

Vocalitatea rolului Gilda - proiecții metodice în însușirea ariei „Caro nome”

Lect. univ. dr. Adelina
Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din
Galați
adelina.diaconu@ugal.ro

Abstract:

Approaching an operatic role requires an artist, in addition to vocal and acting skills, to work diligently to research and acquire a great deal of knowledge about everything related to authorship, inspiration, musical analysis, style, scenography concepts, interpretations, in order to perfectly recreate the role and, at the same time, in giving a touch of originality, without which, the artistic act would have neither meaning nor permanence over time.

Therefore, opera singers must put the role into voice, form their empathic ability to transpose themselves into the character's personality, and make their own feelings, even the gestures and facial expressions of the character, all of which are dominated by strong self-control. Singers are often compared to athletes because they have to work continuously to constantly discipline their body and voice in the service of the artistic act.

In the Caro nome aria, the newly awakened love in Gilda's heart is masterfully rendered by the composer, first of all through the rhythm, then through the phrasing, melodic design and, above all, through the vocal, which acquires various expressive valences during the aria. The Verdian vocal writing is a special one, containing elements of the bel canto style, these being perfectly molded on a construction of a much more prominent drama than in the composers of the bel canto era. Thus, the vocality of the entire aria gravitates around three essential elements of the canto spianato style: legato, messa di voce and portamento, and the ornamentation has a small weight, only trills and long and short appoggiaturas being present.

Keywords: Giuseppe Verdi, vocality, Gilda, Rigoletto, pedagogical view

Abordarea unui rol de operă presupune ca un artist, în plus față de abilitățile vocale și de actorie, să lucreze cu sârguință pentru a cerceta și a dobândi multe cunoștințe despre tot ceea ce este legat de autor, sursă de

inspirație, analiză muzicală, stil, concepte de scenografie, interpretări, în scopul recreerii perfecte a rolului și, în același timp, în dăruirea unei note de originalitate, fără de care actul artistic nu ar avea nici o semnificație și nici perenitate în timp.

Prin urmare, cântăreții de operă trebuie să *pună rolul în voce*, să-și formeze capacitatea empatică de a se transpune în personalitatea personajului și de a-și face proprii sentimentele, chiar și gesturile și mimica personajului, toate acestea fiind dominate de un puternic autocontrol. Adesea, cântăreții sunt comparați cu atleții, deoarece trebuie să desfășoare un travaliu continuu pentru a-și disciplina permanent corpul și vocea în slujirea actului artistic.

Artistul trebuie să știe exact cum funcționează fiecare parte a corpului implicată în procesul cântului. El va folosi un anumit tip de respirație și nu respirația de zi cu zi, deoarece, pentru a amplifica în mod natural sunetul și a conduce vocea în rezonatorii superiori, se va utiliza respirația costodiafragmatică. Respirația de acest tip este cea mai profundă și mai eficientă în cântul clasic și, de asemenea, oxigenizează în cea mai mare proporție creierul, implicând mușchii abdominali și toracici, care angajează acțiunea puternică a mușchilor dorsali, intercostali, abdominali și, bineînțeles, diafragma. Mișcările mușchilor abdominali și ale pelvienilor, ușoarele lor impulsuri fac ca aerul să fie dirijat după dorința noastră, mai lent sau mai rapid, dar tot timpul coloana de aer trebuie să fie continuă, egală și cu o presiune constantă. Prin urmare, un cântăreț de operă în formare trebuie să fie foarte atent cu pregătirea lui, pentru a nu-și deteriora vocea și, de aceea, va fi supravegheat de un maestru în arta cântului, care va ști cum să aibă grijă de darul său.

