhetipul operei italiene romantice și un model de operă italiană belcantistă”¹⁰, câteva din motive fiind: finalul tragic al operei, în care cei doi îndrăgostiți mor - Lucia, după ce își omoară proaspătul soț, înnebunește, apoi se stinge de durere - momente evidențiate prin delirul intensificat de puterea emotivă a muzicii, cu melodii tulburătoare și pasaje brilante de coloratură, procedee tipice belcanto-ului italian; Edgardo este un erou tipic operelor belcantiste romantice, având în continuu izbucniri exagerate și isterice, până la urmă sinucigându-se în finalul operei; Enrico înlocuiește personajul mamei Luciei din roman (personaj diabolic ce nu corespundea tradiției italiene a mamelor iubitoare), revenindu-i “sarcina” provocării morții celor doi îndrăgostiți.

Lucia se mai remarcă prin tensiunea construcției, prin maniera în care muzica servește drama și prin bogăția invențiilor muzicale. Donizetti prezintă personajele dramei foarte concret. Introducerea orchestrală la *Regnava nel silenzio* crează un efect dramatic neobișnuit - stabilește mișcarea ritmică și tonalitatea de început - *re minor* - dar, și mai important, prezintă o emoție intensă a Luciei:



¹⁰ Burton D.Fischer - “A History of Opera”, pag.136

În recitativ, Lucia i-a spus Alisei că a văzut în fântână fantoma fetei care a fost omorâtă, într-o criză de gelozie, de un strămoș al lui Edgardo; în prima parte a ariei, ea îi descrie Alisei această viziune; prima frază a Luciei este încapsulată în introducerea orchestrei într-un motiv cu un interval distinct de sextă mică ascendentă (interval depresiv, ce prevestește durerea simțită mai târziu de Lucia, interval de sextă mică transformat mai târziu de compozitor, în scena *Spargi d'amaro pianto*, în sextă mare), ce apare de 2 ori la suflători și a treia oară, cu un *crescendo*, la corzile grave. Acest *crescendo* duce la o pauză plină de sens în cea de-a patra măsură, după care încep arpegii fine la clarinet; această repetare a motivului de început este o modalitate complet diferită de a începe o arie, față de gustul melodiei din acea vreme - confruntă publicul imediat cu obsesia Luciei și cu personalitatea sa temătoare, care, mai târziu o va face să șovăie, iar mai apoi să înnebunească și să comită crimă. În aceste câteva măsuri, Donizetti a comprimat starea evidentă de instabilitate a Luciei; folosirea măsurii binare compuse de 6/8 accentuează starea halucinantă prezentată și misterul apariției strămoșei ucise. Cu valori predominante de optimi și cu desen ritmico-melodic asemănător, acompaniate mereu de arpegii cu pedală în bas pe dominantă, primele două fraze ale Luciei, cu un *legato* desăvârșit, ne introduc în atmosfera nocturnă în care a avut viziunea, atmosferă redată de două tonalități învecinate - *re minor* și *Fa major* (inflexiune pe versul *raggio di tetra luna*).

Totul se schimbă când Lucia întrevide în întuneric fantoma - o zonă modulatorie (*sol minor* - acorduri de nonă, apoi lanț de septime) pregătește momentul tensionat, care continuă, apoi, să fie povestit în *Fa major*; de asemenea, în această zonă predomină intervalele mai mari de cvartă perfectă. Sfârșitul primei strofe conține o altă mărturie a talentului muzical donizettian - cuvântul *ecco* este repetat, încalcă regula versurilor de 8 silabe a schemei metrice, oferind o extensie convențională a cadenței pt a marca finalul strofei.

