

## Vocalitatea în opera *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini

Lector univ. dr. Adelina Diaconu  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați  
[adelina.diaconu@ugal.ro](mailto:adelina.diaconu@ugal.ro)

### **Abstract:**

*Romantic Italian composer, born in Catania, nicknamed "Il Cigno di Sicilia" - The Swan of Sicily, Vincenzo Bellini adopted the compositional style of his 2 contemporaries (Rossini and Donizetti) - the bel canto style, enriching it with his gift for creating wonderful melodies. Richard Wagner admired in Bellini the pure melody, the simple nobility and the beauty of the song. His works, although few (10), are marked by a continuous ascent towards maturity, towards the most original achievement of romantic ideals, even anticipating the emergence of the national revolutionary romanticism, represented by the great Verdi. Among the most famous works of this kind are "Norma", "I Puritani", "I Capuleti ed i Montecchi", "La Sonnambula", "Il Pirata".*

*Bellini's melody is of a much wider nature than that of his predecessors, in the sense that it calls for ample vocal breathing and an unusual widening of the register palette. He largely abandons the idea of the decorative beauty of the melody of Italian opera, his inspiration flow from the dramatic points where the emotion has reached a peak, demanding the triggering of the lyrical manifestation that transforms that emotion. Therefore, the Bellini melody cannot be identified with the melody of Italian opera in general, constituting a different sphere that sums up the characteristics of an original language within the meridional sensibility.*

**Key words:** Bellini, opera, belcanto, vocality, *La sonnambula*.

Vincenzo Bellini (1801 - 1835) - compozitor romantic italian, născut în Catania, supranumit „Il Cigno di Sicilia” - Lebăda Siciliei, a adoptat stilul de compoziție propriu celor doi contemporani ai săi (Rossini și Donizetti) - stilul belcanto, îmbogățindu-l cu darul său de a crea melodii minunate. Richard Wagner admira la Bellini melodia pură, noblețea simplă și frumusețea cântecului. Operele sale, deși puține (10), sunt marcate de o continuă ascensiune spre maturitate, spre atingerea cât mai originală a idealurilor romantice, anticipând, chiar, apariția romantismului revoluționar național, reprezentat de marele Verdi. Printre cele mai cunoscute lucrări de acest gen se numără: „Norma”, „I Puritani”, „I Capuleti ed i Montecchi”, „La Sonnambula”, „Il Pirata”.

Bellini dădea multă importanță versurilor, scenelor, acțiunii, considerând că libretul este temelia operei. Melodica lui Bellini este de o natură mult mai largă decât cea a predecesorilor săi,

în sensul că solicită o amplă respirație vocală, o deschidere neobișnuită ca dimensiuni a paletelor registrelor. El renunță în mare măsură la ideea frumuseții decorative a melodiei operei italiene, inspirația sa revărsându-se din punctele dramatice în care emoția a atins un nivel maxim, cerând declanșarea manifestării lirice care transformă această emoție. De aceea, melodia belliniană nu poate fi identificată cu melodia operei italiene în general, constituind o sferă diferită care însumează caracteristicile unui limbaj original în cadrul sensibilității meridionale. Unitatea dintre sentiment și muzică se afirmă cel mai pregnant în marile arii solo, pe care Bellini le-a conceput ca fiind formate din două secțiuni detașate: prima zugrăvește starea sufletească a personajului, detașată de pasiunile dramei, orientându-se spre o stare contemplativă a poeziei și emoției. A doua secțiune, cea în tempo rapid, nu este legată cert de o anumită formă: după ce enunță motivul melodic principal, autorul imaginează desfășurări melodice aproape improvizatorice, în care fioriturile tradiționale (variațiunile ornamentale sau cadențele de mare virtuositate) nu anulează impresia părții lente, ci dimpotrivă, subliniază un anumit aspect al acesteia.