Un solist de operă este dotat cu inteligență, voință, perseverență și, desigur, talent. Toate aspectele muzicale sunt foarte bine cunoscute și aplicate în mod optim, pentru a interpreta un rol, pentru a-l prezenta în fața publicului: teoria muzicii, armonie, forme muzicale, contrapunct, polifonie, istoria muzicii, stilistică. Acestea sunt bazele de la care începe analiza unei partituri și care trebuie luate în considerare în procesul de învățare a fragmentului muzical. După acest pas, rolul va fi pus în voce, sub îndrumarea maestrului. Aici vorbim despre un proces care nu ar trebui să se desfășoare în grabă, ci cu grijă și răbdare din ambele părți. Această etapă va stimula creativitatea studentului pentru a căuta o varietate de nuanțe în voce, expresie și intensitate. Aici vine o altă latură a procesului interpretativ, care completează și finalizează procesul de învățare a unui rol: modulațiile vocii, expresia și intensitatea trăirilor nu vor fi construite mecanic de către cântăreți, ci trebuie să se bazeze pe o cercetare aprofundată a caracteristicilor și sentimentelor personajului pe care îl interpretează. Solistul va citi piesa originală, unde va găsi informații despre originea personajului, contextul social în care acesta își

desfășoară acțiunile, precum și motivațiile sale. Desigur, aici ajută și cunoștințele din domeniul psihologiei, care contribuie la analiza comportamentului personajului. Pe de altă parte, când îți cunoști personajul și îi înțelegi sentimentele, apare pericolul de a intra prea mult în pielea personajului, de a te implica prea mult emoțional. Există puțini cântăreți de operă care au capacitatea de a stăpâni un rol cu inteligență, făcând publicul să creadă în personajul văzut pe scenă și să fie foarte entuziasmat de întreaga performanță, intrând într-o lume magică. Publicul uită că se află în sala de teatru, deoarece actorii sunt foarte credibili. Vorbim aici despre gest, mimică, postura corpului, privire, mișcări ale corpului. Cântăreții trebuie să investigheze toate cărțile importante din domeniul actoriei și o putem menționa pe cea mai renumită: *Rabota aktera nad soboy (Munca actorului cu el însuși)* de Konstantin Stanislavski. Sistemul lui Stanislavski se concentrează pe dezvoltarea realistă a personajelor. Actorii au fost instruiți să folosească memoria emoțională pentru a reprezenta în mod natural emoțiile personajelor interpretate și, pentru a reuși în această încercare, actorii au fost rugați să se gândească la un moment din viața lor, în care au simțit o anumită emoție, pe care să încerce apoi să o reprezinte pe scenă, toate acestea din dorința de a asigura o interpretare cât mai aproape de realitate. Pe lângă această metodă, a fost adoptată una nouă printre actori și cântăreți - aceea a unei apropiieri reale de sentimentele și acțiunile personajului, așa cum reiese din text și muzică, fără ca actorul să se raporteze la propriile amintiri și sentimente. Prin urmare, viitorul cântăreț de operă va investiga pe deplin toate aceste aspecte legate de interpretarea unui rol de operă pe scenă, ajungând să-și înțeleagă și să-și iubească vocația și vocea, pentru a obține rezultate excelente.

În aria *Caro nome*, dragostea proaspăt trezită în inima Gildei este măiestrit redată de compozitor, în primul rând prin ritmică, apoi prin frazare, desen melodic și, mai ales, prin vocalitate, ce pe parcursul ariei capătă diverse valențe expresive. Scriitura vocală verdiană este una aparte, ce conține elemente ale stilului *belcanto*, acestea fiind mulate perfect pe o construcție de un dramatism mult mai proeminent decât la compozitorii din era *belcanto*. Astfel, vocalitatea întregii arii gravitează în jurul a trei elemente esențiale ale stilului *canto spianato*: *legato*, *messa di voce* și *portamento*, iar ornamentarea are o pondere mică, fiind prezente doar triluri și apogiaturi lungi și scurte. Ambitusul ariei este larg, de la sunetul *si* din octava mică până la *do#3* sau *mi3*, în funcție de cadențele adoptate de interpretă. Menținerea egalității emisiei vocale, susținută de un proces respiratoriu amplu, este esențială pentru parcurgerea acestui moment muzical deosebit de expresiv. Deoarece vocalitatea primește calitățile expresive ale limbii în care este scrisă o creație muzicală lirică, o mare importanță trebuie acordată felului în care Giuseppe

Verdi valorifică într-un mod cu totul special posibilitățile expresive ale vocii de soprană lirică-lejeră sau de coloratură, fiecare cuvânt, fiecare frază trebuind să fie îmbrăcate de interpretă în culori timbrale diferențiate în funcție de stările psihologice care le suscită.