Modificând schema metrică, repetarea cuvântului *ecco* îngăduie compozitorului să sublinieze momentul apariției fantomei și caută să arate, mai departe, cum amintirea acelei experiențe a tulburat auto-controlul eroinei, marcând acest pasaj printr-un *presto* și întrerupând fraza echilibrată, cu o cadență rapidă descendentă:

The image shows a musical score snippet. The top staff is the vocal line, marked *presto*. It contains the following lyrics: "ed ec-co, ec-co su... quel mar-gi-ne, I saw her, on the mar-gin of the tide, l'om-bra mo-strarsi, l'om-bra mo-strarsi a me, Ah There stood a shadow, there stood a shad-ow pale, Ah". The bottom staff is the piano accompaniment, marked *f* and *affrett. colla parte*. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings.

Rămânând în tonalitatea *Fa major*, intervalele sunt augmentate, desenul melodic merge din nou până la cel mai grav sunet al ariei - *do central*; apare chiar o decimă mare, pe cuvântul *mano*, urmată, la orchestră, de un acord de septimă de dominantă pentru *fa minor*, subliniind spaima Luciei, dar și uimirea, în momentul în care fantoma pare că îi întinde mâna, chemând-o în adâncurile din care a apărut. Este fascinant cum, la Donizetti, o tonalitate majoră (omonima tonalității din debutul ariei), precedată de o zonă modulatorie, cu lanț de septime, cu indicația de *crescendo ed affrettando poco a poco*, poate crea o atmosferă foarte tensionată, dramatică, depresivă chiar. Așa apare ultima frază a acestui *Cantabile*, în care trioletii de treizecișidoimi, variați melodic, arpegiile descendente și trilurile prezente în linia vocală, acompaniate de acorduri cu valori de optimi și scurte inflexiuni în *mi minor* zăgăvesc auditiv, dar și vizual, starea de frică obsesivă ce a cuprins-o pe eroină:

e l'on-da pria si lim-pi-da di san-gue ros-seg-giò, sì, pria si
 And o'er the stream-let's sil-ver-tide Shone. forth a lu-rid light, the streamlet's

Cadența finală, structurată pe secvențe melodice, cu acel interval-
 semnal de cvartă perfectă ascendentă, înainte de a se prăbuși pe dominanta
 noii tonalități a *Allegro*-ului, încheie șirul de amintiri sumbre ale Luciei.
 Muzica însă devine amenințătoare, prin intervenția Alisei, ce încearcă să o
 facă pe Lucia să renunțe la Edgardo; acest pasaj are rolul de a potența
 tensiunea armonică, prin secvențarea celulei existente atât la orchestră, cât și
 în melodia Alisei, dar și prin prezența *tremolo*-ului pe acorduri de septimă de
 dominantă pentru *sol minor* din bas:

Ah Lu-ci-a, Lu-ci-a, de-si-sti daun a-mor co-si tre-men-do.
 Dear-est Lucy, I pray thee for-go thy fa-tal love, ere grief o'er-whelm thee.

Lucia descrie, în secțiunea ce urmează, sentimentele ce o leagă de Edgardo,
 foarte hotărâtă să nu asculte de sfaturile Alisei. Această secțiune debutează
 cu o introducere orchestrală de 10 măsuri, în tonalitatea *Sol major* (cu varianta
 armonică), tonalitate în care se va și finaliza aria. Primele fraze ale Luciei, în

care își amintește de jurămintele iubitului său, sunt acompaniate de arpeggii intonate de corzi și harpă, cu scurte intervenții ale suflătorilor (ce pot fi privite ca scurte comentarii ale orchestrei), fraze încheiate cu cadențe autentice. O septimă de dominantă pentru *Sib major* și una pentru *Sol major* anunță frazele Luciei, pline de extazul dragostei și de sentimentul că, alături de Edgardo, și cerurile se deschid. Aici abundă elemente de virtuozitate vocală - pasaje cromatice, game ascendente și descendente, salturi de sextă mare, arpeggii secvențate, pe un ambitus foarte larg. Alisa intervine din nou (*Poco più mosso*), însă muzica nu mai este tensionată, doar melodia mezzo-sopranei, variată ritmic și amplificată intervalic, marchează insistența Alisei de a o convinge pe eroină de pericolul acestei relații de dragoste. Însă Lucia nu renunță, ci reia *Moderato*-ul, de data aceasta cu noi variații ritmico-ornamentale, tipice stilului *belcanto*, ajungând pe culmile registrului înalt (*re 3*), registru ce la Donizetti redă cel mai bine stările de extaz (sau de agonie) ale acestui personaj. Orchestra va încheia acest minunat moment cu elemente din *Poco più mosso*, variate ritmico-melodic.