Opera „La sonnambula” a avut premiera în data de 6 martie 1831, la Teatro Carcano din Milano, bucurându-se de un mare succes. Lucrarea este structurată în două acte, iar libretul îi aparține lui Felice Romani, care s-a inspirat din comedia – pantomimă a lui Eugène Scribe, scrisă în anul 1819: *La sonnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur*. Bellini și Romani au eliminat scenele care încărcău inutil acțiunea și au transferat acțiunea în Elveția. Distribuția de la premiera operei a fost de excepție: Giuditta Pasta, Giovanni Rubini, Luciano Mariani, la pupitrul dirijoral fiind chiar compozitorul. Muzica acestei creații se caracterizează printr-o mare expresivitate, coloratura nu este de factură rossiniană, ci are o eleganță și o lejeritate ce servesc sentimentele exprimate. Opera se concentrează pe cântul vocal, beneficiind de o orchestrație lejeră și discretă – aspect pentru care Bellini a fost criticat chiar de italieni. Bellini urmează stimulul poeziei și compune într-o manieră care se abate de la schematismul frazării formale consacrat în opera italiană din epoca respectivă. Opera este, însă, extrem de omogenă prin unitatea de stil, reflectă maturitatea compozitorului; ea a devenit, în contextul secolului al XIX-lea, prototipul operei idilico-pastorale.

Aria „**Care compagne... Come per me sereno... Sovra il sen**” este plasată la începutul actului I al operei, moment în care Amina, personajul principal, își exprimă bucuria de a se fi logodit cu iubitul ei, Elvino, bucurie pe care dorește să o trăiască alături de prietenii ei și de mama ei adoptivă. Felice Romani, libretistul operei „La sonnambula”, a conceput personajul Aminei ca

pe o tânără de o inocență și o simplitate caracteristice personajelor poetului grec Theocritus, poet din Siracusa ce stabilește tradiția pastorală încă din secolul al III-lea. Aceste însușiri sunt foarte bine redată de structura ritmico-melodică a ariei analizate, structură ce subliniază bucuria de nedescris a personajului principal.

Astfel, în recitative se remarcă tendința de a începe o frază cu ultima notă din fraza precedentă, creând o continuitate melodică, ce dă mai multă unitate întregii părți întâi. Ritmul este dezvoltat prin scurte progresii, prin pauze de natură morfologică, prin care se realizează un dublu proces – de suprimare de sonorități și, în alte părți, de dilatare a formulei ritmice. Aceste pauze nu sunt introduse pe timpi accentuați, însă redau foarte expresiv emoția personajului. De asemenea, apare diminuarea ritmică neproportională, ritmul anacruhic și punctat (în intervenția corului), cumulum valorilor, prin punct de prelungire și triolete. Un efect estetic aparte creează ornamentele - apogiaturile lungi superioare sau inferioare, ce parcă opresc în loc desfășurarea melodiei și sugerează suspinele dulci de bucurie ale personajului principal și, de asemenea, grupetul superior cu bemol, format din 5 sunete, ce apare spre sfârșitul celui de-al doilea recitativ. Acompaniamentul susține subtil cântul vocal, prin note lungi sau ritm punctat.

În partea ce urmează – *Andante mosso* – acompaniamentul pianului susține linia vocală prin optimi cu staccato, la mâna dreaptă și doimi sau optimi staccate, intercalate de pauze de optimi, realizându-se un proces de suprimare de sonorități. Vocea are intervenții scurte, realizate prin secvențe augmentate ritmic, ritmul fiind anacruhic.

În partea *Cantabile sostenuto assai*, linia melodică vocală este mult mai bogată, apar mai multe diviziuni excepționale: triolete de optimi, simple sau augmentate ritmic și sextolete de șaisprezecimi, simple sau augmentate ritmic prin punct de prelungire. Sunt prezente, de asemenea, ornamentele: apogiaturile lungi sau scurte, grupetul și trilul. Discursul melodic este construit tot prin secvențare, antecedentul este simplu, expozitiv, iar consecventul este variat prin diminuare ritmică, repetându-se uneori de două sau chiar de trei ori. Pauzele sunt de asemenea prezente pe tot parcursul discursului muzical, având un rol deosebit de expresiv. Acompaniamentul este construit din note punctate la mâna stângă și triolete la mâna dreaptă, pentru ca mai apoi trioletele să fie folosite pentru ambele mâini, însă la mâna dreaptă avem de-a face cu un proces de suprimare de sonorități, prin înlocuirea primei optimi din triolet cu pauza corespondentă.