Astfel, în demersul meu interpretativ, am gândit primele cuvinte cântate de Gilda în introducerea ariei - *Gualtier Maldè!... nome di lui sì amato, ti scolpisci nel core innamorato!* (*Gualtier Maldè!... nume al lui atât de iubit, te sculptez în inima mea îndrăgostită!*) – cântate în *mezzavoce*, cu un *legato* desăvârșit și *messa di voce*, ca o aducere aminte a momentelor pline de intensitate trăite în duetul cu Ducele. Însuși acompaniamentul orchestral sugerează un vis prin arpegii repetate cântate diafan de flaut, a cărui melodie trece prin diferite ipostaze tonale, ce sugerează mari schimbări de stare, chiar și de-a lungul a doar două fraze muzicale ale interpretei. Giuseppe Verdi a făcut inovații pe plan formal, transformând unele structuri pentru a sluji mai bine demersului dramaturgic. Structura ariei Gildei este foarte diferită de tiparele epocii *belcanto*: recitativul obișnuit de la început este înlocuit cu o scurtă introducere, iar aria propriu-zisă este monopartită, diferită de ariile donizettiene sau belliniene, ce erau constituite dintr-un *cantabile* sau *cavatina*, urmate de o *cabalettă*, străbătute de multe agilități și ornamente. Ritmul punctat și pauzele sunt elemente primordiale în structura ariei Gildei și deosebit de expresive, tema principală fiind constituită pe un desen melodic descendent, cu optimi punctate sau intercalate de pauze de optimi cu rol de suprimare de sonorități, suprimare ce exprimă într-un mod cu totul special emoția eroinei. Aceste pauze de optimi au un caracter de suspin dulce, de respirație întretăiată cu emoția primilor fiori de dragoste. De aceea, consider că maniera de frazare a Mariei Callas, care lega frazele prin *portamenti* generoase, iar pe pauzele de optimi realiza *mezzi-respiri* - fapt ce evidențiază în mod strălucit și scriitura verdiană, care sugerează bătăile inimii Gildei - este cea care trebuie adoptată în interpretarea acestei arii.

O caracteristică a stilului verdian o reprezintă prezența într-un număr mult mai mare a intervalelor compuse. Acestea trebuie să fie produse de laringe prin mișcări suple, iar notele repetate cu indicația *mezzostaccato* sunt separate clar prin susținerea aerului foarte bine dozat. Pe parcursul ariei apar de asemenea triluri cu apogiaturi scurte și elemente care marchează tehnica de execuție: *staccato*, *marcato*, accente, *legato* de frazare și melismatic, ce îmbogățesc expresia vocală și, în același timp, reprezintă marca scriiturii vocale specifice pentru Giuseppe Verdi, întâlnită și în alte opere, precum *Il Trovatore* (*Trubadurul*) sau *La Traviata*. Un moment foarte sugestiv în care Verdi exprimă muzical emoția Gildei, bătăile inimii ei și fiorii dragostei, este fraza în care este prezent un lanț de sincope pe jumătate de timp, nota prelungită având indicația *marcato*, iar orchestra acompaniază cu optimi în

staccato, cu apogiaturi scurte. Pe această frază, musculatura pelviană și abdominală a sopranei trebuie să fie foarte precisă, pe fiecare sunet prelungit din lanțul de sincope trebuind să dea un impuls puternic și rapid, astfel încât sunetele să fie atacate cu precizie și în același timp emisia să fie rotunjită, bogată în armonice, fără stridențe. Cadența din finalul fals al ariei este scrisă în stilul *agilità di maniera*, un element plin de eleganță, bogat în sensuri, cu intensitatea acutelor diminuată până la cel mai fin *pianissimo* și cu un desen melodic foarte sinuos, ce merge în supraacut până la sunetul *do#3*, cu posibilitate de extindere până la *re3*, în funcție de cadența adoptată de interpretă. Un final fals, deoarece, după cadență, Gilda continuă să rostească numele iubitului său și după ieșirea din scenă, moment în care personajul repetă primele fraze din arie, dar de această dată fără să mai intercaleze pauze de optimi. În partitură, compozitorul notează că Gilda urcă pe balcon, apoi intră în camera ei, vocea pierzându-se puțin câte puțin: *sul terrazzo; entra nelle stanze, e la voce si perde a poco a poco* - iată un alt element inovator în structura ariei *Caro nome (Nume drag)*, dar și din punct de vedere dramaturgic.