Limbajul muzical folosit în aria Luciei din primul act este diversificat, în funcție de materialul literar. Astfel, vocalitatea primei părți, în care Lucia intră în scenă și povestește despre apariția fantomei, este predominant în stil *spianato*¹¹, dar atunci când își exprimă dragostea pentru Edgardo, discursul muzical se îndreaptă spre virtuozitate. Vocalitatea întregii arii gravitează în jurul a trei elemente esențiale ale stilului *belcanto*: *legato*, *portamento* și *messa di voce*. Ambitusul este larg, din *do*

¹¹ *Canto spianato* - după Manuel Garcia, stil care cere un antrenament vocal la cel mai înalt nivel: tehnica de *legato*, *messa di voce*, *rubato*, *portamento*, schimbarea ușoară a registrelor, jocul cu nuanțele, claritatea articulației, folosirea cu gust a diverselor culori vocale, ornamentare nu foarte bogată, dar potrivită expresiei patetice, stăpânirea perfectă a stilurilor *canto d'agilità*, *canto di maniera* și *canto di bravura*; categoriile de arii ce foloseau acest stil *spianato* erau : *Largo*, *Cantabile*, *Andante*.

central până la *re 3*, fapt ce pretinde vocii o mare suplețe. Menținerea egalității emisiei vocale, susținute de un proces respiratoriu amplu, este esențială pentru parcurgerea acestei arii tensionate, tensiune ce transpare, prin repetatele intervenții ale Alisei, chiar și în momentele de readucere aminte a ardoarei cu care Edgardo o iubea pe Lucia, tensiune care, însă, nu trebuie să afecteze cu nimic laringele interpretei.

Deoarece vocalitatea primește virtualitățile expresive ale limbii în care este scrisă o creație lirică, o mare importanță trebuie acordată felului în care Donizetti valorifică în mod cu totul special posibilitățile expresive ale vocii de coloratură dramatică, în diferite momente ale ariei, fiecare cuvânt trebuind îmbrăcat de voce în culori timbrale diferențiate de situațiile psihodramatice care le suscită. Astfel, prima parte a ariei abundă de imagini vizuale descriptive, ce supun vocea la o fantastică versatilitate timbrală - primele două fraze urmăresc crearea unei atmosfere nocturne misterioase, cu umbre și aburi ce ascund fapte tragice din trecutul familiei iubitului eroinei, ce poate fi realizată cu ajutorul unui *legato* desăvârșit și *portamento*-uri discrete. Atunci când Lucia pronunță cuvintele *l'ombra mostrarsi* - prima silabă este pe cel mai grav sunet al întregii arii, fapt ce redă apariția umbrei din adâncul fântânii, iar fiecare silabă a cuvântului *mostrarsi* este accentuată, pentru a sublinia intensitatea cu care eroina re trăiește momentele arătării fantomei. Din păcate, aceste două detalii se pierd în interpretare, pentru că soprana, văzând o cvasi-cadență pe ultima silabă a cuvântului *marginè*, nu pronunță vocala "e" cu o culoare specifică sentimentului de frică, fapt ce duce la adoptarea unui *a piacere*, fraza respectivă pierzând tensiunea dramatică. Un alt moment important ar fi cel în care tema inițială este reluată în *Re major*, cu acei triolete de treizecișidoimi, urmate de triluri pe notele *re2*, *re#2*, *mi2*, pasaj ce redă excelent atmosfera tensionată și panica din sufletul Luciei, la vederea apei pline de sânge.