**CANTABILE SOST.<sup>o</sup> ASSAI**

A 20 **CANTABILE SOST.<sup>o</sup> ASSAI** Co - me per me se - re - - - no

Ex. nr. 1 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul 1

În varianta de concert, partea corală ce precede cea de-a doua mare secțiune a ariei analizate nu se cântă, astfel că voi analiza în continuare secțiunea *Moderato*. După cum am spus în introducere, prima parte a ariilor belliniene prezintă starea sufletească a personajului principal, predominantă fiind atmosfera contemplativă, lirică. În cea de-a doua parte, în tempo rapid, după apariția melodiei principale, compozitorul îmbogățește această melodie prin variații ritmico-melodice, prin fiorituri și cadențe de mare virtuozitate. Astfel, observăm că antecedentul și consecventul apar prima dată la pian, pentru ca mai apoi să fie preluate de linia melodică vocală, ce începând cu a doua frază, variază ritmic și melodic melodia enunțată la început.

**AMINA** (abbraccia Teresa, e prendendole una mano, se l'avvicina al core)

**MODERATO** 23 **Sovra il**

sen la man mi po - sa, pal - pi - tar, balzar, balzar lo sen - ti:

Ex. nr. 2 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul 1

Variația se realizează prin progresii, prin diminuare ritmică, prin apariția pauzelor, prin rulate ascendente și descendente, pasaje cromatice sau prin apariția ornamentelor de genul grupetului. Melodia se reia apoi, în aceeași manieră, cu noi variații îmbogățite de diviziuni excepționale (triolete de șaisprezecimi). Tot în varianta de concert, nu se mai repetă a doua oară secțiunea *Moderato*, ci se sare direct la partea *Più vivo*, în care pianul enunță o melodie formată numai din optimi, ce se repetă de trei ori, apoi vocea expune din nou figuri ritmico-melodice, variate progresiv în maniera expusă anterior, într-un crescendo ce culminează cu finalul plin de aplomb, încununat de cea mai înaltă notă apărută în arie – mib3 (nescris în partitură).

După cum bine știm, agogica este un factor important de corelație între actul componistic și cel de interpretare, un criteriu esențial în estetica interpretării mesajului artistic. Din punct de vedere agogic și dinamic, aria Aminei din primul act este foarte bogată în modificări de tempo sau de nuanțe. *Andantele* și tempo-ul liber de recitativ din prima parte se împletesc cu nuanțe de *pianissimo* sau *fortissimo*, cu indicații *a piacere*, *col canto* sau *a tempo*. Există, de asemenea, pe tot parcursul ariei, modificări de nuanțe sau de tempo nescrise în partitură, dar cerute de sensul ascendent sau descendent al melodiei sau de desfășurarea ritmică, de caracterul și dimensiunea rezolvărilor armonice, de tot ceea ce ține de agogica deschisă sau închisă (tensiuni-distensiuni, accelerări-răririi de tempo, creșteri-descreșteri dinamice etc.). De precizat este faptul că în prima parte a ariei predomină nuanțele de *piano* și *pianissimo*.

În cea de-a doua parte, se remarcă o creștere dinamică în discursul muzical vocal și în acompaniament – apar de mai multe ori indicațiile *fortissimo* și *con forza*, *crescendo* și *con gran forza*; în același timp, corul urmărește îndeaproape linia vocală pe plan dinamic, având uneori și indicația *sotto voce*, pentru a evidenția linia dinamico-intensivă a vocii. Spre finalul ariei, pe tensiunea crescândă ce se rezolvă după nota mib 3 - momentul de maximă culminație, atât din punctul de vedere al ambitusului cât și al dinamicii, avem indicația *sempre fortissimo* la pian, care se menține până la final. Elementele de frazare și articulație reies din modul de dispunere a notelor și a frazelor. Astfel, în prima parte a ariei, notele sunt dispuse în ambele sensuri, cu intervale mici (în general terțe și secunde), neexistând decât un singur salt mai mare, de nonă mare; se observă elemente de articulație în suită, cu legato de expresie, de frazare și legato melismatic. În partea secundă, elemente ale tehnicii non-legato - note staccate sau accentuate se îmbină cu

legato-ul de expresie și cel melismatic. În ceea ce privește dispunerea intervalelor, se observă preponderența intervalelor mai mari, netrecând însă de limita octavei.