În demersul meu de cercetare, voi expune etapele de însușire a ariei Gildei *Caro nome (Nume drag)* din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi. Mai întâi, sunt necesare exerciții de respirație pentru stabilizarea coloanei de aer. Așadar, se va sta în fața unei oglinzi în care se vor observa mișcările cutiei toracice, ale diafragmei, ale mușchilor, pentru a controla cât mai bine procesul respiratoriu. Se vor efectua exerciții de respirație costo-diafragmatice, pe o siflantă lungă, cu mici pauze de câteva secunde între exerciții, pentru a nu ameți și a nu forța corpul dintr-o dată, acest tip de respirație oxigenând foarte bine creierul. Apoi, se va aborda un nou tip de exercițiu, cu o siflantă întreruptă, ce va ajuta la exersarea impulsurilor realizate de mușchii pelvieni și abdominali, necesare atacului acutelor și sunetelor în *staccato*. După o scurtă pauză, se va efectua încălzirea vocii prin vocalize de diferite grade de dificultate: se va începe cu un exercițiu de secundă pe vocala *u*, pe un ambitus restrâns, între *do central* și *do2*, deoarece această vocală creează un *vad* sunetului în rezonatorii superiori, are poziția cea mai înaltă și este cea mai eficientă vocală pentru efectuarea încălzirii unei voci. Se va trece apoi la exerciții de terță și cvintă pe silabele *mi-mu*, în *legato*, repetate de două ori, pe un ambitus ce se va lărgi treptat, ajungând până în registrul acut și supra-acut, până la sunetul *mi3*:

Ex. nr. 1 - vocalize pentru încălzirea vocii



Ex. nr. 2 - vocalize pentru încălzirea vocii



Exercițiul numărul 2 se va utiliza și pe silabele *bra-bre-bri-bro-bru*, pentru exersarea dicției și a consoanelor. Pentru interpretarea rolului Gildei care este destinat unei soprane lirico-lejere și, implicit, a ariei din actul 1 al operei, vor fi necesare și vocalize pentru agilitatea vocii, utile la realizarea pasajelor de coloratură, ce vor fi efectuate pe vocala *u* sau pe silaba *mi*, cu prelungirea vocalei *i*, cu *staccato* pe fiecare optime și *legato* pe șaisprezecimi:

Ex. nr. 3 - vocaliză pentru agilitatea vocii



După o pauză necesară pentru relaxarea vocii și a musculaturii interpretei, se va trece la executarea melodiei ariei *Caro nome (Nume drag)* pe o vocală, de preferat *u* sau *a*, fără acompaniament, pentru a pune în voce aria și a omogeniza vocea pe întreaga ei întindere. Mușchii din jurul gurii nu trebuie încordați, este necesar ca susținerea să fie eficientă, iar vocea să aibă o emisie omogenă, rotunjită, vocea fiind proiectată prin spatele dinților din față, prin *punctul lui Mauran* direct în rezonatorii superiori, cu o presiune constantă a aerului. La această etapă, se va pune accentul pe calitatea vocii, pe emisia corectă și pe realizarea unui plan dinamic de bază: *piano-mezzopiano-mezzoforte-forte*. După o altă pauză mai îndelungată (5-10 minute) se va trece la următoarea etapă: redarea ariei așa cum este scrisă, cu versuri, mai întâi fără acompaniament. Astfel, primele fraze ale personajului feminin *Gualtier Maldè... nome di lui sì amato/Ti scolpisci nel core innamorato* vor fi redade

cu o emisie luminoasă, în *mezzavoce*, cu o dicție impecabilă și cu o pronunție în limba italiană corespunzătoare.

Ex. nr. 4 - Opera „Rigoletto”, actul I, aria Gildei, măs. 3-10

110

SCENA ED ARIA
GILDA

All.^o assai moderato
♩ = 80

p dolce

GILDA

Gualtier Mal-dol.