În cea de-a doua parte a ariei analizate, vocalitatea se apropie de *agilita di maniera*, o agilitate de eleganță, bogată în sensuri, cu intensitatea acutelor diminuată până la cel mai fin *pianissimo*, vocea scăzând intensitatea în pasajele descendente; notele repetate trebuie separate clar prin susținerea aerului foarte bine dozat, iar intervalele mari trebuie produse de suple mișcări ale laringelui, neforțând vocea. De asemenea, flexibilitatea vocală este necesară pentru executarea trilurilor și a pasajelor cromatice ascendente,



cât și a salturilor de sextă mare din registrul acut, prezente în ultima parte a ariei, toate aceste elemente exprimând extazul eroinei și fericirea aducerii aminte a clipelor petrecute alături de Edgardo, atunci când parcă și cerurile se deschideau. *Messa di voce* mai este esențială și pentru a crește expresivitatea notelor ținute, cât și a gamelor ascendente și descendente:



Agilitățile din partea finală cer un atac clar și precis al sunetelor din registrul acut și supraacut, dublate de o stare de o fericire extatică ce, după cum bine știm, va fi curmată curând de tragica desfășurare a evenimentelor. Frumoasa înveșmântare armonică și orchestrală pe care Donizetti a dăruit-o acestui moment muzical evidențiază clar faptul că vocalitatea este factor și sursă de expresivitate, cu rol estetic.

Bibliografie

Ashbrook, William, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, New York,

1982

Batta, Andràs, *Opéra-Compositeurs, oeuvres,interprètes*, Ed. Place des Victoires, Paris,

2005

Beltrando-patier, Marie Claire, *Histoire de la musique*, Ed. Bordas, Paris, 1982

Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed.Muzicală, 2 vol., București, 1960

Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999

Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București,1980

Constantinescu, Grigore; Boga, Irina, *O călătorie prin istoria muzicii*, Ed. Didactică și Pedagogică,2007

Constantinescu, Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului XIX*, Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu, București, 1978

Donizetti, Gaetano - *Lucia di Lammermoor*, partitură voce-pian, ediția Ricordi, Milano, f.a.

Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed.Semne, București, 2008 Fisher, D.Burton, *A history of opera:milestones and metamorphoses*, Opera Journey's Publishing, Miami, 2005

Gelli, Pierro, *Dizzionario dell'opera*, Ed.Baldini & Castoldi, Milano, 1996

Goléa, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Ed.Muzicală, vol.1, București,1987

Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1968, traducere și glosar N.Gafton

Iliuț, Vasile, Călin, Anamaria, *O carte a stilurilor muzicale*, Ed. Universității Naționale de Muzică, vol.2, București, 2000

Kirkham, Airlie, Jane, *An aural analysis of bel canto: traditions and*

- interpretations as preserved through selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010
- Kobbé, Gustave, *Tout l'opéra*, Ed.Robert Laffont, Paris, 1991
- Lehmann, Lilli, *How to sing*, The Macmillan Company, New York, 1916, translated by Richard Aldrich from the german *Meine Gesangskunst*.
- Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948
- Marinescu, Mihaela, *Compendiu de estetică și stilistică muzicală*, Ed.Fundației România de Măine, București, 2007
- Pilotti, Katarina, *The road to bel canto, on my re-training to Chiaroscuro*, Master's thesis at the Academy of Music, Örebro University, Sweden, 2009
- Pulte, Diana, *The messa di voce and its effectiveness as a training exercise for the young singer*, (D.M.A.Document), The Ohio State University, 2005
- Reid, Cornelius, *Belcanto:principles and practices*, Coleman&Ross, Boston, 1950
- Sabatier, François, *Miroirs de la musique*, Librairie Arthème Fayard, vol.2, Paris, 1995
- Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Ed. Fundației Culturale Române, vol.4, București, 2002
- Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale*, Ed. Pro Transilvania, București, 2002
- *** *Encyclopedia Britannica : a dictionary of arts, sciences, literature and general information*, New York, 1911
- *** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, vol.7, Londra, 1980
- . *** Larousse, *Mari compozitori*, Ed.Univers Enciclopedic, București, 2000