Vocalitatea muzicii belliniene este diferită de cea a celorlalți doi reprezentanți ai stilului belcanto – Donizetti și Rossini, cântul vocal este plin de patetism, sensibilitate și transmite sufletului un sentiment de melancolie dulce și tandră, de reverie, care străpunge sufletul, fără să-l rănească. Cu un rol estetic și expresiv deosebit, elementele stilului belcanto abundă în aria analizată. Cu un ambitus de exact două octave, de la mib1 la mib3, în prima arie a Aminei predomină stilul *spianato* și, apoi agilitățile *di maniera* – mini - rulade, grupete și pasaje cromatice descendente. La început, scriitura vocală este expusă în mod declamativ, în stil *recitar cantando*, iar în secțiunea *Cantabile*, soprana are ocazia de a-și etala măiestria de a mlădia vocea, pentru a exprima bucuria inocentă a Aminei și noblețea sufletului ei. Aproape toate elementele de stil belcanto sunt folosite în doar câteva măsuri - *legato*, *porta la voce*, trilul, grupetul, *messa di voce*, executarea mai multor șaisprezecimi, legate două câte două și acute atacate în *pianissimo*, toate acestea trebuind executate cu maxim control al respirației (ce trebuie să fie liniștită și profundă) și al centurii pelvio-abdominale, ce dă ușoare impulsuri, pentru a nu brusca sunetele și a deteriora expresivitatea vocală.

În partea secundă, se cere o voce omogenă, care poate executa salturi mari și poate trece dintr-un registru într-altul fără nici o problemă. Bătăile inimii și bucuria de nedescris ale personajului sunt redată de micile rulade frânte și pasaje cromatice, cu indicația agogică „*pianissimo*” sau, dimpotrivă „*con forza*”, ce trebuie cântate cu minim de efort, cu o dozare excelentă a aerului, dând accent doar pe prima șaisprezecime a timpilor accentuați. Putem considera acest fragment o pagină cu agilități „*di bravura*”, pentru că cer exactitate, intonație fină, atac rapid și cu aer puțin, dar care susține bine sunetele, în funcție de viteza de execuție.



Ex. nr. 3 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul I

Se știe că Bellini acorda o mai mare importanță legăturii dintre text și muzică decât predecesorii săi. După ce primea libretul, studia atent caracterul personajelor, sentimentele de care erau animate. Declama versurile fiecărui personaj, observa inflexiunile vocii sale, accentele, schimbările de tempo și găsea, apoi, motivele și ritmurile muzicale potrivite pentru a le transmite prin partitură. Cadența prozodiei este specifică limbii italiene, aceasta influențează corespondența între durate și silabele cuvintelor. Dacă încercăm să declamăm textul, observăm o dominare a accentului tonic asupra ictusului (accentul ritmic). Rima versurilor este liberă în recitative, iar în părțile de *Cantabile* este îmbrățișată sau monorimă. După numărul de versuri, avem monostihuri și distihuri împletite cu catrene. Ritmul versurilor din primele recitative este o combinație între dactil și troheu. Avem de-a face cu tetrapodii catalectice sau hexapodii acatalectice.

Ca-re com-pa-gne, e voi, te-ne-ri-a-mi-ci/Che-al-la gio-ia mi-a tan-ta par-te pren-de-te,

- v v - v v - - v v - v / - v - v - v - v - v v - v

Ritmul versurilor din secțiunea *Cantabile* este tot o combinație de dactil și troheu – tripodii acatalectice.

Co-me per me se-re-no/O-ggi ri-na-cque il di

- v v - v - v / - v v - v v -

Ultima parte este identică ca ritm al versurilor cu cele precedente, constituind tetrapodii acatalectice.

So-vra il sen la man mi po-sa, / Pal-pi-tar, bal-zar lo sen-ti:

- v v - v - v - v / - v - v - v - v

Aria „**Ah, non credea mirarti... Ah, non giunge!**” încheie opera „La sonnambula”. Din punct de vedere ritmico-melodic, aria Aminei din finalul operei este foarte sugestivă, atât pentru tristețea adâncă din prima parte (în partitură este notat un moment în care eroina plânge), cât și pentru bucuria nemărginită din cea de-a doua parte, care reprezintă momentul în care Amina se trezește din starea de somnambulism și se împacă cu logodnicul ei, care o credea infidelă. Secțiunea *Andante cantabile* începe cu o melodie foarte patetică – antecedentul primei fraze este construit dintr-o succesiune de secunde mari și mici, care pornesc de la nota mi1, ajung la do2, apoi coboară înapoi pe un ritm deosebit de sugestiv pentru plânsul Aminei: o optime punctată, urmată de o șaisprezecime, triolet de optimi și apoi de o pătrime.