110

SCENA ED ARIA
GILDA

All.^o assai moderato
♩ = 80

p dolce

Emisia vocală adoptată în arie va fi rotunjită, catifelată, cu un timbru tineresc, plăcut, ce va exprima inocența personajului și fiorii primei iubiri. Se va respecta întocmai partitura verdiană și modalitatea de frazare cerută de compozitor: pe pauzele de optimi va efectua *mezzi-respiri*, iar frazele vor fi legate între ele prin *portamenti* generoase, însă elegante, ce vor dubla primul sunet din fraza următoare:

Ex. nr. 5 - Opera „Rigoletto”, actul I, aria Gildei, măs.16-26

cor festi pri-mo pal-pi - tar, le de-li-zie del-l'a -

mor mi dêi sempre rammen - tar! Col pensier il mio de -

cor festi pri-mo pal-pi - tar.

În fragmentul următor, este necesar un impuls mai puternic cu musculatura pelviană pe sunetele marcate, iar trilurile vor fi executate cu lejeritate, fără ca maxilarul inferior sau mușchiul scalen (ce unește gâtul cu umerii) să se încordeze:

Ex. nr. 6 - Opera „Rigoletto”, actul I, aria Gildei, măs. 26-30



Urmează un fragment în care apar diverse cadențe care trebuie executate cu mare precizie, cu o emisie clară, penetrantă și, în același timp, rotunjită. Grupurile de șaisprezecimi vor fi legate două câte două, cu un mic accent pe prima durată, punctul culminant al cadențelor va fi atacat în *forte*, pe când coborârile se vor diminua mereu ca intensitate, dând permanent un sens expresiv cadențelor. Aici, susținerea joacă un rol major în redarea justă a acutelor, deoarece duratele sunt scurte, de șaisprezecimi, și, astfel, atacul trebuie să fie rapid, presiunea aerului constantă, iar organul vocal nu trebuie să sufere din cauza unui cânt necorespunzător. În fraza următoare Verdi a indicat *marcato* pe vârful fiecărei sincope dintr-un lanț de 10 sincope, procedeu muzical ce ajută la descrierea stării de emoție a eroinei, care își simte inima zvâcnind în piept de emoție. Desigur, pe fiecare notă marcată, vor fi executate bătăi scurte de diafragmă, ce vor ajuta la atacul clar, mai ales că fraza este construită în registrul acut:

Ex. nr. 7 - Opera „Rigoletto”, actul I, aria Gildei, măs. 47-50



În finalul ariei, măiestria cu care se va executa cadența va încununa fragmentul muzical verdian plin de gingășie și sinceritate:

Ex. nr. 8 - Opera „Rigoletto”, actul 1, aria Gildei, măs. 60-61



Aici, noi sensuri expresive vor da cadenței finale un caracter elegant, se va folosi un plan dinamic divers, de la *mezzopiano* pe sunetul *si2* cu coroană, cu un *crescendo* scurt și o coborâre rapidă, ca o avalanșă de sentimente noi care cuprinde sufletul Gildei, la un *crescendo* spre *forte* pe sunetele *do3-do#3-re#3* (necris în partitură, dar cântat prin tradiție), de la coborârea în *rallentando* pe șaisprezecimi, cu mici accente pe fiecare sunet, la atacul în *pianissimo* prelungit al sunetului *si2*, apoi creșterea acestuia rapidă spre *forte* și coborârea de pe sunetul acut cu un *portamento* foarte larg, spre sunetul *mi2*, care încheie aria.

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. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională (Emotional Intelligence)*, Bloomsbury Publishing Plc, 1995), traducător: Irina-Margareta Nistor, ediția a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008
11. Marchesi, Gustavo, *Verdi (Verdi)*, UTET, 1970), traducător: Florina Nicolae, Ștefan Nicolae, Editura Muzicală, București, 1987
12. Passuth, Ludovic, *Muzicantul ducelui de Mantua*, Editura Muzicală, București, 1968
13. Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi*, Da Capo Press, New York, 1969
14. Roșu, Adrian, *Vocea de bariton în opere verdiene. Analiza muzicală și interpretativă a rolului Rigoletto*, Editura Muzicală, București, 2014
15. Terenyi, Eduard; Coca, Gabriela, *Interferența artelor, vol 1 – Gândirea dualistă*, Editura Media Musica, Colecția Didactica, Cluj, 2007
16. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale*, Editura Pro Transilvania, București, 2002