Ex. nr. 4 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Consecventul răspunde printr-un ritm anacruhic, dezvoltat prin augmentare intervalică și printr-un grupet inferior cu toate notele scrise în partitură. Următoarea frază conține un antecedent anacruhic, dezvoltat ritmic prin secvențare, apare din nou grupetul, de data aceasta superior și, ceva excepțional, un consecvent care apare de 4 ori, de fiecare dată secvențat diferit.

Pianul acompaniază prin triolete arpegiate, ascendente și descendente, prima notă fiind întotdeauna la mâna stângă, până la momentul în care un alt personaj intervine – Elvino. Aici, mâna dreaptă are melodia lui Elvino, pe care îl dublează, iar mâna stângă acompaniază cu triolete arpegiate. În cele două intervenții, antecedentul aparține lui Elvino, având o melodie mai complexă, iar consecventul Aminei, cu o melodie simplă, patetică, cu durate și intervale mici. În cea de-a doua parte a acestei secțiuni, predomină ritmul punctat și trioletele de optimi. Ca efect deosebit este sincopa egală, accentuată, pe jumătate de timp de pe cuvântul „no”, care se repetă de

2 ori, sincopă care accentuează negația. Interesant de urmărit este cadența cu care se încheie prima secțiune a ariei analizate: este dezvoltată ritmic prin progresii, șaisprezecimile predomină; un punct culminant este nota la<sub>2</sub> sau lab<sub>2</sub>, care revine ca o amintire a tonalității în care a început aria, apoi, după un grupet superior cu diez, melodia se finalizează cu nota do<sub>2</sub>, iar pianul încheie cu arpegii descendente în Do major.



Ex. nr. 5 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Un efect estetic deosebit îl au pauzele, care ajută la crearea ritmului anacruhic și care exprimă și suspinele eroinei.

În varianta de concert, se sare recitativul care urmează și *Allegro-ul brillante*, așadar voi analiza în continuare *Allegro moderato*, o secțiune în care ritmul punctat și duratele mici predomină – optimele, șaisprezecimile. Tema principală este enunțată de fiecare dată cu aplomb, iar ritmul punctat îi oferă temei un caracter expansiv. Melodia Aminei apare prima dată la pian, fiind realizată prin secvențare, cu o formulă ritmică anacruhică și pauze pe a doua jumătate a timpului întâi din fiecare măsură, pauze cu o valoare expresivă mare, ce evidențiază astfel timpul al doilea, care este și accentuat. Vocea preia aceeași temă, dezvoltând-o ulterior prin secvențieri, prin apariția repetatelor grupete superioare desfășurate, prin game descendente și arpegii. De asemenea, se remarcă faptul că timpul doi din aproape fiecare măsură - până acum o pătrime cu punct, devine pătrime dublu punctată.



Ex. nr. 6 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Partea *Più vivo* reprezintă o punte care face legătura cu reluarea temei principale din cea de-a doua secțiune a ariei analizate. Corul o cheamă pe Amina în fața altarului și îi spune că suferința de până acum a făcut-o și mai frumoasă decât era. Pianul acompaniază cu formule ritmice punctate, mâna dreaptă are grupuri de șaisprezecimi, apare dactilul; la mâna stângă, cu un efect deosebit, avem pseudo-sincope și ritm contratimpat. Se revine apoi la tema enunțată în debutul secțiunii, cu noi variații ritmico-melodice: game ascendente, rulade, arpegii ascendente și descendente, diminuare ritmică proporțională, toate acestea fiind încununate de cadența din finalul ariei, formată din grupete superioare duble, rulade frânte, arpegii descendente și triluri. \*\*\*Variațiile din reluarea temei și cadențele sunt preluate din înregistrarea live integrală a operei „La sonnambula” făcută de Maria Callas la spectacolul din data de 4 iulie 1957 în Köln, Germania, la pupitrul orchestrei Teatrului La Scala din Milano fiind dirijorul Antonino Votto.\*\*\*

Tot în varianta de concert, se sare direct la coda cu formule ritmice alcătuite din repetate dactiluri și, apoi, doimi, care încheie aria Aminei și, în același timp, opera „La sonnambula”.

Absența prea multor indicații agogice și dinamice din prima parte a ariei analizate ne indică faptul că autorul a vrut ca interpreta rolului Aminei să se lase purtată de melodie, de sentimentele exprimate de ea și să redea după cum simte acest fragment muzical deosebit de trist. Prima indicație de tempo este la începutul ariei – *Andante cantabile* – împreună cu nuanța de pianissimo, care se menține până la modulația pasageră în Do major. Frazele sunt construite pe principiul tensiune-distensiune, predomină răririle de tempo, toate acestea fiind influențate de sensul ascendent și descendent al melodiei care este ingenios elaborată de compozitor. Odată cu modulația în Do major, caracterul melodiei cere o ușoară creștere dinamică și o grăbire de tempo, elemente ale agogicii deschise care nu fac altceva decât să evidențieze și mai mult durerea Aminei. De precizat că aceste schimbări se produc pe fondul unei oscilații între major și minor. Amina

repetă obsesiv anumite fraze, ea este într-o stare de tristețe nemăsurată, tristețe care i-a declanșat starea de somnambulism. Aceste repetiții obsesive sunt susținute și pe plan agogic prin indicațiile *abbandonandosi* și *lento* la voce sau *lento col canto* la pian.

Schimbarea de situație din *Allegro moderato*, partea care urmează, produce și o modificare a liniei agogico-dinamice: dacă începutul este în piano, un moment de surpriză îl produce acel sforzando prezent pe suspensia pe dominanta tonalității de bază - Sib major. La preluarea melodiei de către voce, intensitatea crește pe măsură ce fraza se desfășoară, iar nuanța de piano e prezentă doar la început de frază. Punctul culminant intensiv este pe nota mib 3, după care se trece în *Più vivo*, unde avem indicația forte. Relarea temei principale cu variațiile ritmico-melodice se face pe același fond dinamic și agogic. De precizat că accelerările de tempo și creșterile dinamice sunt precizate foarte rar în partitură.

Vocalitatea ariei „Ah, non credea mirarti...Ah! Non giunge” ne duce cu gândul la opera Norma, mai exact la aria „Casta diva”, cu acel legato desăvârșit din prima frază.

În *Andantele cantabile* al ariei din actul secund al operei „La sonnambula”, în ciuda aparentei simplități a scriiturii, ne aflăm în fața unei sofisticate forme de melodie infinită, ce l-a impresionat chiar și pe Wagner. Astfel, prin talentul componistic bellinian, se exprimă ideea că un sentiment nu este ceva abstract, ci constituie un mod particular de exprimare a unei persoane, definind contrastele dintre indivizi.

Consider că cea mai potrivită nuanță pentru primele fraze pe care le rostește Amina este *un fil di voce* - nuanță ce ar putea exprima cel mai bine durerea și mirarea din sufletul ei rănit de mult prea gelosul Elvino. Nu este totuși o durere surdă și fără speranță, ca cea a Luciei di Lammermoor, din scena nebuniei, mai ales că Amina se află într-o stare de semi-conștiență sau somnambulism, nu nebunie precedată și de uciderea unui om. Aici, emisia vocală trebuie să fie cât se poate de omogenă și „rotundă”, iar legato-ul - desăvârșit; a ști să creezi o punte de aer între sunete cu o expirație continuă, încât să nu se simtă trecerea, încât un sunet să apară lin din cel precedent, fără nici un gol de aer sau modificare de intensitate și timbru, cu o inspirație profundă, corectă este o mare măiestrie. Arcul primei fraze ar trebui considerat ca fiind mult mai larg, chiar dacă vorbele Aminei sunt întrerupte de pauze de șaisprezecimi sau optimi; presiunea aerului rămâne sus, chiar și gura poate rămâne întredeschisă, efect ce evidențiază starea personajului. Întreaga frază ar putea fi privită ca un suspin, culminând cu acel grupet foarte expresiv, scris cu note reale. Intervențiile

lui Elvino au un mare efect dramaturgic, însă Amina rămâne în lumea ei, încheind cu o cadență ce pretinde și știința sunetelor filate, adică aceeași emisie și poziție înaltă a sunetului ca la cele în *piena voce* - și anume - la2 - în forte, lab2 - în piano, eventual cu *porta la voce* între notele si1 - lab2.

În partea secundă, ritmica este pusă și ea în slujba ilustrării trăirilor eroinei trezită la realitate, plinuindu-se melodiei punctate, apoi cu valori din ce în ce mai mici, care solicită agilitatea vocală a interpretei, o agilitate *di bravura*, tocmai datorită sentimentelor exprimate și energiei ce se degajă din scriitura muzicală. Bătăile scurte de diafragmă pe fiecare sunet, mai ales la atacul notelor accentuate din registrul supraacut sau la executarea saltului de septimă mare, de la fa2 la mib3, sunt mai mult decât necesare. Reluarea acestei părți, cu variațiuni melodico-ornamentale, nu face decât să întărească afirmațiile eroinei, menținând starea de imensă fericire și mulțumire până în final; laringele își păstrează suplețea pe tot parcursul ariei, întreaga scenă de somnambulism de la început fiind o probă de rezistență și măiestrie vocală, dar și expresivă pentru interpretarea acestui rol gingaș.

În încheiere, menționăm câteva dintre înnoirile aduse de Bellini muzicii de operă din vremea sa:

- melodrama romantică capătă strălucire și perfecțiune.
- libretul: cerea versuri armonioase și o acțiune scenică rapidă, dar plină de trăiri emoționale.
- mentalitate estetică reformatoare, prin evoluția psihologică înspre bine a personajelor masculine din opera *Il Pirata*, prezentă în transformarea textului și a intervențiilor ritmico-armonice din orchestrație.
- cerea cântăreților o perfectă tehnică a respirației și o implicare totală în acțiunea scenică, pentru ca personajul să capete noblețe și expresie.
- lasă libertate cântăreților prin orchestrația diminuată.
- melodiile sopranei din *La sonnambula* sunt pe o țesătură foarte înaltă, cu ambitus de mare întindere, valorificând la maximum posibilitățile tehnice și expresive ale interpretei.
- pe plan formal, nu mai respectă schema frazării consacrate a operei italiene, în care motivele se succed ca în forma tripartită, ci parcurg o traiectorie spiralată.
- opera *La sonnambula* este considerată regina absolută a vocalității, prin frumusețea melodiilor susținute discret de orchestră.

- în *Norma*, tradiționalul tip de arie (Cantabile- Allegro- Caballetta) este folosit doar pentru Pollione. La celelalte personaje, Bellini introduce declamații alternative ce conduc spre tensiunea dramatică a cadențelor.
- Bellini avea obsesia perfecțiunii, modificând tot timpul operele sale, în funcție de cerințele montării scenice și a îmbunătățirii expresivității interpretative (muncește opt luni la refacerea operei *Il Pirata*; face patru versiuni la opera *Giulietta e Romeo*, de la cea de-a treia operă numindu-se *I Capuleti ed i Montecchi*).
- primul compozitor italian care a reușit o reconciliere a vechiului stil belcanto, dându-i o nouă forță expresivă.
- creează noi tipologii de personaje, prin viziunea sa dramaturgică idealist-romantică; eroii săi trăiesc drame intense, indiferent dacă sunt personaje negative sau pozitive.
- experimentează stilul declamatoriu în opera *La Straniera*.

## Bibliografie:

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, 2 vol., București, 1960.
2. Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999.
3. Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980.
4. Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed. Semne, București, 2008.
5. Garcia, Manuel, *Treatise on the Art of singing*, Leonard & Co, London, 1924.
6. Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, București, 1998.
7. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, traducere și glosar N. Gafton.
8. Kirkham, Airlie Jane, *An aural analysis of bel canto: traditions and interpretations as preserved through selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010.
9. Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948.
10. Osborne, Richard, *Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press, 1996.

11. Pastura, Francesco, *Bellini-romanul vieții*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968.
12. 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.
13. Roselli, John, *The Life of Bellini*, Cambridge University Press, 1996.
14. Weinstock, Herbert, *Vincenzo Bellini: His life and his operas*, Knopf Doubleday Publishing Group, 1971.
15. Willier, Stephen, *Vincenzo Bellini - A guide to research*, Routledge, 2009.